

Tomás Pollán

*Profesor del Departamento de
Antropología, Ética y Sociología de la Universidad Autónoma de Madrid.*

Crepúsculo de un día alciónico

Cuando contemplé por primera vez los cuadros de Abel Rasskin y consideré su evolución, fui imaginando y evocando paulatinamente los trayectos espirituales, artísticos y morales que suponía yo que él habría recorrido y que en sucesivas visitas a su estudio se me han ido apareciendo cada vez más densos, más complejos, más profundos.

Tuve muy claro desde el principio que la evolución de su pintura era orgánica, que no obedecía a constricciones externas sino que brotaba de una necesidad íntima, y siempre renaciente, de servicio a la pintura y a sus exclusivas exigencias, y no de la acelerada velocidad media que imponen las modas a la trayectoria del artista, que se ve así reducido a la condición de mero instrumento, una especie de sismógrafo que registra "el espíritu del tiempo" y las leyes del mercado, y que está obligado a quemar estilos y etapas en brevísimos espacios de tiempo si no quiere perder comba como aquel pintor Dolan que hace años la revista **Punch** caracterizó en el centro de su estudio, rodeado de innumerables cuadros pintados en serie y de estilo Mondrian -todos sin vender- y que, después de dar la última pincelada a una obra que presentaba una ligera variación formal respecto a las anteriores y de beberse una botella de whisky, telefoneaba eufórico a la galería McGraw de Londres y decía: "Creo haber iniciado un nuevo período". Las obras de Rasskin, por el contrario, son unidades orgánicas centradas en sí mismas, dignas de interés por sí mismas y no por su hipotética condición de testimonio o documento de la vertiginosa sucesión de estilos, corrientes, vanguardismos y experimentalismos rápidamente transformados en academicismos más asfixiantes que los antiguos.

Para Rasskin la pintura es aventura y no complacencia -y en ningún caso autocomplacencia. De ahí procede esa suerte de ascetismo continuo en su creación: ascetismo no sólo en el sentido de que va directamente a lo esencial y se desprende de todo perifollo o elemento accesorio, sino también porque no se recrea reiterativamente en el mismo motivo cuando ha conseguido un logro formal, y menos todavía si ha entrevisto en el feliz hallazgo la tentación que deriva para la obra del cómodo aplauso del público o del a veces paralizante halago de los marchantes.

En verdad se puede decir que cada una de sus obras es única -perogrullada que está dejando de serlo en pintura- y que cada una, de algún modo, agota la especie, como pensaba Santo Tomás de los ángeles, lo que no es óbice para descubrir incluso entre las más alejadas en el tiempo, afinidades inequívocas, un cierto aire de familia y la pertenencia al mismo **genus**, constatación absolutamente coherente con una evolución orgánica y con una búsqueda personal interior como la de Rasskin, marcada por un estilo inconfundible. De ahí que los cuadros no sean numerosos, pero parezcan estar hechos a plomada.

Rasskin conjura el peligro de la identidad, de la imitación de la propia caricatura mediante la ascesis del desmentirse permanentemente a sí mismo en su obra, pero no por absurdo voluntarismo o por un prurito snob sino por una actitud de respeto, de servicio y de humildad para con el lienzo, los colores, el espacio, en suma, todos los elementos que

ocupan su campo de visión. En Rasskin, la perpetua infidelidad al producto acabado y congelado en su identidad es fidelidad constante al proceso mismo de investigación y búsqueda.

La evolución de su pintura puede describirse como un proceso de abstracción y de ascensión desde la circunstancia exterior hacia la forma interna y hacia los elementos puros de la pintura. Rasskin fue figurativo hasta bien entrada la década de los 70, fecha en que llega a España desde Argentina. No cabe duda de que la amenazante y atroz pesadilla que se vivía diariamente en aquellas circunstancias y en aquel país exigía que la búsqueda estético-moral no pudiese pasar por alto y de algún modo se concentrara en la trágica situación humana y social. Así lo atestigua la serie sobre la tortura de la exposición celebrada en el año 1974. Pero, como decía Kandinsky en "De lo espiritual en el arte", "...el artista quiere expresarse y elige sólo las formas que le son espiritualmente afines... la ineludible voluntad de expresión del objetivo es la fuerza que aquí llamamos **necesidad interior** y que hoy pide **una** forma general y mañana otra. Esta voluntad de expresión es la incansable y constante palanca, el resorte que impulsa una y otra vez hacia adelante. El espíritu avanza y por eso las leyes internas de la armonía, vigentes hoy, mañana serán leyes externas, que sólo perduran en virtud de la necesidad que se ha hecho externa. Está claro que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como peldaño para llegar a otros... Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios". Y, en efecto, con la llegada de Rasskin a Madrid y el consiguiente distanciamiento del infierno político argentino y el establecimiento y acomodación a un medio humano y social más acogedor, se consagra con atención y serenidad al objetivo artístico esencial, dejando a un lado todas las partes secundarias y accesorias (literarias y figurativas): el efecto directo y abstracto de la obra, el efecto puro del color y de la forma. Y así, el elemento abstracto y los medios puros de la pintura, que ya habían sido objeto de investigación y experimentación en la representación figurativa, en la que se escondían tímidamente y en la que apenas eran visibles por las razones antes dichas, pasan ya a un primer plano, libres de la milenaria esclavitud del objeto. Cuando Rasskin se apresta para afrontar esta ardua aventura -no olvidemos que el propio Kandinsky advertía qué "solamente pocos artistas pueden practicar la pura abstracción"-, lo hace en plena madurez y con el oficio de quien viene provisto del bagaje técnico acumulado en la práctica figurativa. Este salto hacia la abstracción se me aparece inevitablemente, cuando contemplo los cuadros de esa época, como una ascensión, como una elevación, como un aligerarse de peso material para acceder al reino de la luz, y este ascenso se plasma sensible y plásticamente en esas atmósferas transparentes, ese aire flotante, esos prodigios de levedad en cuyo aprendizaje y conquista probablemente ha tenido notable influjo la admiración y el estudio de los cuadros de Velázquez a que se dedicó Rasskin en los años 1980 y 1981. Si hay algo que no es posible representar como un objeto es la luz, el aire, la atmósfera, pues no son objetos, sino la condición de visibilidad y aparición de los objetos, y por tanto la condición misma de la emergencia de la forma y el color, que así en su puro y abstracto aparecer remiten a la luz y al aire que los hace nacer. En la investigación de este ir y venir y remitir los colores y las formas a su fundamento y origen luminoso, al espacio-luz que les da el ser, veo yo el sentido de la búsqueda artística y, por qué no decirlo, mística de la pintura de Rasskin entre 1979 y 1984-85. Esas atmósferas -verdaderos poemas a la luz- no son sólo lugar de la transparencia, de una transparencia invulnerable, sino "el concretarse de un modo de visión" - la expresión es de María Zambrano; un modo de visión que rescata a las formas y a los colores de la confusión, de la ambigüedad; un espacio en el que cosas y seres pueden ser acogidos sin sentirse aprisionados, en que cada elemento tiene la posibilidad de estar en sí mismo y a la vez de comunicar con los demás. Atmósferas transparentes pero densas, en que, antes de que haya criaturas, ya se siente el respiro de toda la creación.

Y llegamos así a los cuadros que constituyen la presente exposición. No cabe duda de que presentan una notable evolución respecto a los que acabamos de comentar. Parece como si Rasskin, sintiéndose maduro señor del oficio, plétórico de fuerza creadora, más confiado y seguro que nunca de su arte y dueño de una técnica depurada y decantada en la pintura de fluídas atmósferas y espacios luminosos, y una vez superada con creces la prueba de control de calidad que las obras habían convalidado mucho antes de que las refrendase el reconocimiento unánime de **connaisseurs** y público en Arco-85 y, sobre todo, Arco-86, sin tener ya, por tanto, que demostrar nada a nadie, se asignase en conformidad con su búsqueda interior y de acuerdo con sus necesidades estético-morales tareas de más largo alcance, empezando por un nuevo modo de enfrentarse al lienzo: abordado en la anterior fase como el lugar idóneo en que la luz y la atmósfera desplegaban su virtud de lugar de nacimiento y recogimiento de formas y colores, es tratado ahora, en una suerte de violación de su virginal superficie, más exigentemente. Se le piden más cosas: que soporte pigmentos más duros y más secos, que acoja contrastes cromáticos más fuertes, modos de ordenar y acotar el espacio más complejos, que se avenga al collage con la arena, con la arpillera, con trapos y otros objetos incorporados al cuadro con su aura y vida propias; en una palabra, que se abra no sólo al aire, sino a los otros elementos (agua, tierra, fuego) en su valor material y simbólico. Estas nuevas exigencias no surgen instantáneamente, sino que venían ya incubándose en la obra anterior de Rasskin, hasta imponer su presencia irrecusable en las técnicas mixtas sobre papel hecho a mano. En efecto, ya en el período de las atmósferas luminosas y transparentes -con predominio, por tanto, del elemento aire- se inscribían en la composición ciertos trazos o signos fugaces a modo de velos o rasgaduras, opacidades internas a la luminosa sustancia de la superficie, que no procedían del exterior, pero que introducían en la etérea transparencia la densidad y la espesura del acontecer, un presagio de la oscuridad y del peso corpóreo del elemento tierra; éste es el caso del óleo sobre lienzo "Espacio azul" y, más evidentemente, del collage pastel-óleo y graffito sobre papel "Reflexiones". Pero lo que, sobre todo, lleva a Rasskin al descubrimiento de la textura, de las compactas rugosidades, profundidades y asperezas de la materia, y de sus posibilidades plásticas, es su humilde (digo "humilde" porque es a los mejores pintores a los que antes revela la materia su torpeza) aprendizaje y trabajo con papel hecho a mano, uno a uno, papel humano que impone grosor, trazos, colores y contrastes que no exigía el lienzo. Justamente este trabajo se sitúa entre los óleos luminosos y los que constituyen el núcleo de la presente exposición, viniendo a establecerse así como etapa mediadora fundamental entre la fase abstracta más etérea y la reciente, más densa.

Me parece, pues, que las obras que ahora presenta Rasskin, incorporando todos los hallazgos conseguidos en sus etapas anteriores, son más complejas en la composición, más polarizadas y a la vez más equilibradas en la distribución de un mayor y más variado número de elementos. Si antes nos había pintado las condiciones de visibilidad de un mundo, ahora nos pinta mundos en toda su complejidad y en el acto de nacer: "**Puertas de vigilia**" -título global de la exposición, en la que el pintor, al privar a cada cuadro de su título individual, no parece dispuesto a sobornar la connivencia de un espectador acostumbrado a dejarse engañar por la facilidad de los títulos- apunta al despertar, al nacer de un mundo, de muchos mundos, con el encabalgamiento de sus estratigrafías tectónicas, de sus capas geológicas, de sus volúmenes, de sus abismales profundidades. En ese nacimiento actúan conjuntamente los materiales, su textura, su aura, su cruda y rabiosa carnalidad; la gestualidad primordial, fundadora, creadora, plasmada en esos arcos que son a la vez signo del inicio del mundo y puerta que abre a él; una mayor complicación en la geometría y en las simetrías-disimetrías de la ordenación del espacio y de los volúmenes; un espectro amplísimo de colores con toda la variedad de tonos: los azules oscuros del agua, los marrones, los rojos pizarra de tierra, los rosas portugueses de pared vieja desconchada, las transparencias cerúleas, luminosas y

blancas del aire; el movimiento ascensional, el impulso, la animación que en el color produce la delimitación de una superficie por otra; y es que los elementos materiales, graves y oscuros del cuadro, no están inertes sino que aspiran hacia la luz: "¡Luz! ¡Más luz!" parece ser el leitmotiv que rige la distribución de luces y sombras en esos cuadros (véanse especialmente el soberbio collage sobre lienzo nº X -Con vida interior plena-, collage sobre madera nº VI y collage sobre lienzo nº I. En la obra maestra que es el collage sobre lienzo nº III están presentes todos los elementos citados: un signo a cuya configuración contribuye la arpillera y que se me aparece como resultado de la misteriosa conjunción de un grafema de escritura cirílica, de un amplio y solemne gesto ritual y de una cruz ortodoxa que preside a la fundación y apertura de un mundo, un espacio-luz; signo que viene desde atrás, desde las raíces y ancestros rusos de Rasskin). Y es que la luz y la transparencia en que como condición de posibilidad de emergencia de mundos se recreaban los lienzos de la fase anterior, reaparecen ahora como **topos** ideal al que, consumidos por el fuego, aspiran los elementos tierra y agua. Este movimiento físico se dobla simbólicamente por un movimiento ético y utópico en el que el propio mundo terrenal, material y social, de los hombres, incorporado al lienzo en arpilleras, sacos, trozos de sábana, arena, instrumentos de trabajo, el rosa de las casas, y el movimiento todo de formas y colores, entra activamente en resonancia con el trabajo cósmico de la ascensión hacia esa luz que baña y penetra con su dulce sustancia los sueños de los hombres y que está más allá del ser y del tiempo. Movimiento que cierra el círculo en que se inscribe el viaje interior de Rasskin, cuyo recorrido se hace visible en los cuadros: luz en el punto de partida y luz en el punto (ideal) de llegada. La luz inicial, la transparencia etérea, acogió en el lienzo a su polo opuesto: la materia en su pura y brutal factualidad, en su ciega y oscura carnalidad. De algún modo "el logos se hizo carne". Y, a su vez, la carne se retuerce atravesada por un movimiento ascensional, probablemente abocado al fracaso, pero no por ello menos ineludible: "la carne (la materia, el trabajo) quiere hacerse logos". Prestar a la materia la autoridad de su pincel magistral y su sensibilidad plástica para que aquélla exprese su aspiración materialmente, es decir, sin correr el riesgo de servirse de un portavoz tan parcial como es el concepto, me parece el hallazgo ético y artístico más admirable de Abel Rasskin.

Tomás Pollán