

LA MANTA NAVAJO Y BARNETT NEWMAN

Teresa Lanceta Aragonés

Doctora en Historia del Arte

En 1890, Van Gogh se entrega con “Almendros en flor” al arte japonés: como muchos otros artistas descubre en su interior el arte de un país lejano. Años más tarde irrumpe en París el arte africano y el de Oceanía. Son las primeras manifestaciones del interés que por el arte de los otros y por el otro arte (otras técnicas, materiales) recorre con mayor o menor fortuna el siglo XX. Los tejidos también ejercen una fuerte influencia en el arte occidental aunque no siempre con el reconocimiento que se merecen. Matisse los utiliza en sus pinturas pero se circunscribe a la representación, eso sí, muy admirativa de telas y alfombras, la Bauhaus abre un taller textil pero, a pesar de su alta calidad, está marginado respecto a los talleres de pintura y escultura, incluso cuando, a partir de los años cincuenta, se incorpora al arte occidental de manera muy extendida conceptos que habían sido desarrollados por otras culturas a través de los tejidos, no se acepta la similitud.

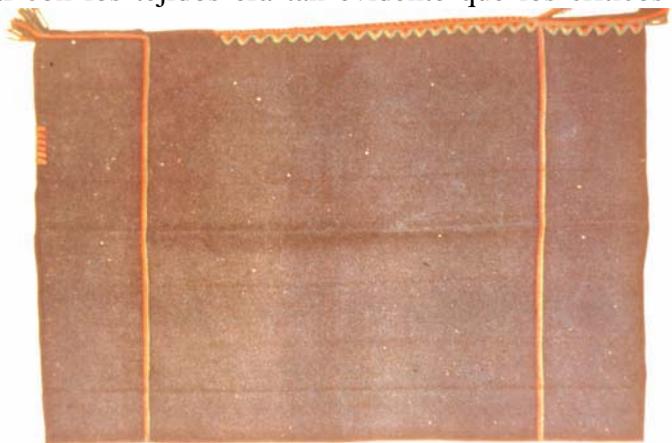


Alfombra de nudo turco. Atlas Medio. Marruecos
Principios del siglo XX. 300 x 158 cm.
Museu Etnològic. Barcelona

Los pintores de la Escuela de Nueva York, Pollock, Newman, Tobey o Rothko proponen un espacio pictórico distinto al tradicional determinado éste por la representación. No son ni los pioneros ni los únicos pero imponen de forma contundente sus propuestas, cuyas características fundamentales son la “forma abierta”, lo no-relacional” o el “all-over”, características todas ellas intrínsecas a los lenguajes textiles aunque estaban muy lejos de reconocerlo ni siquiera ante sí mismos. Se sentían herederos de lo que se llamó la “corriente principal” del arte que partía directamente del cubismo por

lo que buscaron “primitivos” en las pinturas ceremoniales de representación expresionista (más próxima al arte europeo) como era la de los indios de la costa noroccidental, los kwakiutl y los

tingit, colmadas de ideogramas, animales y monstruos rechazando de lleno por “decorativo y femenino” (Newman) los tejidos de los indios navajo más afines a las imágenes de sus cuadros. Sin embargo la correspondencia conceptual con los tejidos era tan evidente que los críticos e historiadores de aquel momento y ellos mismos utilizaron continuamente términos textiles para definir sus trabajos. Transcribo al final del texto alguna de estas reflexiones¹¹¹



Woman's Manta. Tejido y bordado Navajo.

Pollock describe en numerosas ocasiones su proceso pictórico (tal y como registran las conocidas fotografías de Namuth):



Jackson Pollock en su taller. Fotografía de Namuth

“Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno suyo, trabajar por cuatro lados distintos, estar literalmente dentro del cuadro”.

La ubicación de la tela en el suelo destruye la obligada direccionalidad del cuadro en la pared por lo que la visión unitaria de lo representado desaparece y las posibilidades de visión se multiplican. Estar literalmente dentro del cuadro y trabajar por los cuatro lados influye consecuentemente en el resultado que se aproxima a las

ideas compositivas, espaciales y perceptivas que nos proponen las alfombras, concretamente las alfombras de

¹¹¹ Anton Ehrenzweig refiriéndose al trabajo de Pollock: “...se parece bastante a la absorción de la individualidad de un diseño textil en la uniforme seriación de la pieza de tela estampada.....Porque el diseño textil se plantea el mismo problema formal: cada motivo por separado ha de ser agradable en sí mismo, pero a la vez no debe destacarse nunca ni aislarse del más amplio efecto textural del conjunto”
Morton Feldman respecto a los primeros cuadros de Phillip Guston: “ El más antiguo ejemplar de una alfombra Karakecili... mantiene intacto el diseño, con todos los detalles encaminados hacia ese final.... En el caso de las alfombras originales, uno no piensa en “diseño” en sí mismo sino en una imagen tipo totem. El impacto que producen las últimas obras de Guston en esta exposición es que alrededor de ellas se percibe la maravillosa sensación de no haber sido copiadas aún por otros. Son como una cultura aislada de alfombras en su momento más álgido de desarrollo”
Clement Greenberg: “...el pintor all-over teje su obra de arte”

tradición nómada cuyos dibujos podrían expandirse ilimitadamente más allá de sus bordes y que carecen, al contrario de las urbanas, de bordes definidos (marcos y cenefas) y de centro.

Lo “no-relacional”, la “forma abierta” y el “all-over” de la Escuela de Nueva York son conceptos conocidos, mil veces vistos, que el lenguaje textil manejaba de antiguo, de hecho la alfombra nómada es también “no-relacional”, presenta “formas abiertas” y es “all-over”. Traducirlos a términos pictóricos supone la principal aportación de este movimiento artístico neoyorquino.

La ubicación de la alfombra en el suelo transforma la visión de la composición ya que es difícil desde un único lugar y con una sola mirada captar su totalidad obligándonos a múltiples puntos de vista, a consecuencia de lo cual el fragmento toma una importancia primordial que se acrecienta en el momento de ser utilizada por la inevitable cercanía¹¹² que se establece cuando estamos encima, “en ella”.

Fragmento = fragmento = totalidad. El fragmento se llena de significado al estar obligado a mostrarnos en un mínimo y aleatorio espacio la totalidad compositiva y a representar todo aquello que no percibimos claramente por extenderse más allá de lo que puede abarcar la mirada. El fragmento se ve necesariamente abocado al horror-vacui o, en términos americanos, al “all-over”. Barbara Rose nos dice de estos cuadros: “*Son totales en el sentido de que Pollock crea una superficie homogénea sin un solo clímax y en el cual cada parte de la tela se acentúa con la misma intensidad*”. Como en las alfombras rurales no hay áreas privilegiadas, ni centros ni bordes, cualquier fragmento habla del todo y participa como un microcosmos de la totalidad, cualquier zona está destacada como cualquier otra y debe cobrar la misma importancia. Al suprimirse los momentos preferentes, aparece la yuxtaposición de valores y la totalidad debe considerarse no como unidad que subordina sino que se abre y se multiplica.

Cuando la alfombra se utiliza, es decir, al ser pisada, pueden quedar ocultos y fraccionados los dibujos e interrumpirse el ritmo y las asociaciones entre ellos, pero estas partes ocultas o fraccionadas no deben impedir la percepción de lo que compositivamente la alfombra nos ofrece. La respuesta a esta cuestión la encontramos de nuevo en el tratamiento del fragmento que nos lleva a lo “no-relacional” como solución. Lo “no-relacional” se obtiene

¹¹² La aspiración de Rothko respecto a sus cuadros: “tú estás en él”. Newman demandaba la cercanía del espectador para la contemplación de sus cuadros en un folleto repartido en su segunda exposición en la Betty Parson Gallery

gracias a una radical autonomía del fragmento que es capaz de desprenderse de la necesidad de que dibujos, líneas y colores completen sus relaciones para ser comprendidos.

Lo “no-relacional” posibilita tanto a los pintores expresionistas abstractos como a las tejedoras de alfombras rurales trabajar directamente sin que dibujos ni bocetos previos obliguen antes y durante el proceso creativo. Ambos, pintores y tejedoras, pueden, o por el conocimiento o por la intuición, dirigir el proceso de la obra encaminándolo hacia lo que se pretende como resultado final.

La “forma abierta” es otro de los principios que caracterizan a la Escuela de Nueva York. En los encuentros que estos artistas mantenían entre ellos, se mencionaba con especial énfasis la necesidad de dejar inacabadas las pinturas para que manifestaran el estado fluido del “devenir”; esta aspiración se hizo posible gracias a la preocupación por el “más allá de los límites”. Los cuadros crecían ostensiblemente (gran formato) hasta que el espectador perdía la noción de sus límites que la “forma abierta” conseguía acrecentar conceptualmente. De nuevo nos encontramos con un concepto, la “forma abierta”, desarrollado en las alfombras de origen nómada. En éstas, los dibujos son redes que pueden continuar virtualmente de manera ilimitada sin modificar sus propiedades, generalmente son redes cuadrangulares o romboidales (estas últimas son las que producen la mayor sensación de expansión). La necesidad de expandirse de los nómadas se traduce en estos dibujos que se suceden unos a otros y que desbordan virtualmente los límites. La ampliación de un fragmento elegido al azar se convierte en una réplica del cuadro completo, que puede convertirse, a su vez, en un fragmento de otro posible cuadro mucho mayor.

De la enrevesada aglomeración de drippings, manchas y líneas de los cuadros de Pollock, Tobey o de Kooning, a la escueta y concisa yuxtaposición de líneas y franjas en los de Newman. De la complejidad del all-over o no-relacional a la simplicidad extrema de las líneas paralelas. Lenguajes y contenidos distintos como también son distintos el contenido y el lenguaje de las alfombras del de los tejidos, especialmente de un tejido-prototipo como es una manta ceremonial¹¹³. Newman vió con claridad la sutil pero profunda diferencia entre las franjas y las demás figuras geométricas. Con las franjas se abre el camino al minimal, a la pintura plana y a las estructuras de repetición. El dibujo de franjas supone una profunda transformación de los valores. El color dibuja la forma y adquiere protagonismo temático.

¹¹³ Brenda Richardson: “La sensación de una capa que envuelve propuesta por Newman podría tener alguna relación con su interés en el arte de la Costa Noroccidental”

Tony Smith: “ El mismo Newman visualizaba la tela curvándose alrededor de él, como una convexa capa alrededor de la pared”

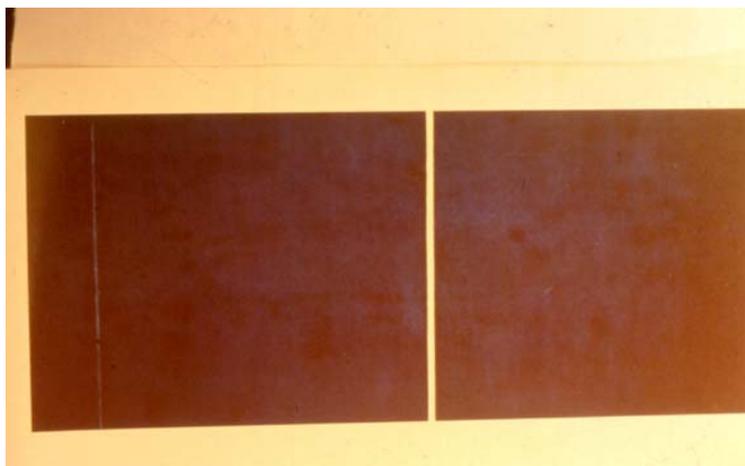
Las franjas paralelas son un diseño universal, posiblemente el más universal. La utilización de líneas paralelas se ha hecho y sigue haciéndose en todas partes del mundo, en todos los tiempos y con todos los materiales y técnicas. Cualquiera lo reconoce como propio. También es el dibujo más afín a la técnica del tejido ya que supone el mismo esfuerzo que un tejido liso sin necesidad de bocetos previos y sin interrumpir la acción de tejer, el dibujo lo define el color, viniendo cualquier cambio, variación o repetición determinado por éste. No construye redes como los rombos, los cuadrados o hexágonos ya que, a diferencia de estas figuras geométricas que pueden concatenarse y repetirse por cualquiera de los lados, las franjas solamente pueden multiplicarse paralelamente, es decir solamente tienen dos lados para yuxtaponerse y lo que correspondería a los otros dos sería la prolongación virtualmente ilimitada de esas franjas. Se puede decir que las franjas están en el espacio pero no lo acotan, consecuencia de ello el fragmento no representa la totalidad, como en el caso de las alfombras, sino es una totalidad.



Profile of Light. Barnett Newman. Óleo sobre lienzo. 1967

Salvo raras excepciones, las franjas no habían sido empleadas en la pintura occidental sino como sistema decorativo (sirven de fondo a los beatos de Liébana) pero, a partir de los cincuenta, se convirtieron en tema de muchos artistas y, a pesar de que las ideas artísticas por las que han sido concebidas son muy variadas, todas nos recuerdan en una primera mirada a un tejido, así los de Barnett Newman como los de Morellet, Noland, Stella, Riley, Scully, Buren y de un largo sinfín.

Newman no sólo es el primero sino también único que elude la idea de repetición presente en el resto de estos artistas. La pintura de Newman no habla del lenguaje del arte como hace el minimal o los formalistas, sino del contenido. Las formas, colores y composición son para Newman vehículos transmisores del “subject matter”; el tema es su principal interés por lo que las franjas de este pintor no se van a remitir a sí mismas sino que van a hacer referencia a lo “sublime”, concepto al que se siente realmente vinculado.



Oleo sobre lienzo. Barnett Newman.

Las imágenes no son productos del azar sino motor y consecuencia de una intención, de una necesidad o de una voluntad sea cual sea su técnica, sus materiales, su tiempo o la cultura a la que pertenecen por lo que intuimos que sus franjas, al evitar el concepto de repetición, no nos deben recordar a una tela de rayas cualquiera sino a una pieza especial, como puede ser una manta ceremonial que debe respetar los colores y el modelo que siguen la tradición. Cuadros como *The Way*, por ejemplo, se asemejan a una manta ceremonial de los indios navajos donde una clara y ancha franja central está delimitada por dos franjas oscuras del mismo tamaño. No es un diseño debido al azar sino que ha sido meditado y decidido de antemano como suele hacerse en los tejidos realizados en el telar de alto lizo, un tejido donde lo “sublime” no es ajeno a su dibujo.

Newman fue el primero en darse cuenta del potencial que las franjas tienen como forma e hizo de ellas el tema de sus cuadros, como es tema por excelencia de los tejidos; lo que se admira en sus cuadros, no puede estar muy lejos de lo que se admira en una manta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, A.

2000 *Selected Writings on Design*. Wesleyan University Press. Hannover & London.

1965 *On Weaving*. Middletown. Wesleyan University Press.

- AA.VV.

2000 *Tejidos marroquíes*. Teresa Lanceta. Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

- FLINT, B.

1980 *Tapis, Tissages*. Casablanca. Maroc.

- GANS-RUEDIN, J.

1975 *Le Tapis de l'Amateur*. Office du livre. Fribourg.

- OPIE, J.

1992 *Tribal Rugs*. Laurence King Publishing. London.

- RODEE, M.

1981 *Old Navajo Rugs. Their Development from 1900 to 1940*. University of New Mexico Press. Albuquerque.

- WHEAT, J.B.

1977 *Patterns and Sources of Navajo Weaving*. Harmen's Western Americana Collection. Denver.

- ASHTON, D.

1988 *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos de Arte. Cátedra. Madrid

- NEWMANN, B.

1990 *Selected Writings and Interviews*. New York.