

Juan Bosco Díaz-Urmeneta
RITMO, GEOMETRÍA Y COLOR:
LA PINTURA SEGÚN JOSÉ SOTO

1. Yo no hago cuadros (*pictures*), hago pintura (*painting*). Barnett Newman insistía en esta idea. La escribe a William S. Rubin, conservador del MoMA, y a Lane Slate, en entrevista para la CBS, dice: “quienes hacen cuadros, sean realistas o abstractos, no hacen pintura”¹. Es una expresión fértil. Pintar no es diseñar ni seguir un estilo: es una actividad que, como el pensamiento, tiene exigencias propias que no cabe limitar de antemano.

Parecida apreciación encontramos en todos los artistas que decidieron evitar la figura. Pero tal opción obedece a visiones muy diferentes, porque la abstracción, a diferencia de cuanto dicen los manuales y algunos académicos, nace de supuestos diversos y se concreta en distintas propuestas. La abstracción no es un género. No cabe estudiarla en general, hay que analizarla en cada autor.

2. Wassily Kandinsky fue el primero en evitar la figura. No busca experimentar ni provocar. Sólo cree que la mejor figura no hace sino trivializar la pintura. En el pasado, un bello cuerpo era *signo* de un mundo ideal pero la época moderna pierde esa referencia. Su visión secular no cree en las grandes ideas y a la vista de la figura, se limita a reconocerla como objeto o si la percibe como *bella*, sólo la aprecia como descanso para la mirada, gozo para sentir y olvidar². Porque el problema no radica sólo en la figura, sino en las propias formas artísticas. Los más cultos valoran el arte, pero manteniéndolo en los límites que fijan la institución y la costumbre³. El gozo de lo bello y el desconcierto de lo sublime se convierten así en emociones controladas y sus formas, en poco más que géneros artísticos⁴. A tal situación opondrá Kandinsky una doble abstracción: la primera separa al objeto de toda anécdota y evita su embellecimiento convencional, pero esta misma desnudez del objeto propiciará la

¹ Newman, 2006, 285 y 302..

² Kandinsky, 1989 131-176 y Kandinsky, , 1987, 11-33.

³ Kandinsky, 1960, 24.

⁴ La idea, presente en el texto citado en la nota anterior, fechado en 1912, se enuncia ya en 1910: Kandinsky, 1960, 14-15.

segunda: pasar a una poética constructiva que aparta la forma de toda referencia material⁵.

Su propuesta reposa en dos supuestos. El primero es la idea de una conexión sentimental entre los hombres y las cosas, una suerte de empatía de naturaleza cósmica⁶. Esta conexión, dificultada y aun destruida por el naturalismo en arte y el materialismo en la ciencia -dos legados del siglo XIX- puede recuperarse (es el segundo supuesto) mediante la construcción de formas, si éstas surgen de una auténtica emoción en el artista que por serlo se transmitirá al espectador, enriqueciendo su sensibilidad y su comprensión de las cosas⁷.

Ambas ideas (versión mística o tardorromántica de Worringer) suponen una conexión entre la percepción de las formas puras (color, línea, plano) y una emoción que cabría llamar originaria. De ahí los continuos análisis de la percepción que Kandinsky intenta incluso dilucidar mediante encuestas.

3. Cuando Kandinsky expone sus primeras obras abstractas, inicia Mondrian su camino a la abstracción. Dos diferencias los separan. A la atención analítica que Kandinsky presta a las formas se opone la que Mondrian concede al rectángulo del cuadro: cómo tejer y agitar el lienzo sin darle profundidad (así, sus trabajos sobre el árbol) y cómo lograr que el cuadro altere el muro que lo rodea. Su indagación es más estructural que analítica. Mondrian además ve la debilidad del arte de la época, no en una neutralización del sentimiento por la convención, sino en su insensibilidad hacia el lenguaje de la ciencia y hacia el vigor del espíritu humano que lo ha generado. Lo moderno no se caracteriza por afanes materialistas o deficiencias del sentir, sino por un deseo de liberación⁸ manifestado en un pensamiento que busca formas cada vez más generales de comprensión del mundo. Eso ha hecho la ciencia y a eso debe aspirar el arte. Frente al naturalismo, ocupado en la apariencia particular de una hoja o una flor, el arte debe buscar lo general: la tensión de la forma, la intensidad del color, la armonía⁹.

Este peso racional no resta emoción a la pintura de Mondrian. Brota de una visión casi épica del deseo de conocer y de la libertad que surgirá del saber. Su posición, cercana al idealismo filosófico, contrasta con el tardorromanticismo de Kandinsky. Tal

⁵ "La pintura como arte puro" (1913) en Kandinsky, 1987, p. 47.

⁶ Kandinsky, 1987, 28.

⁷ Kandinsky, 1987, 43.

⁸ Mondrian, 1983, 15.

⁹ Mondrian, 1983, 25.

diferencia ilumina la que hay entre sus indagaciones sobre la forma: si Kandinsky rastrea el nexo entre visión y emoción, Mondrian crea un escueto lenguaje (léxico restringido a línea, plano, color básico y gama de grises; sintaxis limitada a la ortogonalidad y al color plano) en fértil contraste con la estructura dinámica del cuadro que surge de su asimetría y de la tensión entre los límites del lienzo y las formas que aloja: al ser incompletas, pujan por salir fuera de él, llevando su ritmo al muro.

4. Barnett Newman exploró la retrospectiva que el MoMA dedicó a Mondrian en 1945. Su problema entonces era *qué pintar*. El realismo, fuera crítico, crónica urbana (Th. H. Benton) o rural (Grant Wood), le parecía trivial. Opuso además a la corrección *plástica* (el *buen gusto* o la *forma significante* de Clive Bell) el término *plásmico*, aludiendo al esfuerzo inteligente del artista por idear formas surgidas del caos¹⁰. Así eran las figuras abstractas precolombinas, esquimales o polinesias que había estudiado: no eran adornos sino preguntas; no sobre tensiones sociales, sino sobre el riesgo de vivir y el terror a la muerte¹¹. Mondrian tampoco lo convenció. Newman aprecia el uso puro de la forma pero someterse a un lenguaje formal restringido es frenar exigencias de la emoción e inquietudes del pensamiento¹². Si *Abismo Euclidiano* fue su ajuste de cuentas con el arte normativo, *Onement I*, del año siguiente, 1948, señala el inicio de una pintura que reflexiona sobre las paradojas de la existencia¹³ en un tiempo en que “la tragedia era de nuevo la de la acción dentro del caos que es la sociedad”¹⁴. Desde entonces se suceden sus cuadros formados por campos de color. Aplicado de modo uniforme o con sutiles variantes de matiz, el color de los grandes planos lo interrumpen estrechas franjas (gestuales o con bordes exactos) que no eran líneas de separación sino estrechos campos de color que unían entre sí los más extensos, dando ritmo a la obra.

Paralelamente, Newman critica la belleza. Lo sublime corresponde mejor al temple trágico que atribuye al arte¹⁵, idea que lo llevará a pensar la pintura como estímulo de la conciencia de la singularidad del yo¹⁶ y después, como *lugar*, donde el individuo pueda percatarse de sí mismo¹⁷. Ejemplifica este desplazamiento el paso desde *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) a *Las estaciones del Via Crucis* (1958-66), evocación del último grito de Cristo, *lamma sabachtani!*. Pese a tal inspiración metafísica, la obra de

¹⁰ “La imagen plásmica” (1945), Newman, 2006, 184-5 y 191.

¹¹ “La imagen ideográfica” (1947) Newman, 2006, 147s.

¹² “La imagen plásmica” (1945) Newman, 2006, 182s.

¹³ Temkin, A., Penn, S., y Ho, M., 2002, 152 y 158.

¹⁴ “El nuevo sentido del destino” (1948), Newman, 2006, 213.

¹⁵ “Lo sublime es ahora” (1948) Newman, 2006, 214-18.

¹⁶ “Entrevista con David Sylvester” (1965), Newman, 2006, 307.

¹⁷ “Contestación al reverendo Thomas F. Mathews” (1967) y “Entrevista con Emil de Antonio” (1970) Newman, 2006, 341 y 360.

Newman fue referencia para artistas jóvenes, minimalistas (Judd, Stella) y conceptuales (Bochner)¹⁸. Shiff lo atribuye a su abstracción radical: Newman deja a la pintura representarse a sí misma como la realidad que es¹⁹. Es el sentido más hondo de la idea de Newman que encabezan estas páginas: crear una situación única e inmediata en la que la pintura surja por sí misma (esto es *pintar*), evitando anécdotas, narraciones y alusiones a tendencias o estilos (que sería *hacer un cuadro*).

5. Este *silencio de la pintura* define el trabajo de José Soto Reyes. Sus obras no narran ni describen, carecen de apoyos y *motivos*. Molestaba a Newman que sus obras se vieran como *objetos*. Temía que así se acercaran a lo decorativo. Los artistas de la siguiente generación desechan ese temor: muchos convierten el espacio sutil que media entre el objeto y la obra en definitorio de su arte: frecuentan la *frontera* en que *el objeto puede o no pasar a ser obra*. Es el reto que aceptan Stella o Donald Judd. Soto rastrea esa frontera, sin revestir la ascética minimalista. Mantiene la pujanza de lo sensorial, especialmente la del color. El esfuerzo entonces es mayor. Renuncia a la frialdad del proyecto minimalista, sin por ello incurrir en retórica ni seducción. En estas condiciones, para lograr que la pintura se represente a sí misma, es preciso que el autor mantenga un constante toma y daca con la obra. Debe desdoblarse, ser autor y a la vez espectador: dejarse interpelar por la obra que va saliendo de sus manos. Proyectos o bocetos son limitados porque pintar así es sobre todo *diálogo*. El cuadro nace de la cooperación entre autor y materia, como si ésta contuviera virtualidades que sólo se alumbran en la propia acción de pintar.

En tal diálogo sólo hay un criterio regulador: la emoción que produce la propia pintura. Es la incierta bisagra que une al soltero con la novia. Esta conexión entre percepción y emoción es quizá lo único que comparte Soto con Kandinsky, aunque sin recurso a la psicología: el autor-espectador debe decidir por sí mismo, a solas. Por lo demás, como dijo Greenberg, muchas obras del ruso logran su unidad mediante veladas alusiones a la naturaleza²⁰ y de ésta Soto se aparta radicalmente.

6. El cuadro es en apariencia sencillo: un cuadrado dividido por su diagonal en dos triángulos, verde, arriba a la izquierda; abajo a la derecha, azul. Pero algo no encaja. La diagonal no llega a serlo: parte del vertice inferior pero arriba, se desvía a la izquierda del ángulo; además, abajo el verde invade el azul formando un nuevo triángulo. Todo está en orden pero se *mueve*. Así también ocurre con una delgada

¹⁸ Zelevansky, 2004, 26 y notas 3 y 97.

¹⁹ Shiff, 2004, 78-111.

²⁰ Greenberg, 2002, 132.

banda negra que, paralela a la supuesta diagonal, puede ser línea o sombra, e incluso cortar el plano creando una suave (e irónica) profundidad. El cuadro es firme pero lo cruza una sutil vibración.

Esta doble condición de la geometría hace que las obras de Soto sean a la vez construcción y movimiento: las líneas plegadas pueden señalar tensiones entre campos de color y quizá indiquen espacios emergentes que pugnan por crear *otro* equilibrio. Esta tensión entre orden y dinamismo la lee Soto en Mondrian, autor que estudia y conoce bien. El resultado, decisivo, es el *ritmo*. La geometría de Mondrian pierde su presunta frialdad, si se capta su ritmo. Entonces habla más al cuerpo que a la mirada. No es casual que Mondrian, como atestiguan muchas fotos, fijara rectángulos de color en la pared de su estudio. La calidad expansiva de su pintura contiene en germen espacios más amplios. Así lo muestra el *Proyecto para el salón de la Sra. B. en Dresde*²¹, diseño de un interior nunca realizado.

El ritmo sutil de las obras de Soto también exige una escala mayor. Sin ella, el ritmo sólo habla al cuerpo mediante la fantasía. Su proyecto para un estudio de arquitectura, realizado a fines de los sesenta, muestra esta dimensión corporal. El espacio se convierte en habitado. Los formatos de su obra reciente despiertan esa memoria del *lugar*. No en el sentido metafísico de Newman sino según la expresión más sencilla de Richard Serra: espacios para *verse viendo*, donde el cuerpo, al cruzarlos, se hace consciente de sí y de *su* tiempo, espacios-a-tres, formados por la obra, el recinto y *cada* espectador al recorrer una y otro.

7. En abril de 1951, Newman expuso por segunda vez en la galería de Betty Parsons. Un año antes celebró Jackson Pollock en aquel local su muestra más decisiva para la que Tony Smith suprimió todo obstáculo que entorpeciera la visión a distancia de obras como *Ritmo Otoñal*. En la muestra de Newman, Smith busca el efecto contrario²²: colocó un murete de modo que el enorme *Vir Heroicus Sublimis*, más que ofrecerse a la mirada, exigiera acercarse, pasear a lo largo del cuadro, sentir la cadencia de sus ritmos, dejarse envolver por él. Análoga experiencia propician las obras recientes de Soto: no sólo por su ritmo, como ya he señalado, sino también por la fuerza del color.

²¹ Crego Castaño, 1997, 221.

²² Temkin, 2002, 40s.

El color en Soto tiene tres características: su interactividad, la *sorpresa del matiz* y su condición táctil. La interactividad, meditada en otro de sus autores favoritos, Albers, le permite enfrentar planos de color muy similar para hacer valer sus contrastes, logrando así variantes de luz que derivan del pigmento, no de la tonalidad. Otras veces, al superponer dos planos, el color varía según la dimensión relativa de los campos. Estas variaciones crean ritmos, menos evidentes que los generados por las líneas, pero igualmente eficaces.

Un color puede ser correcto e incluso atractivo en su versión industrial. El color al fin, viene de fábrica. Pero el pintor puede inventar: lograr un matiz (o *tinta*) tan nuevo que se desliza entre los nombres sin encajar en ninguno. Así son los colores de Soto. Por eso producen la *sorpresa del matiz*, sobre todo cuando se extienden por un plano de grandes dimensiones. El color disperso es poco más que un auxiliar de la forma: sirve de orientación, modela un espacio e incluso ayuda a racionalizarlo. Pero cuando el baño grandes extensiones, paraliza y fascina, sobre todo cuando evita la palabra y esquiva el nombre. En esos casos la inteligencia se queda sin concepto y la mirada es ante todo la de un cuerpo sensible, carne que siente. No caemos por eso en lo irracional: el mismo orden del cuadro lo impide, pero el color hace dudar, muestra los límites de una inteligencia más acostumbrada a manejar las cosas que a verlas y aceptarlas como *otras*.

Esta potencia del color aumenta cuando lo surcan breves alteraciones: a veces sólo tiñe el lienzo, otras veces adquiere solidez y densidad, y en ocasiones, el pigmento parece impreso con suaves toques, como si se hubiera colocado con un sello. El color entonces invoca más al tacto que a la vista. Deja de ser un medio para formar panoramas y despliega su propia belleza como materia²³. Más que generar ilusiones, se hace sin más presente como color²⁴.

8. Las obras de Soto, como hemos dicho, le exigen un continuo diálogo con la pintura, sin más testigo que la emoción, una emoción crítica que evita toda coartada y se sujeta a la pintura concebida como orden y ritmo, materia y color. Este rigor desplaza su quehacer desde la mirada al tacto hasta interesar al cuerpo. De ahí la importancia no del tamaño sino de la escala: con ella la obra despliega un espacio envolvente y propicia que cada espectador experimente un tiempo propio. Así la pintura no narra ni

²³ Rothko, 2004, 84.

²⁴ Rothko, 2004, 94s.

describe ni expresa, sino invita a cada espectador a hacerla suya, arriesgándose a convertirse en artista.

Bibliografía

Crego Castaño, C., *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"*. Madrid, Akal, 1997.

Greenberg, C., *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Trad. M. Eskenazi. Barcelona, Paidós, 2002.

Kandinsky, W. *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, trad. E. Bailey, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

Kandinsky, W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Ph. Sers, Barcelona, 1987.

Kandinsky, W., "Sobre la cuestión de la forma", Kandinsky, W. y Marc F., *El jinete azul*, ed. K. Landheit, trad. R. Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

Mondrian, P., *La nueva imagen en la pintura*, trad. A. Peels, Valencia, Colegio de Aparejadores de Madrid, 1983

Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, ed. O'Neill, J. P., trad. M. A. Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 2006.

Rothko, M., *La realidad del artista*, trad. M. Abdala. Madrid, Síntesis 2004.

Shiff, R., "Whiteout. The not Influence of Newman Effect", Temkin, A. (ed.), *Barnett Newman* (catálogo de exposición), Philadelphia, Philadelphia Museum of Arts, 2002.

Temkin, A., Penn, S., y Ho, M., "Catalogue", Temkin, A. (ed.), *Barnett Newman* (catálogo de exposición), Philadelphia, Philadelphia Museum of Arts, 2002.

Zelevansky, L. "Beyond Geometry. Objects, Systems, Concepts", Zelevansky, L., ed. *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2004.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta
Sevilla, primavera, 2012.