

Léopold Survage, *Colored Rhythm: Study for the Film*, 1913. DIGITAL IMAGE © 2019, The Museum of Modern Art/Scala, Florence



EL RITMO Y LOS INICIOS DEL ARTE ABSTRACTO

Georges Roque

Traducción de Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

Dos breves comentarios, para empezar. 1) Mi interés por el tema del ritmo tiene varias fuentes. En la época de mis estudios universitarios escuchaba a los profesores en el salón y luego leía sus textos. Al hacer lo segundo tenía una experiencia extraña: la lectura se acompañaba de una subvocalización, algo muy común, pero yo escuchaba la voz de mis profesores, como si ellos estuvieran pronunciando las oraciones que leía. Pregunté a mis compañeros y la mayoría me dijeron que les pasaba lo mismo. Entre los autores que leía, uno me gustaba mucho, Gilbert Lascault; en este caso no lo conocía y nunca lo había escuchado. Algo me sorprendía en su forma de escribir: frases muy breves, sujeto-verbo-complemento. En una ocasión hice un comentario acerca de este estilo con alguien que lo conocía bien, y me dijo: "¡Claro, es asmático!". ¿Existe por lo tanto una relación entre escritura y ritmo respiratorio? 2) Apenas había entregado el texto que sigue a la redacción de la revista empecé a tener problemas cardíacos. Resulta que tengo arritmia. Y de acuerdo con el cardiólogo, ésta ocurre desde hace mucho tiempo. ¿Existe por lo tanto una relación entre el interés teórico por el ritmo y una arritmia? Curiosamente –o quizá no tanto– los pintores que he analizado a lo largo de mi vida hablan también de ritmo respiratorio y de ritmo cardíaco.

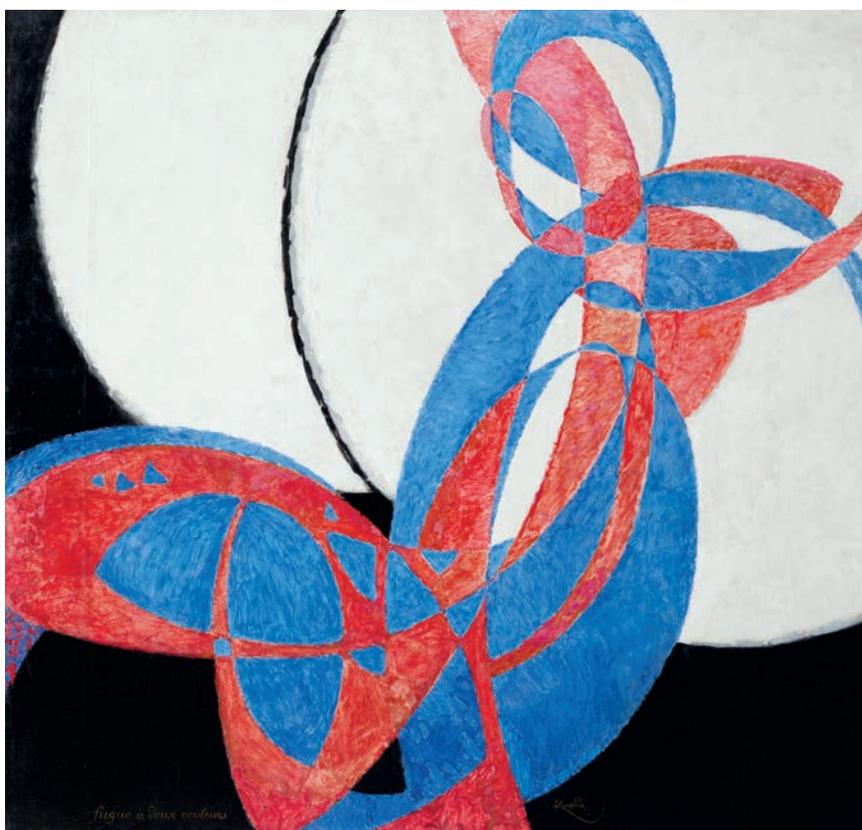
¿Por qué se habla tanto de ritmo entre los pioneros del arte no figurativo? La mejor respuesta la dio, sin duda, Kandinsky en *De lo espiritual en*

el arte a partir de unas comparaciones con la música, que le sirvió de modelo. De hecho, un artista que deja de imitar la naturaleza para mostrar su mundo interior “ve con envidia la naturalidad y facilidad con que esto se logra en el arte más inmaterial del momento: la música”. Sabemos que con la llegada del arte abstracto, la relación entre formas y colores se volvió predominante, de ahí que la cuestión sobre el ritmo sea fundamental y, por lo tanto la relación con la música se vuelva crucial.

Primero me pregunté si el interés por el ritmo en los pintores del inicio de la abstracción se manifestaba en el título de las obras. Desde ese punto de vista, la búsqueda empí-

rica es decepcionante: encontramos muy pocos títulos que aludan explícitamente al ritmo, mientras que los que hacen alusión a la música abundan. La principal excepción tiene que ver con Robert y Sonia Delaunay, pero en su caso se trata de referencias tardías, que datan de los años treinta. Otro caso es Paul Klee, del cual no hablaré aquí, puesto que nunca fue considerado un pintor abstracto.

Comienzo por Léopold Survage, un excelente ejemplo del intento de unir ritmo con movimiento. A diferencia de otros pintores, que querían dar la impresión de movimiento a partir de imágenes fijas, Survage pensó en la posibilidad de hacer una película a partir



František Kupka, *Amorpha, Fugue en deux couleurs*, 1912

El ritmo respiratorio debe corresponder, en la medida de lo posible, al ritmo del acto mismo de dibujar, de manera que nunca experimentemos un alto total.

de cientos de acuarelas, con el fin de dar movimiento al color en una sucesión de imágenes que se desplegaran en el tiempo. Survage, que llamó a su proyecto "Ritmo coloreado", publicó un artículo con ese título en *Les Soirées de Paris*, en el número de julio-agosto de 1914. Ahí, parte de la analogía color/música, porque los dos se componen de vibraciones. Profundizó más al respecto en las memorias de una exposición donde explica que la pintura, a pesar de haberse liberado de la representación de la naturaleza, aún debía liberarse de la inmovilidad, y así volverse

un medio flexible y rico para expresar nuestras emociones, como pasa con la música. [...] Yo doy vida a mi pintura, le doy movimiento, introduzco el ritmo en la acción de mi pintura abstracta, eclosiono mi vida interior, y mi instrumento será la película cinematográfica.

Se sabe que Apollinaire y Blaise Cendrars, de manera muy entusiasta, elogiaron el proyecto de Survage, que pretendía asociar ritmo y movimiento con el fin de producir sentimientos en el espectador.

Sin embargo no todos compartían esa concepción radical que implicaba un verdadero salto en la pintura con el fin de obtener un ritmo. Kupka, por su parte, también une ritmo y movimiento, pero con la intención de lograrlo directamente sobre el lienzo. Para él, como lo dice claramente, se trata de "¡dar la impresión de movimiento utilizando medios que son en sí mismos inmóviles!" ¿Cómo? A partir de la duración de las impresiones en la retina, el mismo principio del cine, pero tomada, en este caso, desde el punto de vista del desplazamiento de los ojos del espectador: "Si el artista quiere obtener un ritmo o

una cadencia, tendrá que recurrir, en primer lugar, a marcar el compás con analogías plásticas que se sucedan y atraviesen la obra en todos los sentidos. Y también dispone de líneas de fuerza que puede juntar en un acorde rítmico [...] El ritmo reside en las vueltas periódicas de las analogías, en la simetría de las líneas y de los límites".

Esta cita puede hacernos creer que Kupka concebía el ritmo bajo la perspectiva autónoma de las artes plásticas. Pero no es así. En primer lugar, igual que Survage y varios más, él une las sensaciones de la luz y los colores a los estados de ánimo que suscitan en nosotros y que él considera estados psicológicos. Es la razón por la que el ritmo debe ser entendido como un "ritmo orgánico" en su sentido más amplio. En lo que respecta al trazo, Kupka también elogia la práctica asiática, en una época (1911-1913) en la que aún no era muy conocida en Francia.

Quizá valdría la pena voltear a ver a los japoneses, exhalar lentamente el aire de nuestros pulmones mientras trazamos una línea de arriba hacia abajo y después aspirar mientras hacemos lo mismo de abajo hacia arriba. El ritmo respiratorio debe corresponder, en la medida de lo posible, al ritmo del acto mismo de dibujar, de manera que nunca experimentemos un alto total.

Kupka, cuyo arte nutre sus raíces del simbolismo vienés, concibe el ritmo ligado a las sensaciones, estados de ánimo y al ritmo corporal



Vasili Kandinski, sin título, 1923



(aquí él habla de la respiración, pero en otros lados habla también de la composición de la sangre). Y finalmente, al ritmo cósmico “de la reproducción y del regreso”, lo que apunta hacia una concepción vitalista del ritmo.

Para avanzar en este breve recorrido, pasemos ahora a Kandinsky. Señalé, en un inicio, las razones que da sobre su interés por el ritmo musical a partir de la idea de que el arte ya no busca imitar a la naturaleza, lo que significa que la cuestión del ritmo no es algo central para él. Aparece en muy pocas de sus obras, como en *Mirada retrospectiva*, o en *Punto y línea sobre el plano*. Sin embargo, es un tema recurrente en los apuntes de las clases que impartió en la Bauhaus. Muchas concepciones del ritmo se yuxtaponen:

1) Una, bastante clásica, sobre la que no ahondaré, es el del ritmo como proporción.

2) Otra, mucho más importante, está basado en la tensión: “ritmo = relación absoluta entre las tensiones [...] igual en todas las artes: pintura, música, danza, escultura, poesía, arquitectura”. De esta manera, ritmo, tensión y composición están estrechamente ligados. Sobre la pregunta “¿qué es el ritmo?”, responde: “Las relaciones entre las tensiones”. Y sobre ¿la ley del ritmo? “Tensión/relajación = contraste. Todo es relativo, entonces las posibilidades son inagotables”.

¿Pero qué entendía él por tensiones? Kandinsky lo aclara en otros apuntes:

Las tensiones inherentes a los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitan volverse activas = dinámicas. Las tensiones entre dos líneas repercuten en las pequeñas tensiones iniciales y crean una pulsación. A partir de que percibimos esa pulsación, las tensiones iniciales se vuelven secunda-

rias. Esas tensiones simples y primarias de un elemento sobre otro crean el *ritmo*. Es evidente que el ritmo define la obra y que una obra sin ritmo es inconcebible. Pero el ritmo no es una repetición más o menos simple sino la composición de tensiones entre elementos = la *composición de relaciones*.

3) Su concepción del ritmo no se limita únicamente a las tensiones en el seno de la composición: Va más allá, como lo señala en otros apuntes:

“El principio primero y primordial es el ritmo: el pulso, la respiración, la circulación de la sangre. [...] Por lo tanto es muy natural que toda creación humana —incluyendo el arte— participe de la misma pulsación cósmica. De esta manera todo artista verdadero abreva de la naturaleza, aunque sea ‘abstracto’”. Y sigue hablando del ritmo en el arte, concebido como la relación entre los elementos y la alternancia entre tensión y relajación.

El último artista que quiero mencionar en esta breve presentación es Mondrian. Con él, entramos en un sistema de pensamiento completamente distinto. La diferencia principal es que para Kandinski no hay distinción entre el ritmo en la naturaleza y el ritmo en el arte, todo forma parte de una misma visión rítmica basada en la idea de tensión y la alternancia entre tensión/relajación. Mondrian, por su parte, está muy preocupado por la concepción de un arte separado de la naturaleza. De ahí la oposición entre lo particular y lo universal: el arte debe separarse de las particularidades del mundo natural para vislumbrar relaciones universales. De ahí también la simplificación de las relaciones entre las líneas y entre los colores: la relación entre las líneas se reduce al ángulo recto y la

relación entre los colores, a los tres colores primarios.

Mondrian también alcanza a distinguir y separar dos concepciones del ritmo: el de la naturaleza, que él rechaza y el de los elementos plásticos, que defiende. ¿A favor de qué concepción debe ser abolido el ritmo naturalista?

El ritmo interiorizado (con la abolición permanente de las oposiciones entre ubicación y tamaño) no tiene nada que ver con la repetición

círculos concéntricos u ondulaciones, sigue siendo muy natural, pues lo encontramos al lanzar una piedra al agua, o en un corte transversal hecho al tronco de un árbol.

Otro elemento importante es que el ritmo no se limita al arte; forma un todo con lo que Mondrian llama, en distintas ocasiones, el *ritmo de la vida*. En su concepción volvemos a encontrar la necesidad de un doble ritmo: el ritmo natural al que, según su perspectiva, el hombre se opone cada vez más a medida que progresa, y el segundo, al que llama el

De ahí el interés de Mondrian por el jazz y su ritmo sincopado, en donde ve una parte de ese movimiento de liberación de ritmo que promulga en el arte, y que encuentra en la vida.

que caracteriza lo particular; pues ya no es una secuencia sino una unidad plástica. De esta manera adquiere mayor fuerza el ritmo cósmico que fluye a través de todas las cosas.

Y agrega una nota: “Los antiguos chinos concebían el ritmo como el flujo de la vida.”

Entonces encontramos aquí, como con Kupka, una influencia de la concepción oriental del ritmo que Yolaine Escande desarrolla en su contribución a este número.

En un escrito de principios de los años treinta, *L'Art nouveau – la vie nouvelle*, encontramos una concepción más elaborada de los dos ritmos; por un lado señala: “la tendencia que se expresa como un ritmo marcado por líneas curvas o concéntricas [y por otro] aquella en la que el ritmo se manifiesta por medio de líneas rectas que chocan en un ángulo recto”. Intuimos que Mondrian privilegia el segundo tipo de ritmo, que es para él puramente plástico y estético, mientras que el primero,

ritmo del hombre, que es “al mismo tiempo físico y moral”. De ahí el interés de Mondrian por el jazz y su ritmo sincopado, en donde ve una parte de ese movimiento de liberación de ritmo que promulga en el arte, y que encuentra en la vida.

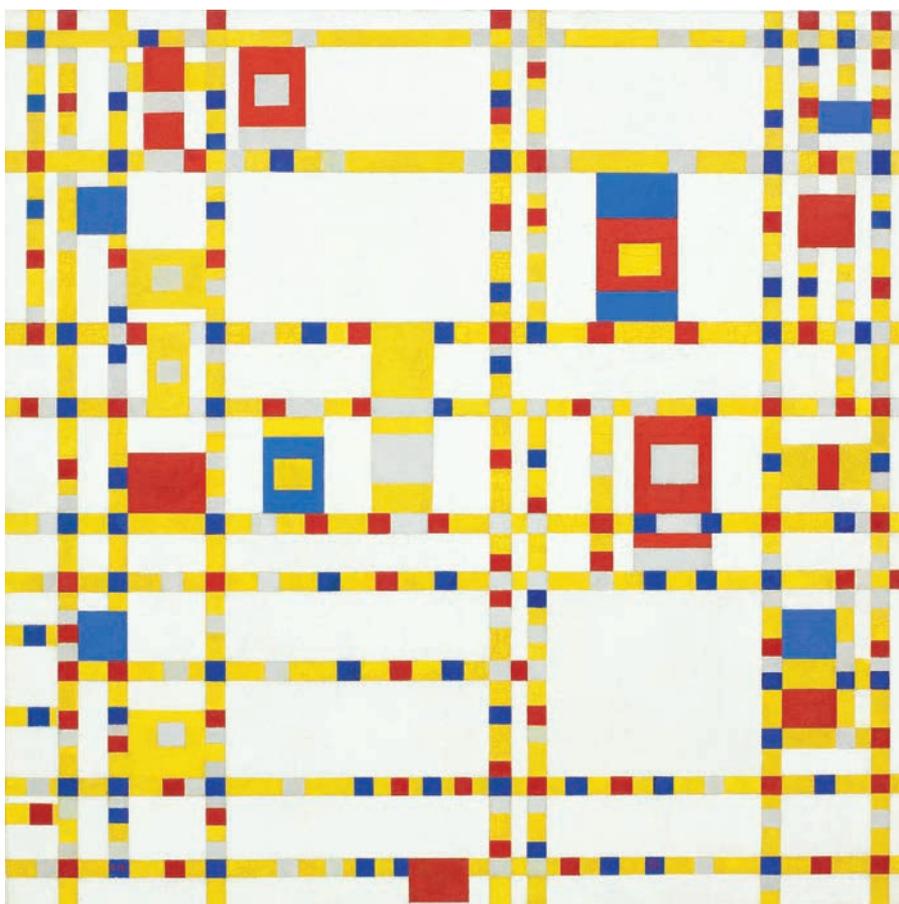
Uno se pregunta, con razón, de dónde viene esta concepción dualista del ritmo tanto artístico como vital. Un poco más adelante, Mondrian revela una de sus fuentes y el pasaje merece ser citado a detalle.

Siguiendo el ritmo de las dos fuerzas contrarias de la línea recta, podemos decir que la vida real, en el interior de todo hombre, no es más que una doble oposición en equilibrio, como por ejemplo el doble movimiento de la respiración, contraria y complementaria. Se trata únicamente de la expresión pura del ritmo vital que el doctor Jaworski define como el doble movimiento de interiorización y exteriorización y que la sabiduría de la Antigüedad señaló como las accio-

nes de expansión y reducción o limitación. Al respecto, es interesante, retomar lo que dice el doctor Jaworski: 'Esos dos movimientos de interiorización y de exteriorización se combinan, se equilibran, sin confundirse nunca, y ese ritmo eterno, esa maraña de dos corrientes contrarias se encuentra en todos lados'. Es sólo en el hombre completamente humano, es decir en el clímax de la cultura humana, que ese ritmo equilibrado tiene lugar, en el terreno físico y en el moral. Y como el arte es más libre que la vida, lo ha podido manifestar.

En resumen, el ritmo, para Mondrian, constituye un elemento de liberación tanto del arte como de la vida.

De esta breve revisión podemos concluir que hay varios elementos comunes en los artistas interesados por este tema que indican que compartían ciertas ideas. Si los pintores abstractos tenían razones particulares para interesarse en el ritmo como resultado del abandono de la figuración, sólo resta decir que abrevaron de una vasta literatura disponible en su época. Para terminar me gustaría trazar brevemente un marco general y en-



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942

tender este interés, que no surgió de la nada sino que ya era clara su presencia en el ambiente desde la década de 1880 y que duró, por lo menos, hasta la de 1930: ese medio siglo fue una especie de edad de oro del ritmo. Fue también durante ese lapso que tuvo lugar en Ginebra el primer congreso sobre el ritmo (agosto de 1926), organizado por Émile Jacques-Dalcroze, a quien le debemos importantes obras sobre lo que él llamó *la rítmica* y que hace énfasis en la importancia del cuerpo humano en los ritmos. ¿Cuáles son las razones de tal afición a propósito del ritmo durante medio siglo? Señalaremos algunas que no son incompatibles entre ellas, sino más bien complementarias y se empalman unas con otras.

1) *El simbolismo*, que privilegió claramente todo lo que suponía la interacción entre los diferentes géneros artísticos por medio de la teoría de las correspondencias. Como el ritmo era un concepto transversal, se adecuó perfectamente a este objetivo; este punto fue puesto en evidencia por Verónica Estay Stange en su libro *Sens et Musicalité*.

2) *La sinestesia*, que procede de otros ámbitos pero que, gracias al interés que despertó en los simbolistas, cobró un gran auge. Aquí, nuevamente, el interés por la relación entre el sonido y el color se encuentra con el ritmo.

3) *La cuestión del movimiento*. Como vimos, muchos de los pintores abstractos asocian el ritmo con el movimiento. En esa época existía un gran interés tanto científico como artístico por este último. Esta inquietud estuvo influida por los inicios del cine, como es el caso de Survage.

4) *El interés por las vibraciones*. En otro texto intenté mostrar que éste juega un papel determinante en los inicios de la abstracción.

¿Pero de qué se trata realmente? El punto de partida es la analogía entre el sonido y el color. Sabemos desde hace mucho tiempo que los sonidos están constituidos por vibraciones. Y, como los colores también lo están, existe una razón, digamos pseudocientífica, para compararlos. La idea de vibración sienta una base para pensar en términos de ritmo y organizar, a partir de ahí, sus composiciones abstractas.

5) *La inclinación hacia la idea de las sensaciones*, tanto en la ciencia como en el arte. Se trata de un cambio que me parece crucial en la estética porque reemplaza al interés que predominaba hasta entonces. El artista ya no busca imitar la naturaleza sino plasmar en el lienzo las sensaciones que ésta produce, o sea sus emociones. Y el fin de estar atento a esas sensaciones es precisamente escuchar su ritmo cardíaco, su ritmo respiratorio, etcétera... O por lo menos eso es lo que dicen Kupka, Kandinsky y hasta cierto punto, también Mondrian.

6) El último punto que me gustaría mencionar es una idea que me atrae particularmente: *el interés por las líneas y los colores en cuanto signo*, es decir *significante*, que remite a un significado. Aquí encontramos una de las grandes lecciones entre las muchas reflexiones sobre el ritmo —ya sea poético, musical o artístico— porque se le entiende más allá de la concepción puramente formal, lo que permite establecer un vínculo entre el ritmo en cuestión y el contenido mismo del texto, partitura musical o cuadro. Ésa es una idea valiosa para los simbolistas y muy importante en los inicios de la abstracción. Existirá entonces también, de manera implícita, en los pintores abstractos, algo así como un *cratilismo del ritmo*. **U**