

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Ignacio Mera González

Universidad Castilla la Mancha Toledo / juanmeramh@gmail.com

Continuidad - Concentración / Continuity - Concentration

El concepto de continuidad, relacionada con el paso del tiempo y su opuesto, la concentración, como aquello que no se extiende, que se agrupa hasta producir un cuerpo compacto y limitado en forma y tamaño, forman dos mundos, que siempre están presentes en el universo de la acción artística. Continuidad versus Concentración, son dos conceptos, en principio opuestos, pero que se entremezclan y que la mayoría de las veces están presentes sin haber sido descubiertos. Hacer arquitectura, así como en otras disciplinas del arte, se manejan estas dos figuras continuamente. Continuidad y concentración, opuestos o complementarios, son dos ideas que nos llevan al campo de la generalidad. Este trabajo se impone aceptar el riesgo de la selección de ejemplos concretos que en su aparente desconexión, quizá puedan servir en la tarea de proyectar.

“Continuidad”. El aire, el espacio que nos envuelve es continuo..., o quizá cuente con infinitos fragmentos.

“Concentración”. 22. *Cuadrado negro*. Kasimir Malevich. / Este lienzo, cuya dimensión es 79,5 X 79,5 cm, es una superficie cuadrada, perfectamente negra, sobre un fondo blanco que lo enmarca, sin ningún otro elemento o adorno. aterrador, ¡el cuadrado negro!

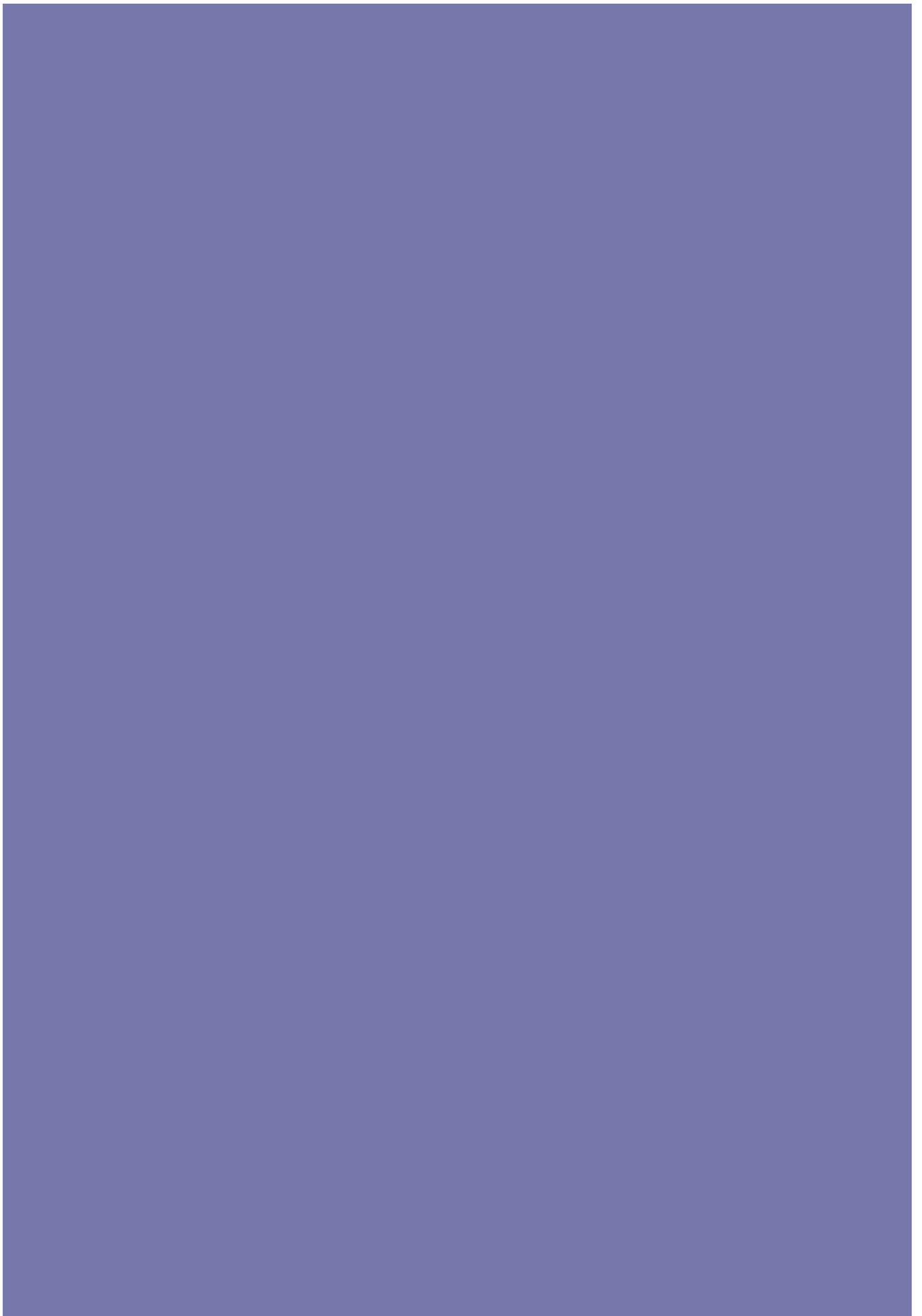
The concept of continuity, related to the passage of time and its opposite, concentration, as that which does not extend, which are grouped to produce a compact and limited in body size and shape, form two worlds, which are always present in the universe of artistic action. Continuity versus concentration, are two concepts at opposite principle, but that intermingle and that most of the time are present without being discovered. Ask architecture and other disciplines of art, these two figures are handled continuously. Continuity and concentration, opposite or complementary, are two ideas that lead us to the field of generality. This work is imposed accept the risk of selecting specific examples in its apparent disconnection may be able to serve on the task of planning.

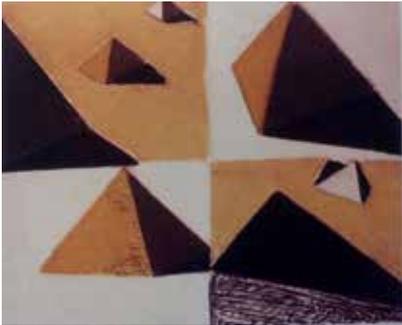
“Continuity”. The air space around us is continuous ... or maybe count with infinite fragments.

“Concentration”. 22. *Black Square*. Kasimir Malevich. / This painting, whose dimension is 79.5 X 79.5 cm, it is a perfectly square black surface on a white background framing it, without any other element or motif. scary, black square!

Continuidad, Concentración, Mural, Klee, América, Beuys, Matisse, Malevich
/// Continuity, Concentration, Mural, Klee, América, Beuys, Matisse, Malevich

Fecha de envío: 23/03/2015 | Fecha de aceptación: 20/05/2015





1. Pirámides. Gizeh, dibujo de Louis Khan, 1951

2. Mural

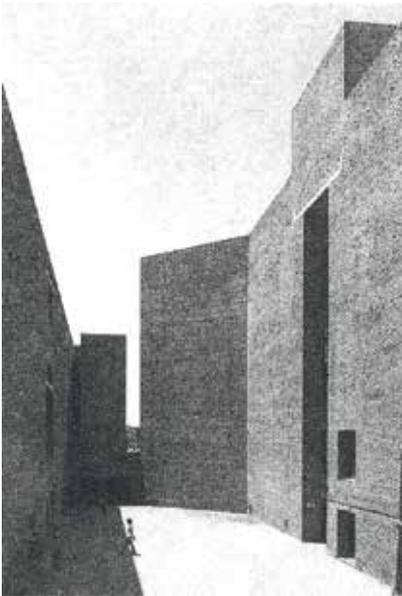
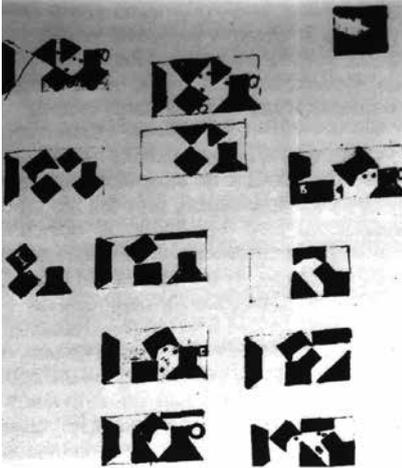
3. Campo de amapolas. Gustave Klimt

El concepto de continuidad, relacionada con el paso del tiempo y su contrapartida, la idea de concentración, como aquello que no se extiende, que se agrupa, hasta producir un cuerpo compacto y limitado en forma y tamaño, forman dos áreas de trabajo, que siempre están presentes en el universo de la acción artística. Continuidad versus Concentración, son dos conceptos, en principio opuestos, pero que se entremezclan y que la mayoría de las veces están presentes sin haber sido descubiertos. En la labor de hacer arquitectura, así como en otras disciplinas del arte, se manejan estas dos figuras continuamente. Continuidad y concentración, opuestos o complementarios, son dos ideas que nos llevan al campo de la generalidad.

“Continuidad”. El aire, el espacio que nos envuelve es continuo..., o quizá cuente con infinitos fragmentos. El pintor Gustave Klimt, nacido en Viena en el año 1862 y desaparecido en 1918, perteneciente al grupo de pintores que definieron el simbolismo como espacio artístico y englobados dentro del espíritu del gran Art Nouveau, sería sobre todo un artista comprometido con la batalla modernista de la elegante Viena del cambio de siglo. Primer presidente de la fundación de la Secesión Vienesa, pintó en 1907 el cuadro, “Campo de amapolas”. Este lienzo fue expuesto en la Oesterreichisch Galerie de Viena, sus dimensiones eran 110 x 110 cm. Superficies de color, se extienden por todo el cuadro y completan el espacio hasta perder su identidad en favor de una superficie continua, que va produciendo un elemento único. ¿Hasta qué punto pintores como Jackson Pollock y todo el movimiento posterior desde el Expresionismo Abstracto hasta la Abstracción, tuvieron en cuenta años después esta pintura, que nació muy alejada de ese deseo?¹

Giácomo Leopardi, poeta italiano, nacido en Recanati en el año 1798 y desaparecido en Nápoles en 1837, en sus pasajes de “Zibaldone” hace elogio de

1. Mural 1943 / 1944. Oleo sobre lienzo 247 x 605 cm. Iowa City. The University of Iowa Museum of Art. Regalo de Peggy Guggenheim. La obra Mural, está considerada como el punto de inflexión por excelencia en la carrera de Jackson Pollock. Esta pintura significó el abandono de la figuración y la adopción de la abstracción gestual lineal entre los años 1947 y 1951. En ninguno de los trabajos precios del artista estadounidense reconocemos indicios de preparación de éste cuadro. Peggy Guggenheim se había trasladado a Nueva York con su familia, donde, por aquel entonces todavía casada con Max Ernst, había abierto la galería Art of This Century como “laboratorio de investigación de nuevas ideas”. Asesorada por Marcel Duchamp, entre otros. Fue sin embargo Piet Mondrian quien intercedió para que Pollock pudiera exponer por primera vez en solitario en la galería que tan llamativamente diseñó para Peggy, Fredeick Kiesler en el año 1942.



4. Fotografía de Dogon. Mali. África vista por Aldo Van Eyck

5. Algunos croquis de Louis Khan. Indian Institute

6. Fragmentos contruidos del Indian Institute. Ahmedabad. Louis Khan

lo vago, de lo indeterminado, de lo múltiple e impreciso. Partiendo del sentido original de la palabra “Vagar”; vago lleva consigo la idea de movimiento y mutabilidad, que se asocia con lo indefinido e incierto pero también con la agradable, muy contrario a su sentido estático y despreciativo habitual. Vagar significa: **andar**. No es extraño que la figura del vagabundo haya sido usada habitualmente por la literatura o el cine en su doble vertiente dramática por un lado, pero sin duda también cómica, familiar e incluso heroica. El deseo de vagar hacia lo indeterminado encaja como un guante entre los deseos más profundos de lo humano. Es lógico, que en la lengua italiana, lengua madre de Leopardi, vago signifique también gracioso y atrayente. Si alguien nos considerase como un “vago”, más que un insulto, deberíamos tomarlo como un halago. Leopardi nos pide para hacernos gustar de la belleza de lo indeterminado, que realicemos la acción de tendernos boca arriba, de manera, que solo veamos el cielo separado de la tierra. De esta forma, según él, comprobaremos como esta visión es menos grata que la producida por la unión del firmamento y tierra, en su correspondencia. También, a lo largo de sus escritos, nos hace ver, la consideración gratísima en la visión de una multitud innumerable, como la de las estrellas o de personas. Un movimiento múltiple, incierto, confuso, e irregular que el alma no pueda determinar ni concebir de forma definida, como el de una muchedumbre o un gran número de hormigas o el mar agitado. Análogamente nos habla, de las sensaciones agradables transmitidas por multitudes de sonidos irregularmente mezclados y no distinguibles el uno del otro.

Los fragmentos, las pequeñas partículas del aire o las formaciones minerales que están en la naturaleza, analizados en proximidad, cobran independencia, buscan su acomodo y descubrimos que se agrupan en formas geométricas. Si como hombres menguantes pudiésemos acercarnos a ellas, estas pequeñas piezas se irían haciendo inmensamente grandes y nos descubrirían su orden y jerarquía, su volumen y sobre todo los espacios medidos, los vacíos no casuales que existen entre ellas. Todo tiene una cierta apariencia de indeterminado, pero tarde o temprano descubre su orden interno, que no es otra cosa que su propia geometría. En sus escritos, Italo Calvino nos habla de su preocupación por la geometría, la necesidad de su uso en relación con la medida de las cosas y su tamaño relativo. Entre sus palabras, lo grande y lo pequeño se confunden. Calvino describe su predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por la combinatoria, por las proporciones numéricas. Trata de explicar las cosas que ha escrito en función de su fidelidad a la idea de límite y de medida. Pero tal vez esta idea es la que justamente evoca la idea de lo que no tiene fin: la sucesión de los números enteros, las rectas de Euclides, lo infinitesimal. En lugar de explicar su escritura, nos cuenta los problemas que todavía no ha resuelto y según él no supo resolver.

La dificultad estriba en los tamaños de las cosas y su encaje..., a veces tareas inmensas..., otras demasiado pequeñas. En cualquier labor de proyecto es necesario contar con el factor de la dimensión y este debe ser exacto.²

2. Fotografía de August William Ericson. Nacido en Orebro, Suecia, el 26 de abril de 1848. Ericson viajó a América en 1869, en busca del / Sueño Americano / alimentado por la fiebre del oro. En su caso la riqueza le llegó más en el campo personal que en el económico. Asentado en Arcata, California, se casó con Ella Fitzell en el año 1878. Dedicado al trabajo de la tala de los grandes ejemplares que poblaban los bosques de California, descubrió la fotografía. Con su cámara retrató un mundo nuevo que a golpes se abría paso sobre aquel que allí había perdurado durante siglos.



7. Corte en una gran roca de granito.
California, 1905



8. Gato y Pájaro. Paul Klee

No puede leer, ver un libro, porque no tiene su idea y la realidad libro no existe para él. No ocurre así con el Arte. En su reino todo es posible y en él, los animales pueden pensar.

Paul Klee, el pintor-músico, que nació en Münchenbuchsee cerca de Berna en el año 1879 y murió en Locarno en 1940, llegó a ser el segundo violinista en la Orquesta de la Ciudad de Berna en su juventud. Nunca empezaba a pintar sin haber dedicado a la interpretación de su violín al menos una hora³. En el año 1928 pintó, utilizando la técnica de óleo sobre tinta, el cuadro “Gato y Pájaro”. La imagen, representada en este lienzo, es la faz de un gato y la silueta de un pájaro. En este caso su gato Fritz, tan conocido como él entre los estudiantes de la Bauhaus. El pequeño pájaro se ha instalado en la cabeza del felino y este abre sus grandes ojos entre sorprendido y contento. El pájaro se sitúa de perfil, mostrándonos su silueta, mientras que el rostro del gato frontal se convierte en un plano de expresión. No sabemos realmente si es un caso insólito, por la permisividad que exigiría por parte del felino que el pájaro se pose alegremente en su cabeza, sin que en él actúe su instinto cazador o si por el contrario se trata de algo aún más sorprendente: tal vez sea la representación del pensamiento animal. El pájaro es la idea, por tanto no es ninguna especie clasificable aún. Se trata de un ave universal. Aquí se inicia el camino inevitable en el progreso del Arte: la abstracción, sólo a través de ella este puede evolucionar. ¿Es el gato el que ha encontrado la idea del pájaro o es el pájaro el que ha ido a su cabeza?⁴

En la imagen, se observa el retrato de un grupo de niños apoyados en un inmenso tronco de árbol cortado. El tamaño de éste, es tan enorme que aparenta ser un montículo. El fragmento de árbol que nos queda, nos da una idea del tamaño real que pudo llegar a tener. Conocemos la realidad anterior por ausencia. Seguramente su huella impresione más que su presencia. A veces el recuerdo es lo más fuerte y conviene desaparecer. El grupo envuelve el tronco cortado y nos resulta difícil fijar nuestra atención en alguna de las caras que nos miran. Todos los niños son distintos, pero de alguna forma todos son el mismo. Como el pájaro del cuadro de Klee, la

3. En 1886, con apenas siete años, comenzó a tocar el violín. Pronto dominó el instrumento con tal perfección, que a los once años fue nombrado miembro extraordinario de la orquesta de conciertos de la Sociedad Musical de Berna. Es curioso, que como músico, Klee destacó como un maestro de la interpretación apegado a la tradición. Música y pintura no eran para el dos artes equivalentes. Su actitud hacia la pintura como renovador radical, no tuvo un espejo paralelo en su actividad musical. En septiembre de 1906, Paul Klee contrajo matrimonio con la pianista Lily Stumpf. Matrimonio de músicos, que a duras penas conseguían mantener una economía exigua, mediante clases particulares de piano ella y con su participación en la orquesta local él. De momento, todos sus intentos de mantener a flote la economía familiar con la venta de sus dibujos fueron infructuosos. Paul Klee centró su vida en dos vocaciones, pero curiosamente su actitud hacia ellas fue muy distinta. Es como si de dos personajes diferentes se tratase. Por una parte el pintor de la crítica furibunda, hacia lo existente, poniendo la tradición pictórica contra las cuerdas y destruyendo la ortodoxia y los convencionalismos establecidos. Por otra parte el músico de orquesta, social y entregado a la corrección musical. De esta forma, nos encontramos con la sorpresa, de la doble cara en un solo artista. Alguien sobre el que se pondría la mano en el fuego, en su entrega y lucha radical en el campo de la pintura, hacia el cambio y la modificación de lo existente, se incorpora a otras regiones del arte con la docilidad y amabilidad de un defensor de la norma. La misma persona ante dos formas de entender la vocación.

4. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



9. (derecha) Retrato de un grupo de colegiales. California, 1892

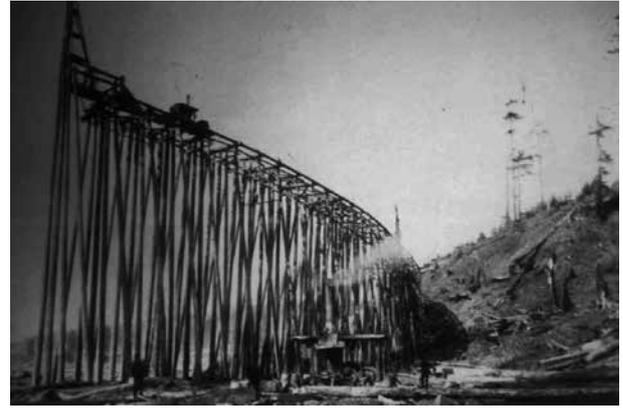


10. (arriba) Acción Coyote. Joseph Beuys

imagen representa claramente la relación entre el molde y la idea. Todos los colegiales pertenecen al mismo molde, la idea/hombre, tal vez mejor la idea/niño. Hemos dicho que todos eran iguales y si retenemos en la cabeza como el gato de Klee la idea niño, reconocemos el molde, aunque cada uno de nosotros nos reservemos nuestra opinión sobre cada uno en concreto. La idea hombre, es abstracta..., y nos preguntamos habitualmente. ¿Cómo puede ser que no existan dos caras idénticas a partir de un modelo tan simple?

En Mayo de 1974, el Artista conceptual alemán, Joseph Beuys, nacido en Cleves en el año 1921 y desaparecido en 1986 en la ciudad de Düsseldorf, realizó la acción denominada “Coyote”; también titulada por el artista “Amo a América y América me ama”. Esta acción comienza cuando se anuncia una exposición en New York en la Galería René Block. Para llegar hasta la galería, el artista se hace trasladar en ambulancia envuelto en una manta de fieltro sobre una camilla con su bastón y su sombrero desde su domicilio en Düsseldorf. Es trasladado en avión, siempre aislado por su manta de fieltro y una vez en New York, otra ambulancia le espera para ser transportado a la galería, donde le espera un coyote salvaje recientemente capturado en el desierto. El suelo alfombrado de paja, se cubrirá con ejemplares del Wall Street Journal repartidos cada día mientras dure la acción. En el plazo de un mes, en esta habitación de mediana dimensión, Beuys y el chacal van a cohabitar sin interrupción. Si el animal manifiesta señales agresivas, Beuys está obligado a utilizar su bastón y la manta de fieltro para protegerse, pero sobre todo, su talento de persuasión para inducir gradualmente a la fiera a renunciar a su instinto salvaje e ir por último a tenderse a los pies de su amo, quien tomará las mismas medidas para regresar a su domicilio de Dusseldorf una vez conseguido el objetivo.

El tiempo transcurre y Beuys consigue amansar al coyote. La constancia en su acción obtiene el resultado deseado. Beuys se gana la confianza del coyote y éste la confianza del artista, a través del tiempo. Solo se ha esperado y el tiempo ha hecho su trabajo. José Luis San Pedro, concibió su novela-mundo, (como él la denominó) “Octubre, Octubre”, cuando aún era joven. Según sus propias palabras, tuvo que esperar a envejecer. Veinte



años pasaron antes de escribir la obra. Sin interrupción se ha conseguido la compenetración entre el hombre y el animal salvaje, sin que para aquél haya sido necesaria apenas la realización de acción alguna. La verdad es que siempre tendremos la duda de quién amansó a quien. En caso extremo. ¿Quién sería más salvaje? ¿El animal o el hombre, el coyote o el artista? Nunca lo sabremos..., sólo una cosa puede evitar que el hombre sea más fiera que el animal, ¡el desagüe de las lágrimas!. En la acción de Beuys, el tiempo actúa como soporte que da continuidad para obtener un resultado.⁵

11. Acción *Amo a América y América me ama*. El artista congenia con el animal después de un tiempo de convivencia. No obstante, Joseph Beuys se protege con su manta de fieltro

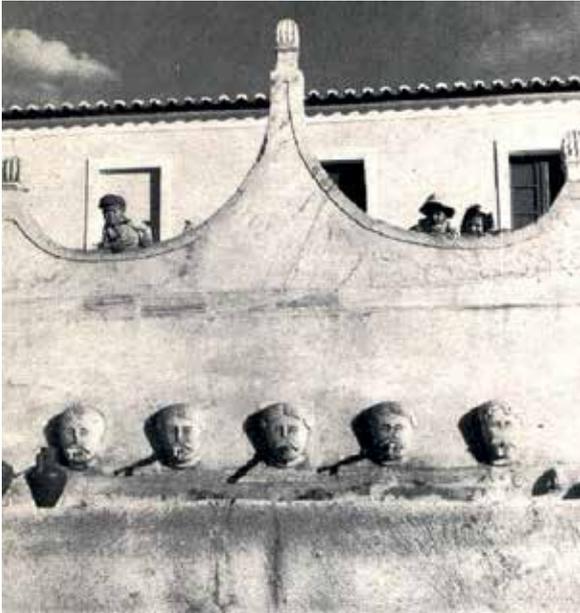
12. Little River Rail-Road Company

13. *La Música*. Henri Matisse

En la Imagen un tren se traslada sobre un rail, que a su vez se apoya sobre una estructura de pilares repetidos en el espacio. Cada uno de los ligeros soportes situados unos al lado de los otros de forma secuencial, ejercen una base anónima, para el deslizamiento suave y continuo del tren. En esta acción intervienen varios factores. Por una parte la repetición de elementos, los soportes. Cuantos más hay, más garantía de continuidad existe. Por otra, interviene el tiempo. Sólo a través de él se produce el movimiento. Basta recordar la simple fórmula física de la velocidad, igual a espacio partido por tiempo. La velocidad es un concepto irremediamente continuo. En el momento en que su continuidad se deshace, también ella desaparece. La misma imposición de continuidad está presente en los raíles del tren. Sólo su prolongación hasta el infinito permite el movimiento y la imagen nos descubre un tren que va a dejar de avanzar inmediatamente por falta de continuidad.

Henri Matisse pintó el cuadro titulado "La Música", en el año 1910. Óleo sobre tela de dimensiones, 260x398 cm, que se encuentra en el Museo Ermitage de Leningrado, sobre el que el pintor situó cinco personajes. Cinco músicos iguales. En la imagen, dos tocan instrumentos y tres usan la voz. Los cinco tienen el mismo color y se sitúan sobre un fondo neutro. Todos son al mismo tiempo distintos, pero todos pertenecen también al mismo molde y representan la misma idea. La cuestión de la continuidad, vuelve a estar presente aquí, a través de recursos pictóricos que consisten en usar un elemento igual, siempre de frente, que tiene un mismo color y a su vez tiene un fondo continuo. Lo continuo por repetición entra en juego. En este caso de forma casi infantil se representa la figura humana. Los personajes premeditadamente están llevados al mínimo y dibujados

5. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



14. Veiros. Portugal.



15. Imagen del lienzo, "Taller en Rojo".
Henri Matisse

de forma plana. En el cuadro existe una búsqueda voluntaria de lo primitivo. El fondo continuo da sentido en la composición a la distancia exacta entre los personajes.⁶ Un año más tarde, en 1911, Henri Matisse pintó este cuadro. Óleo sobre tela de dimensiones, 181x219 cm, expuesto en el Museo de Arte Moderno de New York. Esta tela plantea también la idea de la continuidad pero esta vez desde otra perspectiva. En la imagen Matisse representa su lugar de trabajo. El espacio está bañado por una gran bolsa de color rojo, de la que algunas piezas se separan y afloran a la superficie, mientras otras se sumergen en ella como si de un líquido se tratase. La mesa, el reloj, la silla, solo insinúan su contorno, están a punto de desaparecer absorbidos por el espacio de la habitación. El suelo y la pared difícilmente se diferencian, destruyéndose la sensación de gravedad y produciendo la impresión de ligereza o más bien de flotabilidad en un medio líquido donde el peso no existe y el color se adhiere a los cuerpos. Así, se refleja la continuidad del espacio, haciendo difícil descubrir donde empieza y termina la habitación. "Taller en Rojo", es quizá, el ejemplo más claro del origen en el Arte Moderno, de un nuevo concepto de representación. La representación del espacio como un cuerpo. Quien observa el cuadro, el espectador, cree que el espacio se puede tocar y en el flotan los objetos. Hasta este momento el espacio en la pintura pertenecía al reino de lo aéreo. Es, en este instante, cuando el espacio se hace líquido, se extiende derramado inundando con el color todo lo que en él existe.

Otro tema "Concentración"⁷ Junto a la continuidad, aparece otra idea, opuesta, a veces complementaria; la concentración. Observemos la

6. Veiros. Portugal. Imagen tomada por los fotógrafos Francisco Pires Keil Amaral y por Jose de Santa Barbara. Reportaje "Portugal, raíces de un Townscape" publicado en la revista Hogar y Arquitectura del año 1971. Tomando sus propias palabras: "Por que el destino de las ciudades no es idéntico. Valladolid nunca será Tokio, ni Coimbra Nueva York". En una plaza cualquiera, la tradición ha dejado cinco personajes que nos miran. Iguales o parecidos, como los músicos de Matisse, confundidos sobre un fondo continuo, se mezclan con otras figuras, los turistas.

7. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



16. Imagen de un paisaje ganadero. Angel Ranch. California

17. *Cuadrado negro*. Kasimir Malevich



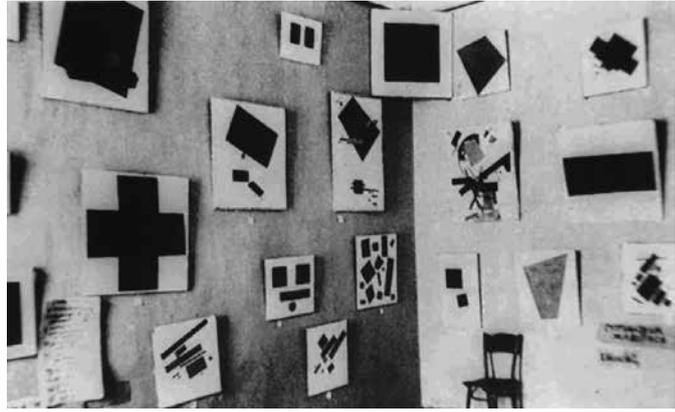
imagen. Un valle, en algún lugar. No tenemos la sensación de que existan límites muy contundentes, salvo las lejanas montañas perdidas en la bruma, que sentimos posibles de atravesar y el límite de los árboles que rodean la casa. Sin embargo sobre este paisaje extenso, se instala un numeroso grupo de carneros. Estos se hallan reunidos en un gran rebaño. Así, los animales se concentran y por definición pierden su propia identidad pasando a ser una unidad compuesta por muchos fragmentos. Este es un asunto, pero la concentración tiene además otra característica, su geometría. Los carneros se han extendido en la pradera como una alfombra, que representa un cuadrado o mejor casi un cuadrado. Si nos fijamos, éste se puede apreciar en perspectiva caballera. Algo tan incontrolable como una reunión de animales sin voluntad, representación directa de los actos de la naturaleza, se organiza en la imagen siguiendo unas leyes puramente geométricas. Un cuadrado que aún no lo es porque se está formando, lo que lo convierte en más perfecto aún, en la representación de su propia idea. Cuando lo observamos, nuestro afán organizador nos induce a imaginar un cuadrado perfecto. Un empeño como otro cualquiera.

El pintor ruso Kasimir Malevich, nacido en Kiev, Ucrania en el año 1878 y fallecido en Moscú en el año 1935, creador del movimiento Suprematista, pintó el cuadro titulado / Cuadrado negro / hacia el año 1914/1915. Este lienzo, cuya dimensión es 79,5x79,5 cm, pintado sobre tela y expuesto en Moscú en la Galería Tretiakov, es una superficie cuadrada, perfectamente negra, sobre un fondo blanco que lo enmarca, sin ningún otro elemento o adorno. El cuadro en realidad surge de una gran duda del autor, como lo demuestra el hecho de que esté sobrepintado sobre otra base de óleo y composición desconocidas. En un momento de inquietud desbordante, el artista tapa con el color negro, todo lo que hasta ese momento había desarrollado. Las grietas de color que al poco tiempo aparecieron así lo delataron. Superadas sus dudas, el artista se decidió por una figura de pureza geométrica y color aterrador, ¡el cuadrado negro! La crítica y con ella toda la sociedad del momento, suspiraron: “Todo lo que hemos amado se ha perdido. Estamos en un desierto..., ¡Ante nosotros hay un cuadrado negro sobre un fondo blanco!”. Malevich vivió la Revolución Rusa en su



18. La ciudad de Vitebsk. La calle decorada por la geometría. ¡La ciudad encantada! 1920

19. Sala de exposiciones de Malevich. San Petersburgo, 1915



primera parte amable, contando en esa época con el apoyo y la complicidad de unos políticos, que creyeron en los artistas. Entre los años, 1914 y 1924 llega a ser un personaje de gran relevancia política y cultural. Sin embargo, será tras la muerte de Lenin, cuando el Estado y la economía sufren la instrumentalización de la autocracia estalinista, poniendo de manifiesto la dureza de un sistema que en realidad no estaba tan interesado en los avances de la cultura, sino más bien en el control de las masas por medio de la propaganda disfrazada bajo la legitimidad del Arte. Presidente de la comisión Nacional de Arte en 1917, director del Museo de Cultura Artística de Leningrado en 1924, termina finalmente por ser expulsado en 1929 del Instituto de Historia del Arte de Leningrado. En 1920, es invitado a impartir clase, en la escuela de Arte de Vitebsk, dirigida entonces por Marc Chagall, donde desarrollará su trabajo hasta el año 1922. Durante ese periodo, fundará el grupo Unovis, “Innovadores del Arte”. Este grupo, centró su trabajo en el intento de remodelación de la realidad cotidiana. De ellos se dice: Pintan los tranvías, imprimen rótulos y carteles que cuelgan en las calles. Círculos, cuadrados y cruces de colores, invaden la ciudad de Vitebsk. En esa época, una visitante de la ciudad la describe así: “Yo vine a Vitebsk después de las festividades de octubre, pero la ciudad todavía resplandecía gracias a la decoración de Malevich: círculos, cuadrados, puntos, líneas de diferentes colores... y tuve la sensación de haber llegado a una ciudad encantada”.

Estos artistas entraron a caballo contra el mundo real. Ante un universo figurativo, intervinieron en la creación de formas simples. La acción, como en este caso sobre la ciudad de Vitebsk, tatuada de objetos geométricos abstractos, produjo un cambio radical sobre ella. En sus exposiciones o en su propio estudio, Malevich hablará del Suprematismo: “El visitante avanza en diagonal por el espacio de la sala hacia el universo pictórico no objetivo. Se visualizan composiciones ingravidas que desconocen los conceptos de arriba y abajo, es como una premonición de lo irreal y lo nuevo. El vacío de la no objetividad se abre ante el observador”.

En el mundo no objetivo, el espacio creado por el artista, se convierte en ingravido. La imagen muestra un detalle fundamental, que sin embargo pasa desapercibido. Las figuras geométricas flotan sin peso y si no fuera por la silla, que siempre Malevich tenía la precaución de colocar en alguna esquina de sus composiciones, realmente no sabríamos qué es suelo, qué techo y paredes. El espacio pierde su cualidad vertical. Según Malevich, “Si, Chagall podía pintar las mujeres volando, boca abajo..., por qué no pintar

20. (izquierda superior) *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones / Cuadrado Rojo*. Dos títulos para un solo cuadro. Kasimir Malevich, 1915

21. (izquierda inferior) Vladímir Ílich Uliánov, Lenin, Presidente del Consejo Soviético de los Comisarios del pueblo desde la Revolución de Octubre, 1917 hasta su muerte, 1924

22. (derecha superior) *Autorretrato*. Kasimir Malevich

22. (derecha superior) *Autorretrato*. Kasimir Malevich

23. (derecha inferior) Malevich en su lecho de muerte, fotografía de 1934

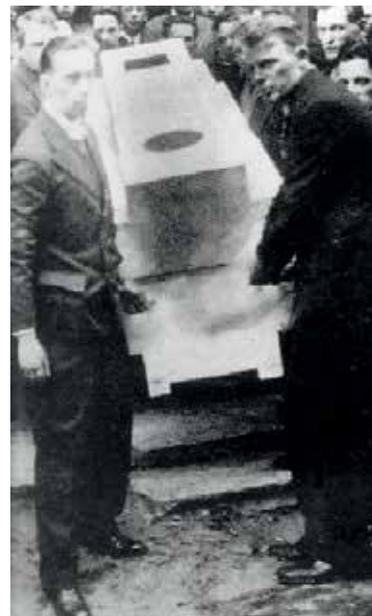
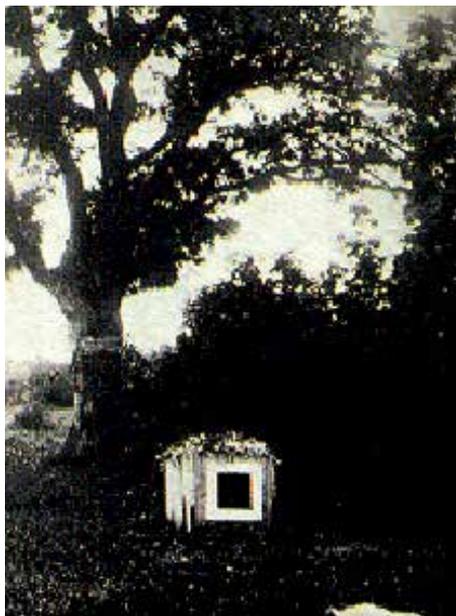


el mundo sin que exista la gravedad”. Desde el aspecto que nos interesa, la concentración, observamos como el pintor va trabajando sobre piezas que se van haciendo cada vez más densas, como un líquido que se comprime hasta convertirse en sólido, cada vez más pequeño, cada vez más reunido.

En la imagen aparece un cuadrado ligeramente desviado. No es un cuadrado perfecto. (recuérdese la imagen del paisaje de los carneros reunidas). Se trata del lienzo titulado: “Cuadrado Rojo”, óleo sobre tela de 53x53 cm, pintado en el año 1915. Su título, tiene otra denominación en el realismo pictórico no objetivo, en realidad se denomina: “Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones”. Este cuadro reducido en más de un tercio de su superficie, respecto a su antecesor, “Cuadrado negro”, iniciará la búsqueda de formas pictóricas para la nueva figuración no objetiva.

El fotomontaje titulado Lenin, realizado por Malevich en el año 1920, muestra una imagen que parece real. Lenin es tomado en una de sus típicas posturas en el púlpito de oradores. Pero la realidad esconde un mensaje; ¡Lenin, no habla! Algo ha pasado en el ambiente. Las dificultades en la libertad del Arte no han hecho más que empezar. Kasimir Malevich comienza a ser arrinconado. Su pintura inicia un camino que parece traicionar todo lo investigado hasta el momento. Sus cuadros se esconden tras la figuración, en un camino tan sorprendente que nos acerca al Renacimiento. En el año 1933, cercano a su muerte, Malevich pintará el cuadro titulado, “Autorretrato”, óleo sobre tela 73x66 cm.

24. "Autorretrato", 1.933. 30. Ataúd y Lápida de Kasimir Malevich. Fotografía de 1.935



Declaradamente olvidado por el artista el /mundo no objetivo/, éste se desdice de toda su obra entregado al arte figurativo. Ahora el cuadro es un “Durero”. Parece, que por fin ha entrado en razón. ¡Ha olvidado lo absurdo de pintar cuadrados cada vez más pequeños! Pero hay una clave, que nos evitará la tristeza de lo aparentemente perdido. Recordemos que este cuadro es pintado en el año 1933. Malevich ya está enfermo y demasiado apartado por el poder.

Parece que el artista ha claudicado, pero, siempre somos los mismos y el artista nos guiña y de forma secreta nos señala su verdadero interés. Atendamos a un leve detalle. En la esquina inferior derecha del lienzo, casi imperceptible se encuentra la firma del autor. Se trata de una señal, de un grito silenciado. Antes de morir, insiste en su idea. La firma es otra vez, el “Cuadrado negro sobre fondo blanco”. Como detectives, podemos asistir con alegría a la demostración de una auténtica creencia. La fe en la abstracción. Su firma, lo que parece casi una broma, es su despedida. Un cuadrado muy pequeño, abstracto y negro, como lo serían su ataúd y su lápida.

El pintor ruso, Markus Rothkowitz, nacido en la localidad letona de Dvinsk el 25 de septiembre del año 1903, se suicidó en su estudio de Nueva York el 25 de Febrero de 1970. Unas horas antes de recibir en su taller, al vicepresidente de las galerías Marlborough, quien se dirigía a seleccionar su obra para una gran exposición, acabó con su vida. Quince años habían pasado desde que el conductor del movimiento Abstracto, Pollock, pintor de una sola obra, desapareciera al volante de su vehículo abandonado al alcohol. En el año 1970, su generación se desmoralizó ante la presencia y el éxito impredecible de lo que se daría en llamar “Arte Pop”, que iniciaba su gobierno sobre las esferas altivas del Arte. Aunque particularmente le repugnasen estética y moralmente los nuevos presupuestos de esta nueva tendencia, no pudieron afectar tanto a un artista que odiaba la fama y sufría remordimientos por el reconocimiento oficial que se le prodigaba y que él consideraba corruptor y esterilizante. Vinculado en sus primeros años a los movimientos Surrealistas más tarde al Expresionismo abstracto y arte Abstracto Americano. Unido al grupo



25. Sin Título

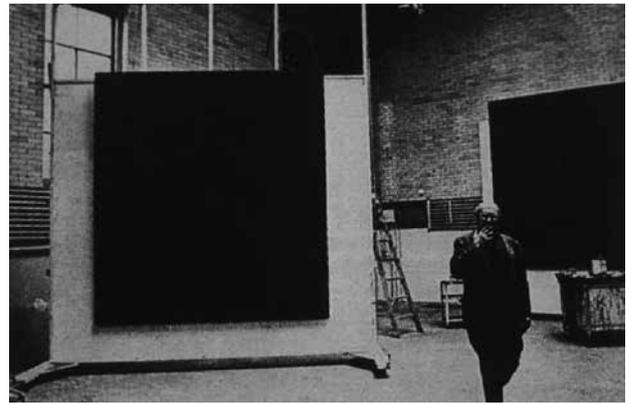
26. Sin Título.

27. Sin Título

“Los Irascibles”, junto a Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, dedicó gran parte de su vida a realizar obras de gran tamaño. Telas saturadas de color, donde el artista superponía de forma asombrosamente ligera, capas de color, casi aéreas. Pintura de la ligereza. En ella unas capas sobre otras van produciendo un mundo de continuas transparencias. En 1958, cambia legalmente su nombre por el de Mark Rothko, en un acto de simplificación de la forma similar al producido en sus cuadros. Pintará sus cuadros inmensos en los que parece que ocurre todo lo contrario a lo que perseguía Malevich, la continuidad del espacio enmarcada dentro de un lienzo. El espacio de Rothko en sus cuadros no tiene dimensión. Sus pinturas parecen no querer tener límites demostrando su meta por representar un universo continuo. Sin embargo el espacio físico tiene sus leyes y no permite su manipulación fácilmente, lo cierto es que la realidad es resistente. Lo cierto es que los cuadros de Rothko tienen medidas y estas son concretas. Cada vez de mayor tamaño, los lienzos invaden el espacio de su estudio donde en ocasiones tocan techo. El artista pinta impulsado por su deseo de extenderse por la tela, reflejando un espacio que poco a poco se torna gaseoso. Si tomamos tres ejemplos en distintas fechas y los comparamos vemos su crecimiento.

Tomemos primero el cuadro titulado /Sin título/, cuyo tamaño es 125x110 cm, pintado en el año 1949. Junto a éste, el segundo, titulado también “Sin título”, de tamaño 233x175,3 cm y pintado en el año 1955 y por último el cuadro obviamente titulado, en lo que parece una broma otra vez “Sin título”. Sus dimensiones 294,3x264,2 cm y fue realizado en el año 1960. Observemos las imágenes / /. Entre estos tres cuadros hay aproximadamente cinco años de diferencia. Vamos a dedicar unos instantes a la observación, mientras comprobamos cómo pasa el tiempo el pintor Markus Rothkowitz sentado en su estudio tal y como representa la imagen.

Parece preocupado o esperando algo. Mira sus cuadros, pero ninguno de ellos da la impresión de ser elegido como objeto de su meditación. De hecho todos los lienzos están recogidos sobre la pared, sin pintar o vueltos de espaldas. ¿Estará observando los lienzos? Nos encontramos en el año 1949 y la fotografía nos revela su crecimiento. Parece más un pastor



28. Mark Rothko en su taller, a principios del año 1950

29. Mark Rothko fuma satisfecho en su estudio, hacia el año 1960

30. "Sin Título". Mark Rothko.

que pasa revista a su rebaño de bastidores, que un pintor obsesionado por una obra en concreto. ¡La altura del techo es el verdadero problema!, ¿Quizá piense en eso? El espacio con el que cuenta el pintor, se encuentra ya al límite agotado por sus dimensiones y hay que tomar una decisión. Tarda unos años en resolver el dilema, pero sobre los años sesenta consigue su objetivo. La imagen nos proporciona el respiro del artista en su nuevo local de trabajo. Mark Rothko, ya disfruta de un nuevo nombre, más simple y de un estudio que alberga sección suficiente. El pintor puede relajarse por un momento, mientras, esta vez, fuma satisfecho consciente de su libertad para trabajar en sus próximas obras "Sin título".

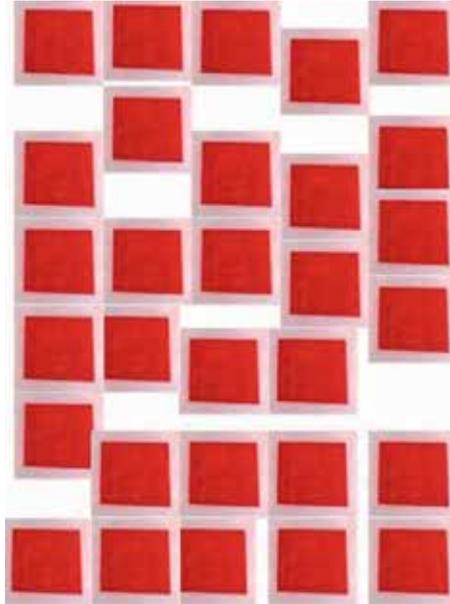
Sin embargo, no todo pueden ser alegrías. El tiempo revelaría que, aunque el artista disponía de un determinado margen de maniobra, su libertad iba a ser relativa. Por mucho que quisiera hacer sus cuadros extensos y continuos, terminaría encajado entre los cuatro lados de sus lienzos, siempre dentro de un determinado tamaño. Este tamaño es una de las claves. La cuestión de las dimensiones. Por muy pequeña que deseemos una cosa, esta tendrá un tamaño y por muy grande que la pensemos ocurrirá lo mismo. Entre lo grande y lo pequeño, nos encontramos con los límites de lo humano, pero este admite grados. La capacidad del pensamiento es infinita, pero la realidad nos impone medidas. A veces la distancia entre algo enorme y algo pequeño es relativamente corta. Recordemos Micenas. Allí la diferencia real entre un sillar inmenso y uno ridículo, no es tanta en cm^2 . No depende únicamente de su tamaño, entra en juego otro factor, el lugar y nosotros mismos.

Si en un viaje imaginario, reuniéramos una junta a otra, alguna de las obras citadas, una obra de Mark Rothko y una de Kasimir Malevich y las situáramos al lado, comprobaríamos lo primero la evidencia de su enorme diferencia de tamaño. Como dos actores, podríamos recordar ahora los personajes malvados e inmensos que continuamente perseguían a Charlot o la dama acaudalada siempre al borde del matrimonio con Groucho Marx, con su escala aumentada.

Alrededor de treinta "Campesinas" de Malevich serían necesarias para obtener un lienzo de Rothko, elegido entre sus "Sin Título" de gran tamaño. Hasta aquí queda clara la cuestión del tamaño. ¡Ahora!, no sólo esto diferencia una obra de otra o un pintor de otro. La diferencia fundamental es su vocación. Mientras uno buscaba la expansión el otro lo contrario, la economía máxima del espacio. Lo que en un caso era

31 "Campesina en dos dimensiones".
Kasimir Malevich, (lienzos colocados uno
junto a otro para comprobar su relación de
tamaños)

32. Groucho Marx corteja a Margaret
Dumont en la película Sopa de Ganso



nebuloso y ligero en el otro se transformaba en plano y opaco. La transparencia de uno que admitía múltiples capas de color, pasaría a ser en el otro una única superficie de color que no admitirá nada detrás. Testigo fueron las grietas de "Cuadrado negro" que bajo su huella dejaron entrever, un mundo oculto negado bajo el manto oscuro que lo cubrió.

