

**ABSTRACCION FIGURACION.
LENGUAJE Y SIGNIFICACION DE LA PINTURA.
Pilar Viviente**

Las reflexiones en torno a la figuración y la abstracción, conforma uno de los debates con el que se inaugura la modernidad, y que ha provocado múltiples conjeturas, además de haber estimulado gran parte del arte contemporáneo, vuelve a estar en la actualidad, en la base misma de las polémicas subyacentes a las simbiosis y contaminaciones de lenguajes en lo que se ha dado en llamar "la condición postmoderna". "Fragmentación", "diseminación", "contaminación" (Achille Bonito Oliva), "síntesis" o "combinación", "mixed-media", "screen-segmentación" (Fredric Jameson), son términos frecuentes en los discursos sobre pintura para hacer referencia a las posibilidades que el lenguaje de la pintura ha abierto en la década de los 80. Sustancialmente todos estos conceptos hacen referencia a otras operaciones mentales que sustituyen aquel principio moderno de la dialéctica, motor de un arte como superación y conciliación de las contradicciones. En lugar de una dialéctica de contrarios establecida a partir de un centro que los contrapone, estamos en presencia de múltiples centros donde la contraposición frontal desaparece para dar paso al cruce y al despliegue topológico de toda contradicción. Los modelos lingüísticos radicales, de Malevich hasta Tapies, son sustituidos por éstas colisiones de lenguajes. Pero antes de configurarse este paradigma, las cosas estaban de otra manera, y las modalidades abstracto y figurativo de la pintura tuvieron que emprender a lo largo del siglo xx una ardua labor de demarcación y definición, desde la práctica y desde su paralelismo filosófico y teórico.

Aunque hoy nos resulte risible porque las diferencias nos parecen evidentes, todavía en los años 50 el público veía la pintura de vanguardia como un bloque incomprensible y consideraba como abstracta toda obra en la cual la imagen no estuviera inmediatamente identificable. En aquel momento algunos teóricos y críticos abordaron el debate de las relaciones entre la figuración y de la abstracción, se esforzaron por esclarecer los vínculos y las diferencias entre la una y la otra, hicieron posible comprender lo que expresa la pintura por su lenguaje y se interesaron por proponer un modo de lectura de la pintura abstracta. Este es el caso de Léon Degand, autor del libro que vamos a exponer, y que nos aproximará a la configuración del lenguaje pictórico en el contexto del pensamiento

moderno, desde un texto cuanto más significativo por la época en que fue redactado, pero que también posibilita una mayor comprensión de la configuración del lenguaje en la pintura postmoderna.

"Abstraction-Figuration. Langage et signification de la peinture" (1) agotado desde hace más de treinta años, ha sido reeditado en nuestros días, con una presentación de Daniel Abadie, comisario de la exposición "Les années 50" en el Centro Pompidou. Léon Degand ha sido uno de los más grandes críticos de arte de su tiempo y cuando el arte abstracto era duramente combatido, su reflexión restituyó mejor que nadie al arte abstracto dentro de esa gran corriente que se remonta a la Edad Media e incluso antes, convirtiendo definitivamente en caduca la vana oposición entre arte abstracto y arte figurativo. Sus reflexiones además de ofrecer un panorama del arte occidental de mediados de este siglo, iluminan debates siempre actuales como los señalados más arriba en la pintura de los 80. Degand no se plantea tanto imponer los artistas que le interesan, como poder proponer un modo de lectura de la pintura abstracta y del lenguaje de la pintura en general. En este sentido, el libro no se detiene tanto en consideraciones filosóficas como en señalar los problemas de la visión en perspectiva, de la bidimensionalidad de la tela, de las relaciones dentro del cuadro, del poder emocional del color...y en la constatación de que éstos son los datos primeros del pintor. Es así como el esfuerzo de Léon Degand anuncia lo que se convertirá, con Clement Greenberg y la crítica americana de los años 60, en la lectura formalista de la pintura. Todo el volumen descansa por completo en la convicción de que "el contenido pictórico de una pintura se encuentra en la propia pintura y en ningún otro lugar"(25).

Degand relaciona los problemas de la pintura abstracta y los de la pintura figurativa, para demostrar como la abstracción, entonces generalmente considerada como una improvisación sin reglas y en consecuencia "fácil" respecto a las normas de la figuración, incluso modificando profundamente los criterios de lectura, obedece de hecho a las mismas leyes pictóricas que ésta. El propio autor afirma "la pintura abstracta y la pintura figurativa son dos concepciones diferentes de la pintura", pero en ningún momento desprecia o compara negativamente cualquiera de las dos modalidades expresivas. Por el contrario, señala a continuación que "pintura figurativa y pintura abstracta no deben compararse competitivamente"(28). En otro lugar indica que "todo lo que estamos en poder de afirmar con certitud, es

que las posibilidades de las dos concepciones pictóricas en presencia son prácticamente ilimitadas"(246). Destaca que "el lenguaje pictórico de la abstracción esta constituido, como el de la pintura (figurativa), de equivalentes plásticos. Pero los equivalentes plásticos de la pintura abstracta son aquellos de la actividad de nuestro espíritu, independientes de toda representación y de todo proyecto de representación del mundo exterior" (55). Esta visión le lleva a situar la plástica abstracta en el lugar que le corresponde, llenando uno de los vacíos de la época. Pero también le sitúa en una reflexión profunda sobre la fundamentación del lenguaje figurativo y del lenguaje abstracto en cuanto lenguajes originales de la pintura, que sigue siendo de utilidad para reflexiones actuales y que es lo más interesante del volumen.

La estructura del volumen que nos ocupa es clara y ordenada, y refleja una voluntad didáctica encaminada a la defensa del lenguaje de la pintura, y en especial de la pintura abstracta. En primer lugar, se ocupa de la historia, donde realiza un seguimiento del "pretexto figurativo" en la pintura figurativa de vanguardia, hasta ese punto de su evolución en el que la figuración ha perdido su consistencia y su utilidad. Considera que el programa, involuntario o consciente de la pintura figurativa de vanguardia consiste en "usar la figuración, no concebir que no se pueda usar, pero desear dejar de usarla"(46). El recorrido histórico lógicamente le conduce hasta el cubismo, como "único lenguaje que se encuentra en posesión de un lenguaje capaz, si continúa su evolución, de expresar nuevos sentimientos plásticos" (50). Después de lo cual estudia la evolución que la abstracción toma para desembarazarse de la tradición figurativa, la doble vía "Kandinsky-Mondrian", como dos casos extremos de la psicología de la creación artística. Es en este momento cuando el autor cree oportuno un acercamiento más directo a la pintura, recordándonos aquel "cierto orden" o poder autónomo que anunció Maurice Denis refiriéndose a que la pintura no es solo transcripción, sino también organización, composición, y diferencia entre las artes discursivas y las artes intuitivas. Esta diferencia constituye uno de los pilares fundamentales de su discurso. La naturaleza del fenómeno pictórico (se entiende: acto creativo de la producción, objeto artístico y acto creativo de la recepción) es fundamentalmente intuitiva. Al respecto el autor constata que "lo propio de los modos de expresión discursivos es el significar con el máximo de precisión, mientras que los modos de expresión intuitivos dejan un margen de libre interpretación...La

pintura es un arte discursivo en la medida en que sus significaciones pueden traducirse por palabras, y un arte intuitivo en la medida en que no pueden serlo. Es discursiva en su representación de las apariencias visibles del mundo exterior. Es intuitiva en las significaciones que resultan de la organización plástica de líneas, de formas y de colores... En la medida en que la pintura es intuitiva, es un arte de pensar con líneas, con formas y con colores (como la música es un arte de pensar con los sonidos)"(65-66).

También insiste en el cuadro como objeto de relaciones de creación y de comprensión, tanto por parte del espectador como del pintor, considerando que el conjunto de estas actividades constituyen el fenómeno pictórico. De todo ello extrae una definición de pintura: "la pintura es un arte de pensar, de expresarse, de inclinarse a favor de un juego de líneas, de formas y de colores, ya sea creador o espectador, y que estas líneas, formas y colores estén o no en relación con una representación del mundo exterior"(76).

A partir de este momento el autor abandona el recorrido evolutivo a través de la historia de la pintura, por una reflexión sobre el lenguaje mismo de la pintura y el significado de sus formas. Esta reflexión se plantea en dos capítulos sucesivos, uno sobre las propiedades inherentes al lenguaje pictórico figurativo y el otro sobre las correspondientes al lenguaje pictórico abstracto, en virtud del principio fundamental que diferencia a un lenguaje plástico del otro. Defiende la pintura figurativa al decir que "no se presenta como una combinación bastarda de una representación y de una plástica heterogénea, unidas por artificio, sino como la expresión de una plástica inseparable de la representación, y distinta de la plástica pictórica abstracta", y más adelante, en la misma página, defiende la plástica abstracta afirmando que "las propiedades que propongo reconocer al lenguaje pictórico abstracto le son inherentes en virtud de su principio fundamental: el rechazo de la representación y de todo espíritu figurativo"(28). Degand ve una evolución, una relación de continuidad entre un lenguaje y el otro, considera que "habiendo abolido la representación del mundo exterior, la pintura abstracta se pasa de la lógica propia de la adecuación visible de este mundo a una nueva lógica pictórica. La pintura abstracta da nacimiento entonces no ha una nueva escuela, sino a una nueva concepción de la pintura" (55). Cada lenguaje tiene su lógica propia y constituye una concepción de la pintura diferente y autónoma, pero los datos primeros con los que cuenta el pintor son los mismos en un

caso y en el otro. Por esta razón, lo que nos debe importar de una "madonna" de Giotto o de una piscina de David Hockney no es el sujeto representado sino "el cómo", la manera en que ha sido realizado.

El capítulo dedicado a la pintura figurativa se inicia con la definición de qué se entiende por pintura figurativa, para a continuación analizar el tema de la "representación del mundo exterior en pintura", desde dos ángulos: "su grado de necesidad en pintura" y las relaciones entre "la percepción visual del mundo exterior y la percepción visual de su representación por imágenes planas". El paso siguiente se centra en las "convenciones generales de la representación plana", para recordarnos que no es "observando la naturaleza que nos iniciamos al dibujo y a la pintura, sino mirando dibujos y pinturas, es decir, asimilando convenciones" (91). En el apartado "espacio y pintura figurativa" desentraña el tipo de espacio que esta pintura propone, estudia la "sugestión del espacio en el seno de las representaciones planas" y las diversas "alteraciones pictóricas de la sugestión del espacio", como el "aplat", la perspectiva inversa, lo que se llamó la "cuarta dimensión" y otras ambigüedades espaciales. A continuación trata de "la composición pictórica figurativa y la lógica de adecuación del mundo exterior, el espacio y la pesantez", donde se encuentra un comentario que hoy día está del todo superado: "¿ Podría una pintura superponer dos modos de composición, uno abstracto, en superficie, y el otro, figurativo, en profundidad?"(120). El siguiente tema aborda la "especificidad de convenciones pictóricas, gráficas y cromáticas, figurativas". Aquí aclara que ningún medio, gráfico o figurativo, posee significación por sí mismo. "Sea cual sea la simbología atribuida a estos medios, estos adquieren significaciones por su interpretación al lenguaje figurativo" (128). Concreta a continuación en qué consiste "el lenguaje de la pintura figurativa", "un lenguaje de líneas, de formas y de colores, determinado por sus relaciones con la representación del mundo exterior, y asociando, en un todo indisoluble, esta representación y el arte de la pintura. Este lenguaje es específicamente el de la pintura figurativa"(130), para pasar luego a esclarecer cuál es "la significación específica de la pintura figurativa", afirmando que "es la síntesis de dos significaciones a la vez diferentes y en dependencia una de la otra. Significación, sobre todo discursiva, de las cosas representadas, por un lado, es decir, significación de todas las cualidades formales, prácticas, psicológicas, sociales, sentimentales, que les conocemos o les atribuimos cuando son reales o

podrían serlo. Significación plástica- y sobretodo intuitiva- de su expresión pictórica por la representación, por otro lado. En una pintura figurativa, comprendemos las cosas representadas en función de la significación plástica de su representación, y la significación plástica de su representación en función de lo que estas cosas son en realidad... El pintor se afirma, ciertamente, en la elección de las cosas a representar y en los medios de representación, pero sobre todo, antes que nada en las relaciones plásticas que su pintura establece entre las cosas y su representación, cualesquiera que sean los medios y las cosas de su elección. Puesto que es aquí donde el pintor, trascendiendo la gramática de los medios y la banalidad de las cosas, se expresa el mismo a través de la calidad de su traposición, manifiesta su genio o su mediocridad" (131).

El capítulo dedicado a la pintura abstracta se presenta con un orden estructural prácticamente igual al anterior. Las pocas consideraciones filosóficas que en el anterior capítulo pudiera haber desaparecen, se siguen considerando algunos aspectos psicológicos, y por lo demás, se presenta en la más pura metodología formalista. Un formalismo impregnado de cierto estructuralismo, que es de agradecer en el análisis del lenguaje, pero que sobre todo respecto al significado de las formas, resulta excesivamente simplista, ya que los reduce a procesos mentales muy elementales, fundamentalmente a sensaciones y sentimientos. Además no considera esa complicidad que se da entre los principios estéticos e ideológicos, por un lado, y los factores compositivos y de estilo, por otro lado. Es decir, entre los factores ideológicos y el lenguaje propiamente dicho. Se echa a faltar una mayor profundización en los principios estéticos e ideológicos, por un lado, y en el tipo de vínculo que establecen con los lenguajes figurativo y abstracto, por otro y omite los principios de carácter filosófico y social.

En el siguiente capítulo se abordan los siguientes contenidos: la cuestión de "definición y denominaciones", a lo que sigue, la constatación de "las bases del lenguaje pictórico abstracto", para poder acto seguido desarrollar ampliamente un apartado dedicado a "espacio y pintura abstracta", donde trata las cuestiones que considera fundamentales del espacio abstracto, es decir, "pesantez y pintura abstracta" y "elementos gráficos y elementos cromáticos". Según el autor "por definición la pintura abstracta es plana" (192), y "en pintura abstracta el espacio no puede existir, las nociones de

volumen y de fondo no podrían existir a priori...ni estar presentes en el espíritu del pintor. Una verdadera composición abstracta no se inscribe sobre un fondo, ni dentro de un fondo, aunque este fondo sea plano, sino sobre la superficie misma de la tela" (196). Admite, no obstante, que "los procedimientos figurativos de sugestión del espacio subsisten en muchas pinturas abstractas: modulaciones que son modeladas, yuxtaposiciones de superficies, entrelazados de planos, sombras,...etc" (195). Propone una efectiva analogía entre la pintura figurativa y el "cuadro como ventana", y entre la pintura abstracta y el "cuadro como billar" (198-199), siéndo el mundo de la pintura figurativa aquel de la geometría en el espacio y el mundo de la pintura abstracta, el de la geometría plana. Las nociones de "arriba" y "abajo", ligadas a los efectos de "pesantez" y a la sugestión del espacio en la pintura figurativa, pierden su eficacia y son sustituidas en la pintura abstracta por "horizontales" y "verticales", que son los elementos gráficos que la configuran. Por ello la posición de una línea en el interior de una pintura abstracta se define "en función de esos datos exclusivamente pictóricos que son los límites naturales del cuadro: sus bordes" (202) y no por referencia a una representación del mundo exterior.

En cuanto a los elementos cromáticos, hay que "hacer el vacío psicológico", es decir, reducir el color al "rol de simple exitante de la vista", para "acceder a las exigencias pictóricas abstractas del color" (204). A continuación el apartado "la composición pictórica abstracta" es una reflexión sobre la "lógica de esas actividades del espíritu que no tienen por objeto representar las apariencias visibles del mundo exterior" (207) y que sustituyen la lógica figurativa. Para empezar, aclara lo que son los "datos positivos que le son ofrecidos" al pintor "por los medios de base de toda pintura" (213). "El acuerdo entre los medios de la pintura y una lógica que les da sentido esta fijada "a priori" en la figuración. El pintor abstracto está obligado a crear él mismo las modalidades del acuerdo entre los medios de base y una lógica"(217). Pero, ¿cómo se constituye, sobre bases positivas, el lenguaje de la pintura abstracta?. Degand piensa que el pintor "sólo puede llevar a buen término su empresa, abordando el lenguaje pictórico abstracto y su lógica a través de la práctica inmediata y empírica de la composición. La lógica de la actividad de su espíritu entra en contacto con la lógica que impone la superficie plana a los medios pictóricos que se presentan. Y se establece una lógica pictórica abstracta todavía rudimentaria. De experiencia en experiencia, la lógica de esta actividad del

espíritu y la lógica de la superficie plana (incluidos los medios pictóricos que se inscriben) se adaptan de mejor en mejor el uno al otro. De su acuerdo se deprenen las propiedades específicas de la lógica pictórica abstracta, fundamento del lenguaje pictórico abstracto"(217).

En qué consiste el lenguaje de la pintura abstracta es lo que realmente interesa a Degand. Para ello primero partió del rechazo de toda figuración, y pensó que no era suficiente, y que también era necesario renunciar a toda disposición de espíritu figurativo, alimentado por las ideas nefastas preconcebidas, hasta alcanzar un estado psicológico de "tabula rasa", a partir del cual ya se puede concebir la famosa "superficie plana". En el apartado "El lenguaje de la pintura abstracta", dice: "ella nos da el primer dato positivo de la pintura abstracta: igualdad de todas las partes de la superficie ante la posibilidad de ser el principal polo de atracción de las fuerzas plásticas del cuadro. Y estos datos han transmitido sus propiedades a los tres siguientes: bordes de la superficie; líneas, formas y colores; relaciones de todos estos elementos entre ellos. La intervención del pintor, procediendo a la adecuación de la composición, transforma estos elementos de base y sus relaciones en fuerzas plásticas a medida que los transforma en valores expresivos. Ya que estas fuerzas resultan necesariamente significaciones atribuidas por el pintor a estos elementos y a sus relaciones. Estos elementos y sus relaciones son pues los equivalentes pictóricos de pensamientos, de sentimientos del pintor. Son signos plásticos. Forman un vocabulario. Se combinan entre ellos según una lógica, resultado del acuerdo recíproco de la lógica instituida por el principio de la superficie plana y la lógica de esas actividades del espíritu que no se dirigen a la representación de las apariencias visibles del mundo exterior... La manera en que el pintor atribuye una significación a un elemento bruto para transformarlo en un elemento de lenguaje es necesariamente empírico y arbitrario. Solo la subjetividad del pintor decide esta significación"(218). "El lenguaje de la pintura abstracta es un lenguaje intuitivo. Expresa pensamientos, sentimientos, estados que las palabras son incapaces de traducir. Como el músico, el pintor abstracto puede obtener una gran precisión en la traducción de su pensamiento, pero a esta precisión del pintor no sería necesariamente correspondida una igual precisión de la comprensión del espectador"(219). "La pintura es el arte de pensar con las líneas, las formas y los colores. Así pues, edificar un lenguaje pictórico esencialmente intuitivo. Y edificarlo desde la primera

operación que supone: la atribución de una significación a los medios de expresión"(221). El apartado "significación específica de la pintura abstracta", le sirve de plataforma para insistir en "la necesidad de distinguir claramente la pintura abstracta de la pintura figurativa", porque "de un lenguaje depende lo que es capaz de significar" (227), después de lo cual, se pronuncia respecto a "la significación de las fuerzas pictóricas abstractas", donde aconseja dejarse "guiar por las analogías y las desemejanzas formales y cromáticas", entonces "nuestro paso acabará por adaptarse al del pintor y descubriremos la significación de la obra"(233). Cierra este apartado con el tema de "la multiplicidad de significaciones de una composición pictórica abstracta", y recomienda leer la composición pictórica abstracta "como un texto", donde la significación depende del orden, de un orden en la simultaneidad para la composición pictórica, en lugar del orden en la sucesión para de los textos verbales. Añade también que "la significación de un signo pictórico abstracto (entiendo: de un elemento expresivo, no de un elemento neutro que todavía no es un signo), en el interior de una composición, no está jamás fijado de antemano, y depende exclusivamente del contexto... en una composición, donde todos los signos hacen conjuntamente y mutuamente oficio de contexto"(237). Es por todo ello que "la significación de una pintura abstracta es tan poco discursiva -consiste en una cierta calma, un cierto equilibrio,etc., sin más precisión- que estamos en derecho de tomarla por exclusivamente intuitiva. Una composición pictórica abstracta debe ser leída como un texto, cierto, pero como un texto intuitivo, compuesto de expresiones intuitivas y según una lógica intuitiva, y expresando un pensamiento intuitivo"(240). Para concluir este capítulo dedicado a la pintura abstracta introduce algunas problemáticas que reflejan muy bien la situación de esta práctica artística a mediados de siglo. Primero plantea "la situación psicológica de la pintura abstracta", y después, ofrece una especie de epílogo a modo de "respuestas a algunos argumentos". Curioso final este, donde un interlocutor responde a las punzantes preguntas de otro, y que viene a ser algo así como un manual de instrucciones prácticas para salir airoso de cualquier ataque posible hacia la pintura abstracta.

NOTAS.

1. Las páginas con referencia en el texto son de León Degand (1988). **Abstraction Figuration. Langage et Signification de la Peinture.** París.: Editions Cercle D'Art.