



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"LA CATEGORIA ESTETICA DE LO SUBLIME A  
TRAVES DE LA PINTURA ABSTRACTA"

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE MAESTRIA EN ARTES  
VISUALES ORIENTACION P I N T U R A.

QUE PRESENTA

CARLOS ALBERTO MARQUEZ FERNANDEZ.

MEXICO, D.F. 1987.

00261  
2ej.  
3

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N T R O D U C C I O N

"Por definición, todas las obras de arte, literarias, plásticas o musicales, deben incorporar un principio estético, y pudiera ser que este factor, la "distancia", se halle siempre presente en una obra artística en mayor o menor grado" Herbert Read. (1)

El arte moderno y contemporáneo, sobre todo a partir de los movimientos artísticos surgidos en el período de entreguerras, han dejado de lado, en general los -- conceptos de la disciplina estética, como se puede observar en la siguiente cita de Dubuffet.

"La estética no me interesa en absoluto, me aburre. ( ) La más leve intervención de la estética entorpece la eficacia de mi labor y lo arruina todo. Por eso trato

---

(1) H.R. "Orígenes de la forma en el Arte"  
Ed. Proyección B.A. Argentina, 1964, pág. 44.

de eliminar de mis obras todo lo que huelga a estética. Cierta gente miope ha sacado de aquí la conclusión de que me complazco en pintar objetos feos. ¡De ninguna manera! No me preocupo de si son feos o bellos; más aún, estas palabras no tienen ningún sentido para mí y hasta estoy convencido de que no lo tienen para nadie; no creo que las nociones de belleza y fealdad tengan el menor fundamento; son pura ilusión". (2)

Después del último gran movimiento artístico conocido como arte Pop (o neo dadá), cuyo momento culminante -- fue la década de los sesentas, sólo han surgido una gama -- de corrientes que retoman principios y postulados de las anteriores; esta diversidad de "neos" no han introducido ninguna innovación significativa que culmine en un movimiento propiamente dicho. Como ejemplo cabe destacar la llamada nueva figuración o neoexpresionismo (principalmente italia-

---

(2) Op. Cit. Read Herbert, "Orígenes de la forma en el arte", pág. 35. Tomado de Peter Selz, New Images of Man, New York (Museum of Art), 1959.

no y alemán) también conocido como transvanguardia.

Los mismos representantes del neoexpresionismo - han declarado que no puede ser este momento considerado como propicio para el surgimiento de nuevas corrientes, sino el adecuado para la recapitulación de las diferentes co-rrientes que emergieran de manera tumultuosa en este siglo y que tuvieron cortos períodos de desarrollo. Los artistas de la transvanguardia llegan a esta conclusión después de - haber transitado por diferentes corrientes como el arte conceptual, minimalismos, performas, etc. hasta llegar a la - figuración. Como el retorno al contacto con la materia y - al acto mismo de pintar, combinando la figura y la abstrac- ción en una misma obra, por lo general en grandes formatos.

Esta tendencia es inscrita por algunos dentro -- del movimiento posmodernista, cuyos principios establecen el reestudiar las propuestas artísticas del pasado desde - la antigüedad clásica (considerado por algunos como deca--

dente y conservador y por otros, un firme intento de reconciliar al hombre con su entorno, un regreso al humanismo y a la belleza de las formas en contra de la funcionalidad - del modernismo).

Polémica aparte, los principales impugnadores de la posmodernidad, le atribuyen un acentuado desfasamiento de la realidad argumentando que nunca como ahora el hombre ha estado más divorciado de su medio y de sí mismo.

Pero volviendo al punto de la estética, se puede considerar que si su intencional abandono correspondió al movimiento moderno (del que el radicalismo de Dubuffet y el concepto de Le Corbusier en el sentido de equiparar la belleza y la funcionalidad, son expresiones elocuentes) en estos tiempos cuando la tecnología y otras manifestaciones de la sociedad moderna han evidenciado su fracaso para alcanzar mejores formas de organización social, ha llegado el momento de reconciliar lo que nos parecía "Romántico" (como

la estética) con la tecnología.

En este contexto cabe citar textualmente a Juan Acha quien especifica que además de las innovaciones artísticas es posible llegar a una innovación estética.

"Supongamos ahora que somos artistas y hemos decidido concebir una innovación estética, ¿Qué posibilidades tenemos de concretarla en nuestras obras?. Dos serían las posibilidades: a) Las categorías estéticas; b) Las bellezas formales.

a) Si optamos por el primero, nos toca elegir una de las denominadas categorías estéticas existentes en la realidad natural, incluyendo al hombre, a saber: la belleza o la fealdad, la dramaticidad o la comicidad, la tipicidad o la sublimidad. Una vez elegida la que más nos conviene, ésta nos servirá de punto de partida, posibilidad o marco de acción conceptiva, pudiendo tomar uno de tres caminos:

1.- Buscar, esperar o inventar una realidad visual que entrañe una nueva dramaticidad o comicidad, belleza o fealdad, sublimidad o tipicidad, para reproducirla en nuestra obra, enriqueciéndola e individuándola. Tengamos presente: una dramaticidad puede ser variada suprimiendo - figuras o agregándolas a las convencionales. En caso de - inventar una realidad, la simularemos real si la dotamos - en nuestra obra de la obligada verosimilitud.

2.- Acentuar una categoría estética no muy frecuente en el género artístico que hemos seleccionado para trabajar. Ejemplos: La comicidad singular y sarcástica - de las pinturas del colombiano F. Botero y la fealdad dramática de muchas obras de denuncia social. Así iríamos en contra del largo predominio de la belleza, renovando consecuentemente los estratos estéticos de la obra de arte.

3.- Postular una nueva categoría estética, si - como artistas pensamos que las existentes son insuficien--

tes para un mundo en transformación radical como el nuestro. Entre los transvanguardistas o neoexpresionistas de hoy, habrá alguno que piensa así?.

Si tomamos el camino 1), nos ajustaremos a la tendencia elegida, figurativa y conocida en este caso (expresionismo, realismo o naturalismo), mientras hemos de elaborar una nueva tendencia si emprendemos el camino 2) ó 3). Los tres caminos desembocan, sin duda, en cambios iconográficos.

Ponga atención el lector: aquí estaríamos utilizando una o más categorías estéticas en calidad de componentes o de innovaciones de la obra, pero nunca en valores. "La cultura occidental ha hecho de la belleza un valor estético o artístico; no así de la fealdad, su pareja, ni de las demás categorías. El largo predominio de la belleza ha impulsado a muchos artistas a contraponerle la fealdad, aunque cometiendo el mismo error: instituirle en va--

lor estético o artístico. Es más: todas las tendencias figurativas de las artes visuales, que aparecen en este siglo, coinciden en renunciar a la belleza como categoría y como valor. La belleza hállase hoy en manos de los medios masivos. Las innovaciones estéticas en cuestión, giran, además, en torno al plano semántico, esto es, a las relaciones de las figuras con las realidades por ellas reproducidas o figuradas.

b) La innovación estética también es susceptible de ser concretada en la belleza formal, cuyos problemas y soluciones son tan numerosas como las combinaciones posibles de sus variables compositivas (proporciones y simetrías, direcciones y ritmos) y de las formales (las formas y colores, texturas o materiales heteróclitos). Los artistas, en su gran mayoría, cifran su imagen o estilo personal y sus innovaciones en las singularidades formales de armónica belleza. No en vano, nuestro siglo destaca por su formalismo, como corolario de la obligada intelectualiza

ción que hubo de experimentar el arte, una vez laicizados sus temas. Como quiera que sea, abundan aquí las posibilidades de concretar una innovación estética.

Como es de dominio general, la belleza formal puede servir para acicalar cualquiera de las categorías estéticas, incluyendo la belleza natural. Si esto sucede en los figurativismos, en los abstraccionismos (geometristas, -- expresionistas o informalistas), tendrá mayor intensidad -- la belleza formal y la expresividad de las formas. Como -- un producto personal, el artista brinda no sólo belleza -- formal y hedonista en sus obras: también ofrece otras categorías estéticas. Nos referimos a la expresividad de -- las formas, cuando a éstas el artista les imprime dramaticidad o lirismo, tipicidad o sublimidad, que active, en el receptor, los recursos antropomorfizantes, animistas o empáticos de su percepción. La belleza formal y el plano sintáctico son, desde luego, una misma cosa. Sus innovaciones van de la sutileza a la agresividad, requiriendo siem--

pre una estrecha unión entre la concepción y la ejecución, para poder ir concretando lo estético en lo visual de cada elemento formal y textural, cromático o compositivo.

Durante el proceso de concretar la innovación es tética en la representación de una realidad natural o en las formas, interviene una intencionalidad: la de formular los efectos que el artista le quiere imprimir a su obra, en tanto él desea dirigirse a un público de gusto de terminado y satisfacerles necesidades correctivo-renovadoras. Aquí como artistas, estaríamos acentuando el plano pragmático o las relaciones de las formas con el receptor. Este plano sirve también de apoyo a los no-objetualismos, tal como el conceptualismo. No por nada, esta tendencia suprime los elementos sensitivos o estéticos en sus obras, llegando así al grado cero, con el propósito de remover y renovar los conceptos fundamentales de arte o de estética, que sostienen y nutren a las sensibilidad de los aficionados al arte, resultando ésta transformada. Es decir, sus

fines son estéticos y artísticos, no obstante ser racionales los medios. El plano pragmático es común a las innovaciones estético-formales y a las innovaciones artísticas. Las primeras contravienen los valores y hábitos estéticos y los segundos, los conceptos básicos de arte. En ambos casos, el móvil principal estriba en subvertir, ya sea persuadiendo inadvertidamente o agrediendo visualmente con sus formas o categoría estética.

Por lo dicho, cabe aseverar que tan sólo quienes hayan elegido la innovación estética de manera racional y con conocimiento de causa, estarán preparados para poderle imprimir a sus obras los efectos deseados, en forma razonada y eficaz." (3)

El presente trabajo parte del punto dos en cuanto a que es el principal objetivo "acentuar una categoría estética no muy frecuente en el género artístico que hemos seleccionado para trabajar" (expresionismo abstracto) por las razones que se expondrán en el desarrollo de la tesis,

(3) Escritos de Juan Acha. Inéditos entregados al autor.

con la intención de llegar a la innovación estética por me  
dio de la no belleza formal aún cuando esta pueda llegar a  
presentarse.

Antes de abordar el problema de las diversas definiciones, se hará un breve recuento del desarrollo de la disciplina estética y sus concepciones a través de la historia.

La Estática dentro de las ciencias filosóficas, la ubicamos en el grupo de las denominadas ciencias psicológicas. Aún cuando las referencias históricas a la Estética se remontan a la antigüedad clásica (Platón y Aristóteles, entre otros, se ocuparon del concepto de la belleza) es sólo a partir del siglo XVIII cuando la Estética puede considerarse como una ciencia particular con un campo de estudio específico, independiente de otras ramas de la Filosofía.

La palabra Estética aparece por primera vez como título de una obra (AESTHETICA) del filósofo alemán Alejandro Baumgarten, en el año 1750. En dicha obra, el concepto es retomado de los griegos, confiriéndole una connotación más amplia; la Estética ya no es solamente el estudio de

lo bello, sinó toda una forma de conocimiento percibida a través de los sentidos. Las representaciones sensibles - materializadas por medio de formas constituyen juicios de valor, que aunados a consideraciones subjetivas (contextos históricos, patrones culturales o morales) permiten - conocer las formas del arte.

Si bien es cierto que las enseñanzas de Baumgarten han sido posteriormente impugnadas, el término Estética -- acuñado por él ha quedado para nombrar la Ciencia del Arte y de lo Bello. Cabe aclarar que se habla del Arte y lo Bello porque las investigaciones dirigidas a esos dos campos coinciden o están estrechamente vinculadas en la Filosofía moderna y contemporánea, mientras que en la Filosofía antigua, ambas nociones eran recíprocamente independientes. A partir del siglo XVIII arte y belleza aparecen entrelazadas en una sola investigación, cuando se introduce el concepto de gusto, entendiéndolo como la capacidad de discernir lo bello ya sea dentro o fuera del arte. Hume y Burke en "La Regla del Gusto" y "Acercas de las ideas de Sublime -

y lo Bello" respectivamente, abundan sobre esta relación; pero fue Kant quien estableció la identidad de lo artístico y lo bello a partir de su referencia a la naturaleza: "La naturaleza es bella cuando tiene la apariencia del arte, y el arte no puede ser denominado bello sino cuando - nosotros aún siendo conscientes de que es arte lo consideramos como naturaleza"(1).

Schelling modifica la relación entre arte y naturaleza, haciendo del arte la regla de la naturaleza en vez de hacer de la naturaleza la regla del arte; de tal manera que el arte es la representación perfecta de la belleza, característica que en la naturaleza es solo parcial y casual.

La Filosofía contemporánea trata de abordar la Estética desde un punto de vista más general, tratando de instituir una Ciencia del Arte que estudie sus problemas - técnicos, sociales, morales y psicológicos, dejando a la Estética la consideración de lo Bello, que resulta insufi-

ciente para explicar todos los fenómenos artísticos. Así, de lo Bello que se ocupa la Estética es la belleza de las formas artísticas, elementos compositivos de la obra de arte que al interrelacionarse logran la excelencia de formas que despiertan la emoción estética de la belleza, como un valor al expresar el sentimiento en una forma sensible.

"Lo que llamamos belleza es en concreto una congtelación de valores. El problema de decidir entonces, si es fundamental para la constitución del objeto artístico - la presencia de valores como lo agradable, lo vital, lo - gracioso, lo sublime, etc., se resolvería diciendo que sí lo son, siempre que entren en una conexión especial dentro de la cual adquieren un sentido distinto al que poseen como entidades aisladas y en cuya virtud producen el efecto estético que atribuimos a la belleza.

La belleza no es una parte de los contenido del arte, sinó un ordenamiento de todos ellos. El valor de lo bello no podría ser captado por la inteligencia, sinó como

una dirección de todos los elementos reunidos en la obra - hacia esa finalidad sin fin que es lo propio del arte". (2)

Ahora bien, debe considerar que la Estética como Ciencia del Arte y de lo Bello ha emanado de la cultura de occidente y específicamente de sus fuentes grecolatinas, - hecho que debiera circunscribir las consideraciones estéticas solo al arte producido en occidente, pero el papel dominante que Occidente ha tenido a partir de la Edad Moderna (fenómeno configurado por los cambios sociales, económicos y políticos surgidos en la Europa del Siglo XVI( lo -- condujeron a una visión totalizadora y unilateral de la -- realidad, dentro de la cual todo lo que escapa a sus cánones de belleza, es considerado feo, si bien bajo los eufemismos de "bárbaro" o "primitivo". Este fue el tratamiento que recibió el arte africano, de oceanía, mesoamericana--no, etc. al ser exhibido por primera vez en Europa; y solo cuando el Arte Moderno reivindica las cualidades formales del llamado arte primitivo, dá inicio una paulatina y lenta asimilación de la fealdad como elemento positivo de

la experiencia estética.

"La cultura occidental ha hecho de la belleza un valor estético o artístico, no así de la fealdad, su pareja, ni de las demás categorías. El largo predominio de la belleza ha impulsado a muchos artistas a contraponerle la fealdad, aunque cometiendo el mismo error: instituirla como valor estético o artístico. Es más, todas las tendencias figurativas de las artes visuales, que aparecen en este siglo coinciden en renunciar a la belleza como categoría y como valor". (3)

En el presente trabajo no se pretende profundizar en el concepto de valor estético, ni en el desarrollo histórico de la Estética, sólo se han tomado algunas definiciones fundamentales que sean de utilidad para el objetivo final que es comprender la categoría estética de lo sublime y aplicarla a la pintura abstracta a través de una representación plástica.

Las categorías estéticas son también denominadas variedades de lo bello o formas de lo bello, constituyen uno de los más antiguos problemas de la Filosofía estudiadas desde la antigüedad clásica también por la mayoría de los filósofos. Respecto a su origen se han dado infinidad de respuestas, pero éste no se encuentra del todo dilucidado por no tener una explicación lógica sino dentro del punto de vista que acepta los aspectos objetivos y subjetivo dentro de la experiencia estética. El problema contempla la razón de ser de las experiencias estéticas a lo bello, lo sublime, lo cómico, lo trágico, sus variedades y contrarios. Una de las soluciones clásicas de dicha cuestión es la del subjetivismo kantiano y para el cual, los anteriores conceptos no son sino variedades del juicio estético o categorías estéticas o formas estéticas.

La categoría estética está constituida por dos elementos: el objetivo y el subjetivo, en la medida en que un objeto artístico se adapta o no a nuestras facultades --

cognocitivas, despertando una emoción estética, lo llamamos bello, feo, grotesco, etc., sin olvidar que el juicio estético estará determinado por circunstancias aleatorias de lugar y tiempo. "Lo objetivo y subjetivo en dichas experiencias, para su estudio, que nos ponen en contacto con otros tantos valores estéticos, es conducente observar que en ellas hay un predominio desigual de lo objetivo y subjetivo. Es fácil establecer, que en la experiencia de lo bello y lo sublime, hay predominio del factor objetivo, lo mismo que en sus contrarios: lo feo y lo mezquino, por el contrario en el análisis de lo cómico, lo trágico, y estados afines, interviene de preferencia el factor psíquico - o subjetivo". (4)

Para Feldman las formas o categorías estéticas - expresan tanto el gusto característico de una comunidad espiritual y colectiva, como la fantasía creadora y las preferencias inéditas de un individuo que a través de la multiplicidad de singularidades buscadas por el artista, constituyen por sus leyes o cánones, más precisamente por su

estructura lo que se puede llamar la ética de las formas, al interior de las cuales se mueve el juicio estético. Este universo de formas se impone al artista a la vez, como un orden de hechos y como un orden de valores; en él las estructuras se agrupan en verdaderas familias a las que llamamos bello, sublime, gracioso, cómico o feo, es decir categorías. El problema empieza en la vida de las formas. ¿Esta vida existe por nosotros o es independiente de nosotros?, ¿Manifiestan el poder creador del hombre que anima, califica y evalúa el mundo o bien, la naturaleza íntima -- del mundo es revelada por la experiencia estética?. (5)

Ahora bien, la categoría estética no es el sentimiento es la causa. A través de la heterogeneidad de las formas y de las materias, algo persiste, los aspectos idénticos (pasan y reaparecen de arte en arte, pasan de técnica a técnica sobre nuevos fundamentos como los mismos temas o motivos conductores en la misma sinfonía). Algo habita fuera del sujeto y de sus reacciones. Un equilibrio de estructuras emana del objeto (cada obra en sí misma de-

ja aparecer su cualidad y su sistema secreto de exigencias). Las determinaciones estéticas de nuestros estados de ánimo no provienen de las regiones oscuras del inconsciente, si no más bien de su libre disposición, del objeto observado - más que de su propia intimidad. La categoría es un juego - en las estructuras, hay en el objeto un vínculo con los aspectos y la categoría es un tipo de vínculo. "Todas nuestras categorías no son más que puntos de vista discontinuos tomados en los diversos niveles de un "continuum" real, seguidos de un largo proceso de equilibrio. Ellas no son el efecto de una visión sino la permanencia, la impersonalidad misma de las estructuras, cada uno de nuestros veredictos singulares no es más que un punto de vista sobre la arquitectura de la obra". (6)

De manera general se denomina Sublime una forma literaria, lingüística o artística que expresa un sentimiento elevado. En el uso coloquial la palabra expresa excelciti tud, grandeza de sentimientos o actitudes, en general nobleza. Con esta acepción el término fue utilizado desde la an

tiguedad clásica. Longino la empleó en este sentido al -- igual que los autores latinos, especialmente Quintiliano. De esta interpretación se desprende quizá el sentido que -- la palabra tiene en el uso corriente y que se le da aún en nuestros días: se califica de Sublime no sólo a las formas o expresiones artísticas, sino con frecuencia a las actitudes y acciones humanas que denotan fortaleza de espíritu, -- capacidad de sacrificio, fuerza en las convicciones, en suma las cualidades heroicas. Aquí se inicia el terreno de lo Sublime moral que coincide con la interpretación colo-- quial estudiada por Kant en el primer ensayo del tomo "Crí tica de la Razón Pura" titulado "Lo Bello y lo Sublime", -- donde hace las más atinadas observaciones sobre la belleza y la sublimidad de los sentimientos morales en el carácter de las gentes y de los pueblos.

En una interpretación más específica lo Sublime, es el placer que resulta de la imitación o contemplación -- de una situación dolorosa. Esta idea se deriva de la no-- ción de tragedia en Aristóteles. Lo Trágico es una especie

de Sublime, pero circunscrito exclusivamente a lo humano,- Se realiza cuando de por medio está un gran dolor o sufrimiento, sólo superado por una fuerza moral extraordinaria, la tragedia (o drama serio por oposición al burlón o comedia) en el teatro es precisamente la descripción de esta -lucha entre la adversidad y la grandeza moral del héroe.

Partiendo de esta vinculación entre Trágico y Sublime, Hume en un ensayo dice: "Parece una cosa inexplicable el placer que los espectadores de una tragedia bien escrita reciben del dolor, del terror, de la angustia y de las otras -pasiones que son en sí m smas desagradables y penosas". (7) -En la teoría del arte esa "cosa inexplicable" se denomina distancia estética, que puede conceptualizarse como la actitud que opone el espectador frente a una obra de arte al tener conciencia de su irrealdad.

El análisis de Hume sirvió a E. Burke para su libro "Búsqueda acerca del origen de lo Bello y lo Sublime", aparecido en 1757 y que habría de tener un impacto inmenso

sobre la poesía y el arte inglés del fin del siglo XVIII.

Burke distinguió claramente lo Sublime de lo Bello pues cada una de ellas tiene una naturaleza distinta, la belleza se funda en el placer mientras que lo Sublime se basa en el dolor, y aún cuando puedan apartarse más tarde de la naturaleza directa de sus causas, estas siguen -- siendo sustancialmente distintas.

Lo Sublime en muchos casos ama la línea recta y cuando se desvía de ella lo hace fuertemente, la Belleza no debería ser obscura, lo Sublime deberá ser obscuro y -- triste, la Belleza es clara y delicada, lo Sublime sólido y aún masivo. Son ideas de diferente naturaleza basadas, como ya se dijo, en el dolor y en el placer respectivamente, que no debe olvidar quien pretenda afectar a las pasiones. En la infinita variedad de combinaciones naturales se pueden encontrar las cualidades de cosas muy remotas -- unidas en el mismo objeto, en el arte se pueden encontrar

combinaciones similares.

El terror, el dolor, las situaciones de peligro son en general la causa de lo sublime. Lo inexplicable parecería radicar en como esta causa puede producir un goce estético, problema que Burke resuelve diciendo: "El goce resulta del ejercicio, o sea del movimiento que el dolor y el terror provocan en el ánimo cuando se libera del peligro real de la destrucción. En este caso se produce no un placer sino una especie de horror deleitoso (movimiento del alma causado por una cosa terrible y espantosa y ordinariamente acompañado de estremecimiento y de temor; profunda aversión hacia una persona o cosa que causa miedo, espanto, etc. En sentido figurado, atrocidad, monstruosidad, -enormidad) de tranquilidad teñida de terror, la cual, desde el momento que depende del instinto de conservación, es una de las pasiones más fuertes". (8)

Para Burke la pasión causada por lo Sublime sur-

ge de una sensación de asombro; y asombroso es aquel estado del alma, en el cual todos los movimientos están suspendidos con algún grado de horror; en este caso la mente está tan enteramente abstraída con el objeto, que no puede divertirse con otro; aquí aparece la gran fuerza de lo Sublime que puede por momentos avasallar los sentidos, atraídos por esa fuerza que es considerada como el efecto de lo Sublime en alto grado; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.

Burke estableció las características que provocan la Categoría Estética de lo Sublime, las que tomadas de la naturaleza pueden ser encontradas en el arte.

El terror es un estado que anula a la mente su capacidad de acción y razonamiento, puede equipararse con el miedo. Por miedo se entiende una aprehensión de dolor o muerte que opera de manera tal que la sensación experimentada parezca realmente dolor o peligro de muerte. El te--

rror y su estado análogo el miedo, pueden ser vistos como sublimes si la emoción o el objeto que lo genera es dotado de grandes dimensiones o tiene la cualidad de la infinitud que hace imposible mirar cualquier cosa como insignificante o frívola. A juzgar por Burke, el terror es en todos los casos abierta o latentemente la autoridad principal de lo Sublime.

La obscuridad aparece como el requisito indispensable para la realización de algo terrible, sin la cual objetos y emociones que pudieran despertar lo Sublime perderían su capacidad de afectar (En sentido figurado la obscuridad significa estar sin conocimiento de una cosa; sin comprender lo que se oye, o se lee, se vé, o se vive, de lo que se deriva que algo incomprendible, es decir obscuro, puede despertar también la emoción estética de lo Sublime). Cuando se conoce el límite de un peligro, una gran cantidad de aprehensión se desvanece; recuérdese la noche como fuente de miedos en todos los casos de peligro y que ha de

venido en un elemento insustituible en las artes, cuando se pretende despertar el terror.

Para que lo Sublime aparezca es necesaria una modificación de fuerza. La fuerza a primera vista pertenece tanto al placer como al dolor, pero una gran fuerza no -- puede ser neutral, un gran dolor es mucho más fuerte que un gran placer. La idea de sufrimiento es la que prevalece. La idea de dolor y sobre todo de muerte, dice Burke, están siempre afectando mientras permanecemos ante alguna cosa u objeto que tiene la fuerza de imponer terror.

La privación en sentido general significa ausencia de algo, carencia del bien que se apetece y desea, lo que produce un estado de ansiedad emotiva, de incompletud e incluso de algo que se tuvo y se perdió. Aún cuando estos razgos parecen caer en el campo de lo psicológico, desde el cual pueden ser causa de miedo o terror y por lo tanto estar relacionados con lo Sublime, tienen una expresión

estética profunda. Todas las privaciones en general son grandes, porque todas ellas son terribles: vacío, obscuridad, silencio, muerte, inmovilidad; las cuales pueden tener representaciones plásticas.

Vastedad, grandeza, magnitud, fausto de dimensiones, son poderosas causas de lo Sublime. La extensión puede ser tanto en longitud, altura o espesor; pero de estas la longitud es la menos facultada para provocar lo Sublime, la altitud puede ayudar mas no es definitiva, corresponde a la profundidad desencadenar esta emoción estética; se es más impresionado al mirar a un precipicio que ver algo a la misma altura del sujeto; asimismo una perpendicular tiene más fuerza que un plano inclinado, y el efecto de una superficie rugosa, rota o quebrada es más fuerte que una superficie suave y pulida.

Una gran dimensión es Sublime como también puede serlo una extremadamente pequeña, si se atiende a la infinita divisibilidad de la materia; la división para este efecto

to puede ser tan buena como la adición.

La infinitud es otra fuente de lo Sublime para -  
Burke. La infinitud tiene la cualidad de llenar la mente  
de ese deleitoso horror que es la más genuina prueba de lo  
Sublime.

El término infinito tiene tres acepciones filo-  
sóficas emparentadas entre sí: el infinito matemático --  
que es la disposición o la cualidad de una magnitud; el in-  
finito teológico que es la limitación de potencia, y el -  
infinito metafísico que es la ausencia de conclusión.

Para Burke, existe un infinito que puede estar -  
más vinculado a la Estética y que parte de la idea de que  
hay objetos de nuestros sentidos que son por naturaleza -  
infinitos; Para el ojo que no es capaz de percibir el lí-  
mite de muchas cosas, puede encontrar infinitas muchas co-  
sas que no lo son, pero que producen el efecto como si real-  
mente lo fueran.

Sucesión y uniformidad, son las partes que constituyen el llamado infinito artificial; la sucesión es requisito para que las partes que forman un todo puedan ser continuadas en diversas direcciones, y que den la idea de progresión más allá de sus límites. La uniformidad es --- atributo posible, para lograr lo Sublime en las artes visuales cuando los elementos compositivos no modifican sus dimensiones de manera que el ojo no tropiece con cambios súbitos que diluyen el efecto. El infinito artificial puede ser logrado por la uniformidad, todas las partes deben ser constantes, dispuestas para dar fuerza a los elementos sin diferencias en disposición o color que puedan crear alteraciones. (Recuérdese los cuadros de Barnett Newman, monocromáticos y de grandes dimensiones).

La dificultad es otra fuente de grandeza, y por ende de lo Sublime; cuando un trabajo parece haber requerido de inmensa fuerza y labor para efectuarlo la idea es grande; dice Burke: Stonehenge no tiene algo de admirable

por su disposición u ornamentos; más esas inmensas masas de piedra, colocadas unas sobre otras, traen a la mente - la gran fuerza necesaria para llevar a cabo tal trabajo.

La magnificencia es así mismo parte de lo Sublime para Burke, una gran profusión de cosas las cuales pueden ser espléndidas o valiosas en sí mismas. El aparente desorden aumenta la idea de grandeza, ya que la idea de -- cuidado es contraria a la de magnificencia.

La luz debe ser analizada con respecto a su opuesto, la obscuridad. La luz además de permitir distinguir - a los objetos, debe dejar una fuerte impresión sobre la -- mente si se quiere alcanzar con ella lo Sublime; Burke señala, que la luz del sol que inmediatamente impresiona al ojo, y los cambios violentos de obscuridad a luz o de luz a obscuridad, pueden tener un buen efecto. Pero la obscuridad tiene mayor producción de ideas sublimes que la luz. El buen manejo de la obscuridad como la más incomprendible de todas las cosas, engrandece la magnificencia y aumenta -

la emoción.

El color considerado como productor de lo Sublime implica según Burke los siguientes señalamientos: Jamás deben ser utilizados colores suaves o alegres, excepto tal vez un fuerte rojo que es radiante. (Una inmensa montaña cubierta con un verde chillante no es apropiada a este respecto, dice Burke). En cambio los colores oscuros y sobrios como el negro, castaños o púrpura oscuro y similares, contribuyen más fuertemente a la emoción. La pintura histórica es impensable en una alegre gama de colores.

Los conceptos de Burke vertidos en este trabajo no pretenden tener una aplicación lineal e inmediata a un tipo de pintura como la que vió el filósofo inglés, y son tomadas solamente como ideas aisladas y descontextualizadas con posible aplicación en otras formas pictóricas, debido a que las pautas culturales de occidente no han modificado en mucho su sentido original, y por lo tanto pueden ser retomadas.

Kant repitió sustancialmente los mismos conceptos de Burke, apoyándolos en una amplia ejemplificación de valor muy dudoso, que versaba sobre todo en lo Sublime Moral, e incluía además la caracterización de los diversos pueblos a partir de su actitud hacia lo Sublime y lo Bello, en su libro titulado "Lo Bello y lo Sublime", en el que señala: "...Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción es en ambos agradable (positiva) pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa, o la pintura del infierno por Milton producen agrado pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Eliseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada debemos tener un senti

miento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda es -  
preciso el sentimiento de lo bello. () La noche es sublime  
el día es bello... lo sublime conmueve, lo bello encanta.  
(...) las cosas que posean un sentimiento de lo sublime -  
serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de  
desprecio del mundo y de eternidad. La expresión del hom--  
bre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria, a -  
veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez dife--  
rentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o tam--  
bién melancolía; en algunos casos, meramente un asombro -  
tranquilo, y en otros, un sentimiento de belleza extendido  
sobre una disposición general sublime. A lo primero deno--  
mino lo sublime terrorífico; a lo segundo, lo noble y a -  
lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime -  
pero de naturaleza terrorífica... Lo sublime ha de ser --  
siempre grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo -  
sublime ha de ser sencillo (austero); lo bello puede es--  
tar engalanado (ornamentado)... Las cualidades sublimes -  
infunden respeto... La tragedia se distingue, en mi sen--

tir, principalmente de la comedia en que la primera exalta el sentimiento de lo sublime y la segunda el de lo bello... La cualidad de lo sublime terrible, cuando se hace completamente monstruoso, cae en lo extravagante. Cosas fuera de lo natural, por cuanto en ellas se pretende lo sublime, aunque poco o nada se consiga, son las monstruosidades".(9)

En la "Crítica del Juicio", Kant enriquece las aportaciones de Hume y Burke. Según Kant, el sentimiento de lo Sublime tiene dos componentes: la aprehensión de -- una magnitud desproporcionada a las facultades sensibles -- del hombre (sublime matemático), o de una potencia aterradora para estas mismas facultades (sublime dinámico). El sentimiento de poder realizar el reconocimiento de dicha -- desproporción o amenaza y, por lo tanto, de ser superior a ambas.

Kant en la "Crítica del Juicio", proporciona nuevos elementos que configuran la categoría estética de lo Sublime: "Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma

del objeto que consiste en su limitación, lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en -- cuanto en él, u ocasionada por él, es representada y pensa da la ilimitación... La satisfacción es muy diferente en -- lo bello y en lo sublime, la primera lleva consigo directa mente un sentimiento de impulsión a la vida, y por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que jue ga; en la segunda, es un placer que nace solo indirecta-- mente del modo siguiente: produciéndose por medio del -- sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades mentales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tan to más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imagi nación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y sien do el espíritu, no solo atraído por el objeto, sino suce sivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo -- como, mejor, admiración o respeto, es decir placer negati vo.

El sentimiento de lo sublime es pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, - en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer -- despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón... Ese movimiento puede (sobre todo en su principio) ser comparado con una conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto..." (1).

Por lo tanto, Kant define lo sublime como: "Aquello que gusta de inmediato por su oposición al interés de los sentidos"; queriendo decir con ésto que el hombre al advertir la desproporción o el peligro que lo sublime representa para su naturaleza sensible, se dá cuenta gracias a esta misma advertencia de que no es esclavo de tal naturaleza sino libre frente a ella.

Schiller, no hizo más que exponer y aclarar las

ideas kantianas al afirmar que "se denomina Sublime un objeto en cuya representación nuestra naturaleza física siente sus propios límites, al mismo tiempo que nuestra naturaleza racional siente su propia superioridad, su independencia de todo límite: un objeto con respecto al cual somos físicamente débiles, mientras que moralmente nos elevamos por encima de él por las ideas". (11)

Schiller, distinguió entre lo sublime teórico, - que se opone a las condiciones del conocimiento sensible, - y lo sublime práctico, que contrasta con el instinto de -- conservación. En lo sublime práctico diferenció lo sublime práctico contemplativo y lo sublime práctico patético.

Lo sublime práctico contemplativo, es aquello en el cual lo temible y, por lo tanto, la sublimidad, no está en el objeto y es su contemplación la que instituye el temor; (como se puede percibir en la contemplación de obra de Pollock y Rothko). En cambio lo sublime práctico paté-

tico, resulta de un objeto en sí mismo amenazador para la naturaleza física del hombre y por lo tanto doloroso; -- (cualquier ejemplo tomado de la naturaleza).

Posteriormente Hegel, expresó en la forma del -- contraste de infinito y finito el contraste propio de lo sublime. Lo sublime es la tentativa de expresar lo infinito sin encontrar objetos, al menos en el "mundo de las apariencias", que sean adecuados para esta representación; -- de allí concluye que: "por tanto, el arte visual no puede aparecer aquí, donde es imposible bosquejar una idea cualquiera adecuada de Dios, sino solo la poesía de la representación, que se exterioriza a través de la palabra".(12) Considerado Dios como puramente espiritual y falto de imágenes, frente a lo mundano y lo natural; lo espiritual es arrancado completamente de la sensibilidad y de la naturaleza, y se libera de la existencia de lo finito.

Hegel reconoce en los Salmos, ejemplos clásicos

de lo auténticamente Sublime, en los cuales lo que el hombre tiene ante sí, en su representación de Dios, se expresa brillantemente con la poderosa elevación del alma. Se debe admirar la fuerza e integridad del ánimo, que abandona todo para proclamar la potencia única de Dios. A este respecto el Salmo 104 es elocuente: "Luz es el manto que usas y lo extiendes sobre el cielo como un tapiz." La luz, el cielo, las nubes, las alas del viento, no son nada en sí y para sí, sino solo una vestidura externa, al servicio de Dios.

La idea de Hegel sobre la imposibilidad de representar a Dios (idea sublime) se encuentra vinculada con la religión y el arte de las culturas judía y árabe.

En su "Estética Francesa Contemporánea", Feldman, sintetiza la tesis de Basch, que interpreta a su vez las teorías kantianas. Lo Sublime, opuesto a lo bello no participa de su objetividad; esta oposición aparece en muchas

características . Mientras que la belleza se define por la armonía entre la imaginación y el entendimiento, y se presenta como una cualidad de las formas, a lo Sublime corresponden los objetos sin forma, porque lo sublime es representación de cantidad y de un concepto de la razón. La causa indirecta de lo Sublime es el sentimiento de una detención provisional de las fuerzas vitales, seguidas de una violenta efusión. Es en la violencia misma de esta efusión, donde reside la esencia de lo Sublime. Placer negativo más que positivo en lo que se refiere a la descarga, a la liberación imprevista pero esperada de un poder contrariado.

Sobre la naturaleza subjetiva de lo Sublime, Kant afirma que esta emoción es un estado intrínsecamente subjetivo; brota de nuestra constitución intelectual y moral, - de la necesaria limitación de nuestra imaginación, y de la necesaria aspiración hacia la totalidad de nuestra razón; de la debilidad infinita de nuestra sensibilidad comparada con la fuerza prodigiosa de la naturaleza y de la superio-

riedad de nuestra persona moral sobre el universo poderoso.

Basch, hizo suya esta concepción idealista, pero la llevó más lejos al anular la distinción entre lo sublime matemático (aquel que provoca la visión de una grandeza absoluta) y lo sublime dinámico (aquel que hace nacer en no nosotros el espectáculo de una fuerza natural superior a nuestro ser físico, pero inferior a nuestro ser moral). No hay según Basch, más que un solo Sublime, el del Poder, que es el don de confundirnos con la grandeza de la naturaleza y de oponerle nuestra grandeza intelectual y moral.

La teoría de lo Sublime incluye en el desarrollo del concepto, las nociones de fuerza, informidad e infinitud. Seguramente el poder desmesurado de las cosas que impacta y transporta a nuestro espíritu, no está en nosotros sino fuera de nosotros dice Basch; el poder del objeto -- cuando se ha hecho presente y ha sido constatado proporciona la categoría estética de lo Sublime como una reacción -

personal, en el acto por el cual, nos abandonamos a una -- atracción irresistible del espectáculo que se ofrece ante nosotros, que se nos impone justo en el punto donde deja de ser un espectáculo, para devenir en un verdadero "drama", donde somos a la vez espectadores y actores. Gracias a esta transmutación nos sentimos engrandecidos, salimos - del estado de debilidad al cual la naturaleza nos redujo, devenimos en todopoderosos, invencibles como ella; y el placer de lo Sublime consiste precisamente en este sentimiento del alma humana, dice Basch.

El preceptista literario Milá y Fontanals dice acerca de lo Sublime en su "Tratados Doctrinales de Literatura": "Si llamamos belleza en un sentido genérico a - toda excelencia de forma considerada en sí misma, tenemos dos especies de belleza: la belleza propiamente dicha y - la sublimidad... La alteración de la armonía destruye la - excelencia estética, excepto los casos en que esta alteración nace de que la grandeza del objeto no cabe dentro de

formas armónicas". (14)

En base a lo anterior, si se comparan los objetos bellos con los sublimes, se encuentran características antagónicas entre unos y otros; a los primeros corresponden los colores acordes y graduados. La belleza exige tamaños no desmedidos, adecuados a la clase a la que pertenece el objeto; por el contrario lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello demanda líneas regulares y que suavemente varíen; lo sublime busca, según Milá y Fontanals, cuando no rectas violentamente cortadas o bien, indefinidas, curvas a una ley no sujetas.

Las razones proporcionales de lo Sublime pueden ser desmesuradas, y desordenada la colocación de sus par--tes, atendiendo el objeto en su conjunto. Así como la completa unidad es necesaria a la belleza del objeto, de suerte que si algo falta en él, fácilmente se adivine y se complete; puede ser ventajoso para lo Sublime el dejar de --

percibir una parte del objeto. Si el acuerdo, la armonía, son el principio de la belleza; lo Sublime, a menudo, nos presenta, el aspecto de lucha de los más decididos contrastes. La belleza, además, requiere todo graduado, todo en su punto; la sublimidad se acompaña con los extremos, dice Milá y Fontanals, con la mayor grandeza o con la negación más o menos completa: "Con un ruido vehemente o con el silencio, con el movimiento extraordinario o con la inercia, con una luz deslumbradora o con la obscuridad". (15)

Milá y Fontanals afirma que no siempre se reúnen todas estas circunstancias opuestas a las de la belleza,-- ni siempre lo Sublime ofrece el aspecto de lucha. La suma grandeza, por sí sola puede ofrecer el aspecto de una sublimidad reposada y serena; así la sublimidad se presenta como una belleza grande y preminente; también se aplica la calificación de Sublime a una belleza grande o mejor dicho monumental. Para Nicolai Hartman, lo Sublime, dentro del concepto antiguo ("Altura", sublime) no es meramente estético, ya que todo arte grande y serio se acerca a este

genero, de tal modo que involuntariamente siempre se ve uno remitido uno a lo sublime.

Lo Sublime aparece, como ya se ha mencionado, no solo en los terrenos estéticos, sino en la naturaleza, en la vida humana, en la fantasía o en el pensamiento. El - que los dos últimos no sean reales en nada hace cambiar - que también en ellos se dé lo grande y sobresaliente. Lo Sublime es indiferente al modo de ser; esta indiferencia es lo que hace que también los objetos estéticos puedan - ser sublimes, pues estos objetos son irreales en su mayor parte. Pero lo Sublime sólo se convierte en Estéticamente Sublime por la postura visionaria y gozosa del sujeto; pues pertenece a la esencia del objeto estético el existir como tal "solo para nosotros", en la medida que se adopta la -- postura correcta. Además solo se convierte en Sublime Estético cuando, a la admiración sumamos la distancia a fin de verlo. tranquilamente y dejar que su grandeza, lejos de cualquier excitación y actualidad influya sobre nosotros y permita su contemplación.

Para Hartman, las apariciones más puras de lo Sublime se dan en el terreno del mito, de la religión y, en general, de la concepción del mundo, como también en el pensamiento o representación filosófica, sin reflexionar durante mucho tiempo si en realidad era lo Estético Sublime.

Más no sucede desde luego así sin más, dice Hartman. Primero en el mito, cuyas formas poéticas son de cualquier modo artísticas; pero aquí debe trazarse un límite. En el terreno religioso las representaciones artísticas de lo Sublime no son en modo alguno idénticas a lo sublime del credo mismo, a la divinidad y su dominio sobre el mundo. De ello dá testimonio la teología dogmática que esta en oposición a la intuitividad de los objetos estéticos y nunca puede ser portadora de sus valores.

Lo Sublime Estético se presenta en la vida incessantemente en sucesión de lo sublime natural y de lo sublime moral, desde luego, dice Hartman, solo en la medida del despertar estético de la persona, y aún de toda una época.

Dentro de lo sublime religioso se encuentran las formas más fuertes del aparecer, por corresponder a una visión del mundo, y es de esperarse que también aquí debe encontrarse el surgimiento más rico de lo Sublime Estético - que aparece en su sucesión. Tan es así que la estética -- hegeliana -y en general lo romántico- identificaron lo -- uno con lo otro o; cuando menos no supo mantenerlos separados. Se tomaba lo "divino" directamente como la "idea" que "aparece: "Que Dios sea lo eminentemente sublime es - por consecuencia, pero que se tome por más esta sublimidad puramente religiosa e ideológica, por algo estético (en el mito y en el dogma) esto es una diferenciación defectuo--sa". (16)

Las artes no siempre se atrevieron a llegar a lo sublime divino. Por algún tiempo les estuvo prohibido a - las artes plásticas (¡No te harás imágenes!), la escultura griega se atrevió y lo logró -sin duda porque sus dioses eran muy humanos; lo mismo puede decirse de Cristo en figura humana, en la gran época en que pintó al "Hijo del

Hombre" -Penetrada por completo está solo quizá la música. Pudo hacerlo porque no necesita apresar lo objetivo sino - que puede dejarlo en la indeterminación (como la pintura - abstracta).

¿En qué artes se dá no solo lo Sublime Estético, sino también lo Sublime Artístico?; por lo pronto, podría decirse que se encuentra solo en las artes figurativas, por que son las únicas que tienen tema propiamente dicho. Pero esto es el primer error, que lo Sublime dependa de temas objetivos de los que no pueda separarse. En verdad es bastante independiente de ellos.

Hartman afirma: "La pintura está demasiado unida a lo sensible, lo puramente sensible esta lejos de lo Sublime; los auténticos efectos "pictóricos" son justo los del ver mismo, no de algo que esté detrás". (17)

"Cuando la pintura apresa de verdad lo Sublime, - como en las figuras del techo de la Capilla Sixtina, hay al

go no pictórico en ella -algo de dibujo y escultura- y quizá solo de esta manera sea posible apresar lo humano que sobrepasa la vida". (18)

"Desde luego, en el arte del retrato hay un modo de lo sublime profundo, como en Rembrandt tardío, donde toda la magia de los colores sensuales se limita a favor de algo del trasfondo humano y conmovedor.

Lo sublime aparece en su forma más pura donde menos se lo buscaría: en las artes no figurativas, la música y en la arquitectura. La música lo muestra en la profundidad de la dinámica anímica, allí donde la representación no alcanza...; La arquitectura lo hace al revés, muestra algo sublime estático, en tranquila calma y grandeza" (19).

La hipótesis del presente trabajo, parte en gran medida de estas observaciones. Hartman en sus consideraciones con respecto a las artes y sobre todo a la pintura,

no hace mención alguna a la pintura no figurativa o abstracta, "que no necesita apresar lo objetivo, sino que puede dejarlo en la indeterminación" (Hartman); que a juicio del autor encuentra vínculos con las características propias de la música, tal como lo expuso Kandinsky: Timbre, tono, ritmo, acordes y disonancias del color y de la línea, como fundamento y principio de la pintura, que si bien, no son en su representación "dinámica" (espacio y tiempo), sí pueden ser vistas como la arquitectura, como algo sublime estático.

Kant, dice Hartman, establece que el sentimiento de lo Sublime es un juego entre la inconveniencia y la conveniencia, la inutilidad y la utilidad, el displacer y el placer; así, en lo bello (en su forma estrictamente kantiana) aparecen de modo inmediato la conveniencia, la utilidad y el placer; en lo Sublime están condicionados por su contrario, y la esencia del problema está en la superación de este contrario, el sentir que el hombre sigue siendo el ser superior; el placer estético es esencialmente el pla--

cer en esta superioridad: "Sublime es aquello que gusta de inmediato por su oposición al interés de los sentidos" (Crítica del Juicio, p. 115).

Hartman se refiere a la grandeza como "lo grande por antonomasia", como la mejor, si se la puede aprehender como "lo que tiene por antonomasia efecto de grandeza", sin tener en cuenta lo grande o pequeño que sea en realidad el objeto.

Los dos logros principales de Kant, dice Hartman acerca de lo Sublime son: que es un valor fundado en un disvalor y, que lo absolutamente grande no debe entenderse cuantitativamente.

Hartman enumera formas especiales de lo Sublime en una serie no homogénea y sin orden sistemático ni exhaustivo:

1.- Lo grande y lo grandioso, ambos sin relación con una cantidad mensurable, sino solo "grande en su esti--lo".

2.- Lo serio, solemne, sobresaliente, profundo o que resulte abismal; lo serio en el sentido en que puede hallarse también en lo solemne-festivo.

3.- Lo cerrado en sí, ante lo cual se siente uno menguado e insuficiente (con frecuencia lo sublime moral; - lo callado y silencioso, lleno de misterio; en la medida - que lo sentimos como superficie de algo obscuro e inconmen- surable.

4.- Lo superior (en fuerza o poder) en la natura leza, lo prepotente y dominante, en la vida humana lo supe- rior moralmente, lo imponente y lo que despierta entusiasmo (lo grandioso, generoso, liberal humano).

5.- Lo enorme, lo poderoso y terrible; en la -- forma artística, lo monumental, lapidario, lo "duro y colo-

sal" en la forma (Kant).

6.- Lo sobrecogedor y conmovedor, ambos sobreto-  
do en el destino humano y prototípicamente en la literatura.

7.- Lo trágico como distinto de ambos, no sólo -  
en la tragedia, sino también en otro tipo de literatura, en  
la música y en la vida real más allá del arte.

Los tres primeros se separan de la concepción kan-  
tiana y los dos últimos son más específicos que los cinco -  
primeros.

Hartman se refiere al valor estético de lo subli-  
me como un peso axiológico perceptible en el objeto, y que  
otorga un sentimiento más allá de éste (el arte como medio,  
no como fin).

"lo sublime es el aparecer de una grandeza o supe-  
rioridad dominante, sin antecedentes sensibles en el primer

plano del objeto estético; en la medida que esta grandeza que aparece, sale al encuentro de la necesidad anímica de grandeza y supera, juzgando las oposiciones". (20)

Para que aparezca lo dominante-grande en las artes; dice Hartman, que el primer plano está siempre limitado por su característica sensible o bien, porque produzca el efecto de una totalidad fácilmente abarcable.

Aún cuando lo dominante-grande aparece en la naturaleza no es imitable ni tampoco es factible representarlo. Para este objetivo, Hartman establece que basta con que "aparezca" lo dominante-grande; pero para ello no necesita ser "producido" o "acabado" en cualquier sentido. Basta con que su representación flote iluminadora, imperiosa e intuitivamente. Desde luego la intuición es necesaria, justamente porque tiene el ingrediente de lo enigmático. La respuesta clave a esta interrogante procede, para Hartman, de la relación entre intuición, "intuición más alta", y la fantasía del espectador: "La relación del apa

recer provoca justo que se le adjudique al objeto lo que só lo es producible por la activación de la propia fantasía; - así, pues, lo objetivo estrechamente limitado puede transformarse por obra de la imaginación en algo dominante-grande". (21).

Desde luego toda representación de lo Sublime es imperfecta, pero esta imperfección puede sentirse ya en la representación y así llega lo Sublime, de modo mediato a la intuición. Hartman considera que la distancia que hay entre los sentidos y lo Sublime debe mantenerse pues, de lo contrario se cae en el terreno de lo bello. "Lo bello es un aparecer en lo sensible". A eso se debe que la pintura, el arte más cercano a los sentidos, que se mueve por completo dentro de la magia de los colores, es la menos capaz para lo Sublime; lo es tan poco en la opinión de Hartman, que aún los temas religiosos más sublimes son arrastrados a la magia de los sentidos. Más importante en esta dirección es el testimonio afirmativo de la música y la arquitec

tura: lo sorprendente es que estas dos artes "no figurativas" sean las más capaces para la representación de lo Sublime.

Al parecer, para la representación de lo Sublime no basta con la aparición de lo dominante-grande, sino que es necesario que otros estratos de la obra también participen; en este sentido lo Sublime es en sí mismo una totalidad, donde confluyen en la forma artística las características que lo identifican.

La estética idealista, reptió que la esencia de lo Sublime, pertenece a lo informe, lo que no tiene figura; esta idea de la noción de "ilimitado" afirmada por Kant, - en lo sublime matemático.

Parecía haber un motivo ulterior en el tomar en lo Sublime lo general por lo esencial, esto se basaba en -- las representaciones cuantitativas de espacialidad y tempo-

ralidad del mundo. "Lo que flotaba ante estos hegelianos era así como la "mala infinitud", el tedio de la naturaleza. Como contrapeso exigían una forma móvil, la "súbita - irrupción" de lo sublime tal como lo exigía Longino para - los grandes efectos retóricos". (22)

En ellos se vé claramente la búsqueda a tientas - que no encuentra asidero firme. Es evidente que la "irrupción" es del todo externa a lo sublime y pertenece al efectismo. ¿Cómo podría darse sino lo majestuoso o solemne? El tedio es sólo un fenómeno limítrofe, y con respecto a la - "informidad" de los idealistas Hartman sostiene: "Se trata así mismo de una equivocación cuantitativa, porque algo auténticamente informe sería un imposible estético; no se dá en las artes y en la naturaleza no sería bello ni sublime - sino nulo". (23)

En el contexto de la obra de Hartman lo "informe" tiene la connotación de "figura individual" y que sólo es -

apresable y entendible en ella. (Para H. Read, "lo informe no es sinónimo de lo amorfo, trátase de la configuración - de objetos y cosas que poseen contornos irregulares pero - delimitadores, y si reparamos en esa superficie así destacada, reconocemos sus límites "informales", y al percatarnos de las singularidades de esos límites, respondemos con sentimientos de deleite que con razón llamamos estéticos. Sin embargo lo que carece de forma no es necesariamente in finito ni atterradoramente indefinido, y tampoco lo infinito carece necesariamente de forma"). (24)

El juego de las formas pasa a un segundo plano - en lo Sublime, dice Hartman, porque allí pasan a un segundo plano en general los detalles; de tal manera que se hace evidente su oposición a lo ornamental y lo lúdico. Entre los estratos del objeto estético, son decididamente los - más profundos, los estratos internos, los que se presentan como portadores de lo Sublime. Su aparición en los estratos externos sensibles sigue siendo parcial, por eso le es

tá adherido lo obscuro, lo indeterminado, lo enigmático,- lo profundo y lo abismal sin descubrir; esto es evidente que es algo muy distinto a la informidad.

Hartman distingue cuatro dimensiones de oposición, cuyo extremo común lo forma lo Sublime, que se opone a:

1.- Lo cotidiano, habitual, neutral, que no se destaca por nada; 2.- Lo ligero, pequeño, insignificante, sin importancia, delicado, habría que añadir lo idílico; con mayor seguridad lo bonito y lo chistoso; 3.- Lo gracioso y sus especies: lo atractivo, lo amoroso y lo amable, y más allá también lo divertido, lo grotesco y lo fantástico; 4.- Lo cómico, entendido en el sentido amplio, con sus géneros especiales: lo chusco, lo risible y lo humorístico.

Algo puede ser sublime en su profundidad y gracioso en la superficie, pero no a la inversa. Sin embargo, ambos extremos, sublime y gracioso, pueden llegar a -

unirse; si bien la Estética no ha dilucidado del todo esta cuestión, nada impide que categorías estéticas antagónicas tengan puntos de unión. Hartman afirma al respecto, - que la unión de lo sublime y lo gracioso en un objeto se hace posible justo también porque los tipos opuestos de -- placer, tal como se deben sentir en un mismo objeto, pueden evitarse mutuamente porque pertenecen a distintas profundidades anímicas.

La Influencia de Burke en los pintores ingleses del siglo XIX fué decisiva; puede afirmarse que Burke es el precursor e iniciador del movimiento Romántico. El Romanticismo que envolvió a la Europa decimonónica estuvo caracterizado por la búsqueda de los elementos de lo Sublime tanto en la literatura como en el arte.

Pintores como Turner, John Martin, Francis Danby, J. M. Grandy y J. Wright of Derby; hicieron del paisaje la vía para buscar lo insólito hasta los límites de la razón; éste hecho condujo a modificar la teoría clásica de los géneros, estableciendo que el paisaje era susceptible de responder a las demandas estéticas más elevadas; que podía también simbolizar el "drama" de la vida y de la muerte.

Lo que impresiona a primera vista en las escenas de este paisaje fantástico es que ellas están forjadas sobre el efecto de la noche (oscuro) y de fuego (repentinos resplandores).

El mundo de la noche es un reino fantástico por excelencia porque deja el campo libre a la imaginación; porque está abierto a todas las pesadillas y a todas las interrogantes sobre el más allá. (Burke).

Como ya fué mencionado, Burke en su libro "A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful", señala que la obscuridad es una de las fuentes de lo Sublime, y un buen número de críticos de la época acusaron a Turner y después a John Martin de confundir tonos sombríos y gran estilo. La mayor parte de la obra de estos autores, así como la de Danby y Wright of Derby, tienen por fondo una espesa noche que encubre los límites de la escena, que permite sólo algunos conos o círculos de luz que ponen en relieve a los personajes, monumentos y objetos más susceptibles de tocar los sentidos o la imaginación.

Al tiempo de Burke correspondió una época fecunda en convulsiones políticas, económicas y sociales, así como una intensa ebullición de ideas que acabarían de formar la civilización inglesa de la Edad Moderna. Se observan en todos los ámbitos un rechazo radical a los valores de un mundo tradicional que desemboca en el plano estético con la abolición de las reglas y costumbres académicas y en la búsqueda de un arte fundado sobre el predominio del sentimiento y el poder del efecto. El público lejos del orden y la disciplina clásica, demandaba del arte y la literatura sensaciones nuevas y violentas a la medida de las que le ofrecía el espectáculo

del mundo en el cual vivía.

En esta atmósfera de agitación social, espiritual e intelectual que se expresaron los escritores Románticos, también trabajaron y se desarrollaron los pintores que dieron a la naturaleza una interpretación fantástica, cuyos temas evocaban hechos históricos o pasajes bíblicos, bajo la influencia de Burke que "como todos los filósofos anteriores a nuestra época, daba por sentado que el principio fundamental del arte era la mimesis, que el arte producía su efecto mediante la representación de objetos o hechos." (25)

Los paisajistas fantásticos ingleses gustaban trabajar con la ambigüedad generada por el empleo de múltiples fuentes de luz que tenían orígenes diferentes (artificial o natural) las cuales se entrecruzaban multiplicando las zonas de sombra, desdoblando los centros de interés y modificando la progresión continua del ojo hacia el horizonte.

El principio de la doble eliminación se combina a menudo con aquel de la claridad a contra luz; la luz deviene entonces en llama luminosa donde las formas se disuelven, a menos que creen grandes zonas de sombra a media distancia en

tre los primeros planos y los últimos.

Se encuentran dos diferentes actitudes frente a la realidad; una poética y lírica y la otra más racionalista. Pero a pesar de estas actitudes exteriores, existen coincidencias de fondo, como la voluntad de cambiar las costumbres visuales del espectador, sea confrontándolo a una imagen demasiado violenta (expresionista), sea transportándolo por el contrario a un mundo donde los marcos de referencia tradicionales han desaparecido y donde él no puede contar más que con él mismo para "sentir" la obra que se le presenta.

Es imposible abordar la cuestión de la luz y de la sombra en la Escuela Inglesa del Paisaje Fantástico sin hablar de la utilización extremadamente personal que estos pintores hacen del color. Esto corresponde a reglas completamente diferentes a las que había impuesto la tradición clásica y que tanto respetaban todavía los pintores Románticos franceses. La primera y la más importante es quizá el empleo de un solo color dominante; generalmente el rojo o el azul para unificar el espacio del cuadro.

En John Martín prevalecen los tonos rojos; y aparecen

luego amarillos y oscuros. La elección del tono dominante no es casual, estos pintores habían estudiado el simbolismo de los colores. Así, Turner en su conferencia de perspectiva en la Real Academia, asocia el rojo al poder, expresando el lado material de la existencia; porque es el color que tiene el más grande poder de atracción sobre la visión y, es el color de la sangre, de los "mares de sangre".

A cada uno de los pintores del Paisaje Fantástico - puede corresponder algún aspecto del concepto de lo Sublime; el infierno de Martín está poblado de tinieblas a diferencia de su paraíso deslumbrante de orden y claridad; Danby, ama las atmósferas crepusculares y misteriosas y; Wright of Derby está fascinado por los claros de luna. Sombra y luz, noche y fuego; los dos polos entre los cuales se desplaza la cima del misterio y lo desconocido, la descripción de un universo evasivo e inapresable en donde toda estabilidad ha desaparecido.

Turner había estudiado el tratado de Goethe sobre la teoría de los colores; se interesaba menos en la armonía cromática que en la polaridad de la sombra y de la luz. Más que la oposición de los colores complementarios, Turner bus-

ca más bien la oposición de los colores cálidos con los - -  
fríos que a instancias de Goethe asocia respectivamente a -  
la actividad o al entusiasmo y a la pasividad, a la inquietud o a los terrores del mar o de la nieve. Por esto, Turner da en sus cuadros una parte cada vez más importante al azul, el color frío por excelencia y en el cual predomina - el principio de la sombra; o al amarillo, que representa el último estudio del color antes de convertirse en blanco, pero en tanto como tal constituye la imagen de la luz; esta - luz que en el fin de su vida había concebido como una potencía destructora, más despiadada aún que las tinieblas, como el símbolo mismo del terror y del mal. (26)

Junto a esta aportación al simbolismo de los colo - res, hay que destacar igualmente que la Escuela Inglesa del Paisaje Fantástico se caracteriza por una tendencia general a reducir la paleta a los colores primarios; azul, amarillo y rojo. Además de que estos pintores toman sus raíces de - una larga tradición figurativa y estilística que la sobrepasan gracias a un atento estudio de la naturaleza y a una reflexión profunda sobre los descubrimientos científicos y culturales de su tiempo, y alcanzan un poder visionario de una intensidad impredecible.

La fragilidad del hombre perpetuamente amenazada por el poder destructor de la naturaleza (tornados, tempestades, incendios) frente a los cuales los artistas se dividieron entre un sentimiento de terror y fascinación que provocaron en ellos desencadenamientos grandiosos de elementos, al hacer suyos los "sublimes horrores" que los Románticos buscaban en el arte y que resumiera Delacroix al escribir: "El paisajista debe buscar lo sublime". (27)

A la visión directa y parcial de la naturaleza ejercida por los pintores de su tiempo, Turner opone una visión cósmica, grandiosa y, cuando se libera del academicismo en la intimidad de su taller, libera sus impulsos trabajando la materia y reforzando el poderoso efecto pictórico.

Si las obras de Turner, fueron para Monet y sus amigos un estímulo para efectuar las investigaciones sobre la descomposición de la luz; los cuadros inacabados ejecutados para sus estudios de colores con una total libertad y que guiaron toda su carrera, podrían haber inspirado a los expresionistas abstractos de los años 1950-1960, por la fuerza expresiva de sus armonías coloreadas. "Esto puede constatarse cuando se observa atentamente la creación de Turner, desde -

las obras académicas en las que se refleja la herencia Poussin y Claude Lorrain; hasta aquellas en las que elimina todo dibujo: Turner no se interesa más que moderadamente por el tema, en el que encuentra las bases para sus investigaciones atmosféricas, mucho más que una anécdota para contar. Estamos ya frente a un innovador porque le interesa ante todo la pintura pura, es decir, la materia, el color, el juego de formas, su movimiento y sobre todo la distribución de la luz." (28)

Frente a "cielo rosa", una acuarela desnuda al extremo, en la cual el color se transforma en elemento esencial, se está verdaderamente tentado a evocar algunas telas de Rothko. Turner prueba allí, un siglo antes, la búsqueda de los expresionistas abstractos en cuanto que está preocupado por la significación del color. En esta composición el espacio está dividido en dos zonas de color: sombra y claro, que parecen disolverse en una especie de niebla suspendida. Tal es el proceso del pintor americano cien años más tarde.

Turner no sugiere en muchas de sus pinturas más que lo esencial como lo hará el expresionista americano Clyfford Still, quien en algunas manchas animadas sobre un fondo fos-

forescente ejecuta paisajes líricos, aunque totalmente abstractos.

"Turner es considerado el pionero de la abstracción lírica. Al partir de la reflexión intelectual basada en la idea de que lo que cuenta en pintura es la ventaja que tiene el acto de pintar sobre la anécdota o temática; reflexión - que compartieron los pintores americanos de la Escuela de Nueva York." (29)

"La relación entre el Arte Moderno y el Primitivo es un hecho histórico: la influencia decisiva de la escultura - africana en Picasso y Braque, Brancusi y Moore, ha sido reconocida por los mismos artistas. Pero aparte de este caso específico, desde 1889 en adelante, en que por primera vez se exhibió el Arte Primitivo en Europa, comenzó a tener lugar - una asimilación general de las cualidades formales del arte africano, de Oceanía, americano, mexicano y otros tipos de arte primitivos. Haste el punto en que el llamado movimiento moderno abandonó el concepto tradicional de belleza " (30) y se instaló en este otro al que Hauser denomina "feo", que busca en las cualidades formales de la fealdad, experiencias estéticas positivas," que olvida la eufonía, las atractivas

formas, tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y la tonalidad en la música, implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente agradable y gracioso." (31)

Debe aclararse que el Arte Moderno asimila las "cualidades formales" del arte primitivo, más no su concepto y función social; de allí que pueda afirmarse que en el arte primitivo de origen religioso aparezcan características de lo que se entiende por sublime, debido a que su principal objetivo era el infundir terror, como forma de dominación política en las sociedades teocráticas primitivas, y no así en el Arte Moderno conceptualizado como "feo" empeñado en una "frenética deformación y desfiguración del bello rostro de la naturaleza." (32)

Sin embargo no todas las manifestaciones del Arte Moderno se fundan en los principios de la fealdad, en algunas se encuentran ciertos elementos de lo Sublime.

Malevich, buscó los mismos espacios con que soñaron

los predecesores del siglo XIX. Se abandonó de la tradición y su camino hacia lo desconocido fué celebrado de muchas maneras. En 1916 le escribí al compositor y pintor Matiushin que: "La aspiración hacia el espacio habita de hecho en el - hombre y en su conciencia, un deseo de escaparse del globo - del mundo." (33)

En 1919 en el catálogo para la décima Exposición Estatal en Moscú, Malevich, incitaba exaltadamente a sus lectores. "¡Naden! El blanco abismo libre, la infinitud está ante ustedes." El pintor pensó su viaje, a través de un inmenso desierto. En varias ocasiones, en los textos donde trataba de explicar su salto hacia un nuevo idioma, había sostenido que quería llegar "al desierto del sentimiento puro". Desierto, mar, cielo, los espacios que la imaginación vive más íntimamente como infinitos.

Malevich estudió por sí mismo varias nociones del espacio: Conoció lo matemático observando la perspectiva renacentista, y lo cósmico gracias a los simbolistas del siglo XIX, quienes ya sugerían extensiones más allá del punto de fuga. Pero su espacio iba a ser mítico: el espacio en el - que convergen el tiempo y el espacio mensurables. También -

en 1919 escribió: "El camino del hombre se encuentra en el espacio. El Suprematismo es el semáforo de luz en su abismo infinito".

"Una vez que despojó a sus pinturas de todas las cosas y buscó formas neutrales, Malevich se liberó, y a través de sus comentarios se descubre una gran alegría, un triunfo estático: "he destruido el anillo del horizonte y he salido del círculo de las cosas". Para él, el cuadrado, que en un principio había concebido como decorado para una producción teatral en 1913, se convirtió en "el embrión de todas las posibilidades" y esas posibilidades lo llevarían más allá de cero." (34)

A pesar del desprecio predominante hacia el misticismo, que había prevalecido en el arte ruso después de principios de siglo, y a pesar de la aceptación del interés científico por parte de Malevich, y de aquellos que lo siguieron - en lo que él llamó Suprematismo, existe amplia evidencia de que el mismo Malevich anhelaba la experiencia de trascendencia generalmente considerada mística. Sostenía que estaba interesado en representar un sentido del espacio universal, derivado de las fuentes científicas más variadas, pero su -

prosa invariablemente se elevaba cuando trataba de describir su búsqueda. Quería describir una experiencia pictórica directa, sin mediaciones. En 1916 escribió: "Una superficie - suspendida pintada de color en una hoja de tela -lanca, provoca directamente en nuestra conciencia una fuerte sensación de espacio".

"Me transporta a un inmenso desierto donde uno percibe a su alrededor los puntos creativos del universo", dijo Malevich.

"El mundo sin objetos de Malevich, es de hecho una lectura del universo. En sus pinturas sostenía que cada forma es libre e individual. Cada forma es un mundo. En esta concepción se enlazan momentos de misticismo cristiano cuando afirma: "Un artista debe construir un sistema pictórico - como si fuera un cuerpo viviente". (35)

Cuando Malevich desea llegar al sentimiento puro, - ciertamente no especifica a cuál se refiere, pero es fácil - deducir, después de lo que se ha venido argumentando, que - ese sentimiento puro que se entiende elevado, al estar frente al "semáforo de luz en su abismo infinito", se refiere a

la emoción estética que provoca lo Sublime.

Malevich no utiliza la no forma, a la que hace alusión Hartman, sino el cuadrado, como forma neutral "que lo llevaría más allá de cero".

El artista ruso llega al "negro sobre negro" y al "blanco sobre blanco", con el fin de no crear impedimentos en su obra para el acceso al "abismo".

Dore Ashton, no hace en su ensayo "de Malevich y Rothko" relación alguna entre espacio, infinito, abismo, el blanco como "suma" de color y el negro como "ausencia" de color como vehículos para llegar a lo Sublime; que Burke sí considera como tales.

La tendencia generalizada del siglo XX ha sido la de penetrar en las regiones del inconsciente, a la nada existencial, y a todo lo que se encuentra oculto para el hombre en lo exterior y en el hombre mismo.

Esta tendencia puede verse en las artes plásticas. En el paso del Realismo al Cubismo, el Expresionismo, el Su-

rrealismo, la Abstracción, hasta llegar al Expresionismo Abstracto.

El Expresionismo Abstracto o Escuela de Nueva York, ha sido una de las corrientes pictóricas del siglo XX más influenciadas por el psicoanálisis y la filosofía existencialista. A esta escuela se le denomina también Tachismo, Informalismo y Action Painting ó Pintura de Acción.

"El nombre de pintura de acción fué propuesto por el poeta y crítico Harold Rosenberg, en un artículo publicado en 1952, precisamente para subrayar la importancia del acto físico de pintar, en muchos pintores que a menudo eran designados con la etiqueta un poco ambigua de expresionistas abstractos (término usado ya en 1919 por Alfred Barra, para designar los primeros cuadros abstractos de Kandinsky, y que luego este crítico lo aplicó por primera vez, en 1946, precisamente a los pintores a quienes se llama, pintores de acción")

(36)

"En el expresionismo abstracto (pintura de acción) - el equilibrio de los elementos opuestos se pierde (caos como elemento de lo Sublime) con el salto indeterminado en el ex-

pacio mismo como si se tratara de descubrir allí la naturaleza del infinito. La Escuela de Nueva York, podría ser por consiguiente como una especulación plástica sobre la naturaleza del infinito." (37)

La significación filosófica de esta abstracción es definida por Read como: "La reacción del hombre frente al abismo de la nada (concepto que parte de la filosofía existencial, y que está íntimamente relacionada con la idea de lo Sublime, a través de los elementos de vacío, infinitud y negación del ser-privación), la expresión de un "Angst" que desconfía o renuncia al principio orgánico, y afirma la libertad creadora de la mente humana en tal situación. Podría establecerse así una interesante correlación entre el desarrollo de la filosofía existencial y el arte abstracto". (38)

Ciertamente el expresionismo abstracto no ha sido considerado como el camino para expresar deliberadamente la categoría estética de lo Sublime, pero si se consideran las aportaciones de Kant a Hartman, acerca de la no forma como característica de lo Sublime, que desarrolla un concepto obs

curo, incomprensible, de una realidad plástica; se encuentra que el expresionismo abstracto puede ser el vehículo para - llegar a esta emoción estética; lo cual no implica que todos los artistas pertenecientes a esta corriente estén obligados a llegar a ella, ya que por esta misma vía es factible expresar otras categorías estéticas como la belleza, la dramaticidad, etc.

Rothko, habló de las ideas y los planes que tenía - al principio como "simplemente la puerta a través de la cual uno dejaba el mundo en que estos surgen". La conciencia de su herencia órfica (el lenguaje órfico habla del poder del - arte y se contrapone al lenguaje real, porque trasciende la existencia temporal, y aspira a expresar una determinada percepción).

"No excluyo a ninguna emoción de ser real y por lo tanto, pertinente me tomo la libertad de tocar cualquier - cuerda de mi existencia".

Hacia 1940 Rothko empezó a esclarecer sus principios y a entender que la pintura puede ser un tipo de conocimiento en el que la lógica convencional no juega ningún pa -

pel. Estaba de acuerdo con la cita de Nietzsche, de Schopenhauer, de que puede haber un conocimiento directo de la naturaleza del mundo desconocido para su razón. Nietzsche precedió a Freud y a Jung al afirmar que soñamos en imágenes.

Pese a las presiones a las que estuvo sometido el arte de la posguerra, Rothko se alejó cada vez más de esto y buscó despojar a su arte de intereses extraños. "Como Malevich, experimentaba una profunda necesidad de encontrar - - otros espacios, "de vaciar el mundo". (39)

A partir de 1943 la figura desapareció de las pinturas de Rothko; insistía como lo había hecho Malevich en que podía haber un nuevo lenguaje, y que el pensamiento del pintor se expresaría en la pintura "una pintura no es el retrato de una experiencia, es una experiencia". Decía que "los hombres producen con sus pensamientos una visión del mundo - que transforma nuestra visión de las cosas".

"Su visión de las cosas se expresó, finalmente en un más allá de las cosas, en un despojamiento. Habló de sus formas como actores en una obra y, como Malevich, dotó a cada forma del carácter de un mundo entero. Rechazó como pin-

tor los cuatrocientos años de la tradición de representa- -  
ción." (40)

Para Rothko, ese "algo de lo eterno" se convirtió en una visión de inmersión en la luz, (como Turner), sin im-  
portar cuán tenue o latente o brillante fuera y, en cierta forma era una opción antigua. En su sentido moderno se tra-  
ta como quizá lo habí pensado Van Gogh, de una manera de -  
restaurar valores perdidos.

"La voluntad de hundirse en un todo, una disolu- -  
ción dentro del universo, fué lo que guió su mano. Los ele-  
mentos respirarían en estas oscuras visiones, mantendrían su pulsación bajo la superficie final de sus tableros y así la luz flotaría de uno al otro, sin que ningún detalle las detuvie-a. Había ido más allá del mundo de las substancias a un mundo de valores, y su embriaguez, su éxtasis era gran-  
dioso. La experiencia de trasladar el ser a un mundo puro de sentimiento era una experiencia extática. Ex-fuera de -  
estática. ( ) Aquí no hay objetos como tales, sólo superfi-  
cies cambiantes y un fluir. Un "lenguaje" sin objetos: -  
"Quería pintar lo finito y lo infinito", dijo. Rothko había dicho que ansiaba que llegara el día en que un artista fuera

juzgado por la suma total del trabajo de su vida. Siempre habló de su obra como una "elipsis". La obra entera se convierte en una gran metáfora de la existencia." (41)

Gillo Dorfles dice acerca de la pintura de Rothko: "...el extremo silencio de las profundidades inexploradas. No figura, no forma, no timbre, no empaste, y ni siquiera - búsqueda de materia insólita, espesores, concreciones. ...-había sabido restituir a la pintura una de sus cualidades: la de suscitar atmósferas no terrenas, inmateriales, - sublimadas por el color y la luz." (42)

Jackson Pollock. Para quien el acto de pintar fue como un ritual religioso, en el estaba en su continuo estado de lúcido delirio; es generalmente considerado haciendo énfasis en su técnica del dripping (correado), y en la descripción de que su objetivo es la "transmisión de los procesos inconscientes con el máximo de inmediatez, hasta el punto de la total y absoluta falta de dirección o motivación"; lo cual puede ser cierto, más ahora se tratará de observar su obra como producto terminado que aparece ante nosotros, "porque en Pollock el ansia vital, el movimiento, el empaste de los colores inflados, es suficiente para imprimir una

sensación de potencia, incluso prescindiendo de la ausencia de toda figuración y hasta de toda composición,..." (43)

H. Rosenberg, ha puntualizado que la innovación de la pintura de acción no fue el representar una condición sino, el expresarla en un movimiento físico. La acción sobre la tela viene a ser una representación por ella misma; una experiencia. "Pollock no hace representación del mundo externo, de alguna clase de refiguración: el proceso de representación es enteramente extraño a su técnica y a su intención. En su pintura, da una concreta expresión de su estado de rebelión y angustia, en tanto ellos son parte de su perpetuo estado de rebeldía." (44)

Acción, en hecho, en pintura no formal, es la antítesis de la representación. La representación produce formas; acción produce no formas. Así, forma es históricamente igualada con valor, acción como el contrario de forma dice - Italo Tomassoni, será igualada con no valor o sin valor. Esto remite al concepto de Kant, afirmado por Hartman de que - lo Sublime es un valor fundado en un disvalor; y la relación de no forma como parte del concepto que aparece en la obra de Pollock.

"Si hay un "modo" de arte que en la época actual ha sabido interpretar con más precisión la atmósfera que nos - circunda, es precisamente la pintura lo de informe; que deviene en pintura de lo "formativo" cuando logra alcanzar - una verdadera eficacia artística." (45)

La otra forma,

Si forma pudiera llamarse a lo que no tenía forma,()

O si sustancia pudiera llamarse a lo que parecía  
sombra,

Pues cada una parecía cualquiera de las dos;

Se erguía negra como la noche... (46)

John Milton.

Con los chorreados (no formas) de Pollock, que aparecen en sus pinturas del periodo 1946, el artista adopta su primer estilo característico; logra un fascinante efecto de fuerza basado en la combinación de elementos discordantes en composición "barroca" (lo discordante o encontrado es como - se ha visto una característica de lo Sublime; "pueden ser - desmesuradas y desordenadas la colocación de sus partes, - - atendiendo al objeto en su conjunto." Milá y Fontanals.), cuyo valor no reside en el resultado del trabajo del pintor,

que puede ser relacionado al concepto de Hartman que dice: "El juego de las formas" pasa a un segundo plano en lo sublime, porque allí pasan a un segundo plano los detalles, de tal manera que se hace evidente su oposición a lo ornamental y lo lúdico".

La profundidad y la obscuridad que aparecen en la obra de Pollock, no deben remitir únicamente al efecto visual, sino también, y en mayor medida, a la implicación metafórica de la realidad plástica y existencial. La profundidad es percibida detrás de la superficie de la obra que se presenta como "la punta del iceberg", y la obscuridad como el enfrentamiento ante lo incomprensible.

Si el trazo que el artista deja en el tiempo que dura el proceso puede ser llamado su "signo" al tomar la material sustancia de pintura; el hecho se colapsa al llegar al signo del que pretende liberarse y solo queda la expresión de angustia y tormento.

Tal como Basch lo menciona, el fundamento teórico de lo Sublime se basa en las nociones de fuerza, informalidad e infinitud. La fuerza en la obra de Pollock queda manifiesta

ta en la huella del desenfrenado acto de pintar, que es la fuerza del impulso que busca denodadamente expresarse; dicha fuerza deviene en una atracción irresistible al espectador - que participa del recorrido de la acción, penetrando en el laberinto y convirtiéndose en un verdadero "drama" donde se es a la vez espectador y actor.

En cuanto a la infinitud, Pollock parece alcanzarla al presentar las obras "fragmentos" de obras ilimitadas, que al carecer de forma parecen tener la cualidad de crecer en cualquier dirección sucesivamente, característica que Burke incluía como parte del infinito artificial.

Quizá más que ningún otro pintor de su tiempo, Pollock hizo sentir que la pintura está más allá, fuera de los confines de la tela. El vacío de ésta sobrepasa sus límites. Esto explica como a lo largo de la imagen de impedir la muerte, se genera un incontrolable sentimiento de vida.

Sin consideración, sin lástima, sin pena  
me encerraron en altas y sólidas murallas. ()  
Imperceptiblemente me encerraron fuerza del mundo.

C. Cavafis.

Cuando comencé a interesarme por la actividad de - pintor de manera seria, el descubrimiento de la obra de Rivera y sobre todo de Orozco, me permitió comprender a la pintura como un medio para expresarme a través de un objeto material externo a mí como individuo; algo que hablara de mi concepción del mundo, de la forma en que concibo la realidad, - aún cuando paradójicamente ésta en buena medida, me parece - incomprensible.

La figuración no cubría mis necesidades de expre- - sión, pues me resultó demasiado narrativa para algo que vá - más allá de lo anecdótico; tal como lo afirmó Rothko, "que - la pintura no es la representación de una experiencia; cons- tituye en sí misma una experiencia." Así fue como comencé a buscar en la abstracción, teniendo presente que mis herra- - mientas serían tan solo el color, la línea, la dirección, la mancha, el ritmo, etc... para realizar obras que despertaran la emoción equivalente a la que me provoca la "realidad ex - terna e interna", como ese estar ante la presencia de algo - alienante y que no se puede comprender. Entonces vé por primera vez la obra de Rothko, y en verdad quedé asombrado, sin saber porqué exactamente, intuía que en ella existe algo - - enigmático, no porque el autor lo hubiera escondido conociéndo

dolo, sino más bien, que tampoco el sabía qué es; lo que me produjo una admiración por las obras y una identificación - con el autor.

Cierto es que no podía pintar de otra forma que Rothko, pero tan solo en apariencia como lo había visto en las malas reproducciones de libros y revistas. Un día leyendo - su biografía, me enteré de su admiración por Turner, y que - a este artista se le reconoce como el pintor de lo Sublime; busqué entonces a Turner en libros y revistas también; más - ya sentía un adelanto, había encontrado las motivaciones de Rothko para crear sus obras entonces comencé a interesarme - en qué es lo sublime y me lo propuse como tema de tesis.

De Pollock tuve una sensación similar. Me resulta asombroso el ver que la pintura pudiera tan solo ser depositada, así de golpe sobre la tela y produjera un efecto estético tan fuerte. Fué cuando comprendí que necesitaba encontrar una forma de pintar, apoyada en la inmediatez de la - - acción misma. Así como el descubrir las posibilidades expresivas de su composición "barroca" o "caleidoscópica", en la que toda la superficie del cuadro se conforma en la uniformi - de los elementos allí plasmados. También sus cuadros siem -

pre me parecieron más grandes, como no correspondiendo a sus reales dimensiones.

Por razones similares observé con atención la obra de Tobey (a quien algunos consideran como antecesor de Pollock), Kline, Vieira da Silva, Soulages, Bissière, Riopelle, De Kooning, Sam Francis, etc...

Con el afán de contrar una imagen singular, comencé a pintar con acrílico sobre papel, que me permite experimentar con rapidez y ver los resultados en breve tiempo, pudiendo seleccionar los que considero más logrados. Lo que me parece más interesante de este proceso es constatar que uno - pinta al igual se sueña por lo general con los elementos que son parte de su experiencia. Así realicé trabajos que recuerdan a Orozco, a Rothko, a Pollock, y a otros, que sin ser copias de sus obras, aparecían con elementos que las identificaban.

De Acha aprendí que no es importante encontrar las similitudes con otros artistas en mi obra, sino encontrar las diferencias que pueden conformar las singularidades. Observé lo que aparecía en mi obra por primera vez y lo ejercí

té en los siguientes trabajos, sin pretender hacer de ello una repetición.

En la obra de Pollock es muy interesante el hecho - de que el cuadro no tenga el arriba y abajo, izquierda o derecha de la pintura tradicional por estar pintado en el suelo, con lo que Pollock podía sentirse dentro al verlo de todos sus lados, como las pinturas en arena de los indios del oeste americano. Esta experiencia la pude tener al pintar - también sobre el suelo, ya que no contaba con una mesa del - tamaño necesario para colocar el papel que además me permiti - tiera tener la distancia suficiente para observar el cuadro durante el proceso. No colocaba el papel en el muro porque así solo puede observarlo por un lado; el tradicional. Ade - más porque se escurría la pintura al ser fluida. Esta fué la causa de que en un cuadro que pintaba sobre el piso del taller, al cambiarlo de lugar se "corrió" en una parte que aún no secaba la pintura; debí haberlo movido en dos direc - ciones sin percatarme en el momento, pero la huella del cho - rro así lo constataba.

Ví que era un "buen efecto", que me pareció intere - sante pues me recordaba el correado que emplea Sam Francis,

pero el que yo había encontrado tenía dos direcciones. Durante algún tiempo experimenté con este efecto incorporándolo a los cuadros que realizaba. Me parecía un gran hallazgo más no quería utilizarlo en hacer rostros, representar casas o cosa alguna en la que apareciera como un accesorio. Intenté hacer con este "chorreado", que más bien es un deslizado dirigido de la pintura mediante la acción de inclinar el papel en la dirección que más convenga a la composición, aunque tiene mucho de aleatorio, cuadros que constituyeran una pintura en sí misma sin ser representación de algo.

Mas no es suficiente con eso. No es mi objetivo hacer pintura meramente efectista (suma de "trucos" y "habilidades" puestas virtuosamente sobre la tela que comienzan y se agotan ellos mismos).

Pretendo por medio del "chorro dirigido", líneas, ritmo, dirección; color, timbre, tono, matiz, contraste, composición, etc..., llegar a obras que si bien no sean una "representación" de algo, constituyan una metáfora de la vida,

cuando esta se presenta obscura, desmesurada, predominantemente grande, que imprime una sensación de impotencia; difícil, dura, que causa terror, que ciertamente no es armónica ni proporcionada, cuyo ritmo vertiginoso arrastra a la inestabilidad, -entiéndase sublime- plasmados en pintura, a la manera en que el compositor de música señala en su pieza el movimiento como pauta a seguir que no constituye la descripción de una anécdota sino la interpretación de una emoción.

Estoy de acuerdo con Burke en que para lograr un fuerte efecto son mejores los tonos oscuros, siempre he tenido una predisposición hacia el negro -a desentrañar el misterio de lo oscuro donde cualquier color es fuente de esperanza- como lo pensó Malevich y Pollock al pintar la serie del período 1951-52 en blanco y negro, "de manera que ninguna energía expresiva pudiera ser desperdiciada en el registro del color".

La utilización de todos oscuros, pardos o neutros tiene en este caso una connotación anecdótica, el observar los colores como son apreciados con la mínima cantidad de luz, para expresar lo indeterminado y herrático del "transitar por el mundo".

La igual que Tobey y otros como Pollock, prefiero el tipo de composición "all-over field" (toda la superficie de la tela cubierta uniformemente) en la que la idea figura fondo ha desaparecido, sin que esto determine que no exista espacialidad.

Ejercito que las obras que realizo adquirieran la característica de "grandes" no en dimensiones reales, sino como concepto expresado en la composición.

Estoy cierto de que no basta utilizar la abstracción informalista, colores oscuros y la técnica del "chorreado - dirigido", para lograr expresar la categoría estética de lo Sublime pictóricamente, así como no basta para alcanzar la - belleza la utilización de colores suaves y armoniosos. La - inclusión de un producto artístico cualquiera en una determinada categoría estética o combinación de varias, implica un proceso teórico-práctico de maduración y depuración, en el - cual el artista experimenta e investiga con sus elementos estéticos-plásticos e intelectuales.

El presente trabajo se ubica justamente en ese proceso de búsqueda, que sienta las bases para un desarrollo ul

terior que rebasa un trabajo de tesis para la obtención de un grado académico. Asimismo constituye un proyecto estético-plástico inagotable, puesto que en ninguna categoría estética existe el absoluto y por consiguiente, a un concepto corresponden infinitas posibilidades de expresarlo (como ha ocurrido históricamente) cuyo valor depende de la capacidad del productos; el sistema de producción, distribución y consumo de la época en que surgen.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Abbagnano, Nicola. "Diccionario de Filosofía", F.C.E. México, 1985, pág. 452.
- 2.- Vargas Montoya, Samuel, "Estética o Filosofía del Arte y de lo Bello", Ed. Porrúa, México, - - 1982, pág. 129.
- 3.- Acha, Juan. Apuntes E.N.A.P., D.E.P., México, 1986.
- 4.- Vargas Montoya, Samuel. "Estética o Filosofía del Arte y de lo Bello" Ed. Porrúa, México, 1982, pág. 187.
- 5.- Feldman, Valentín. "La Estética Francesa Contemporánea", Ed. Libraire Félix Alcan. Francia, 1936, pág. 101 a 110.
- 6.- Ibid.
- 7.- Abagnano, Nicola. "Diccionario de Filosofía", F.C.E. México, 1985, pág. 624.
- 8.- Ibid. pág. 1078.
- 9.- Kant, Manuèl. "Lo Bello y lo Sublime - La Paz Perpetua", Col. Austral. Ed. Espasa Calpe, España, 1982, pág. 13 y s.s.
- 10.- Kant, Manuel. "Crítica del Juicio", Col. Austral, Ed. Espasa Calpe, México, 1985. Págs. 159 a -- 161.
- 11.- Abbagnando, Nicola. "Diccionario de Filosofía", F.C.E. 1985, pág. 1793.

- 12.- Hegel, W.F. Jorge. "Estética 3 la forma del Arte Simbólico" Ed. Siglo XX, Argentina, 1977, pág. 133.
- 13.- (.)
- 14.- Milá y Fontanals. "Tratados Doctrinales de Literatura" Págs. 37 y s.s. tomado de "Enciclopedia Universal Ilustrada" Espasa Calpe, España, - - 1924, "Sublime".
- 15.- Ibid.
- 16.- Hartman, Nicola; "Estética" UNAM, México, 1978, pág. 429 y s.s.
- 17.- Ibid.
- 18.- Ibid.
- 19.- Ibid.
- 20.- Ibid.
- 21.- Ibid.
- 22.- Ibid.
- 23.- Ibid.
- 24.- Read, Herbert. "Orígenes de la forma en el Arte" Ed. Proyección, Argentina, 1964, pág. 101.
- 25.- Ibid, pág. 39
- 26.- Lamothe, Nicole. "Una visión del paisaje lírico y revolucionario, que abre la vía al expresionismo abstracto", Journal de L'Amateur -

D'Art. No. 696, Francia, 1986, pág. 42 y s.s.

- 27.- Laroche, Silvia. "El paisaje fantástico en Inglaterra - del Siglo XIX" L'Oeil No. 286, Francia, 1979, págs. 56 y s.s.
- 28.- Lamothe, Nicole. "Una visión del Paisaje Lírico y Revolucionario, que abre la vía al expresionismo abstracto", Journal de L'Amateur d'Art. No. 696 Francia, 1986, pág. 42 y s.s.
- 29.- Ibid
- 30.- Read, Herbert. "Orígenes de la forma en el Arte" Ed. -- Proyección, Argentina, 1964, Págs. 53 y 54.
- 31.- Hauser, Arnold. "Historia Social de la Literatura y el Arte" Ed. Labor, España, 1985, págs. 269 y - 270.
- 32.- Ibid. Pág. 54.
- 33.- Ashton, Dore. "De Malevich y Rothko", Revista de la Universidad No. , UNAM, México, 1980, págs. 20 y s.s.
- 34.- Ibid.
- 35.- Ibid.
- 36.- Dorfles, Gillo. "Ultimas Tendencias del Arte de Hoy", Ed. Labor, España, 1969, pág. 75.
- 37.- Read, Herbert. "Carta a un Joven Pintor", Ed. Siglo XX, Argentina, 1976, págs. 174 y s.s.
- 38.- Ibid.

- 39.- Ashton, Dore. "De Malevich y Rothko", Revista de la  
Universidad No. UNAM, México, 1980,  
pág. 20 y s.s.
- 40.- Ibid.
- 41.- Ibid.
- 42.- Dorfles, Gillo. "Ultimas tendencias del Arte de Hoy",  
Ed. Labor, España, 1969, pág. 90
- 43.- Ibid.
- 44.- Tomassoni, Italo. "Pollock", Ed. Grosset y Dunlap.  
E.U.A., 1960, pág. 7 y s.s.
- 45.- Dorfles, Gillo., "El Devenir de las Artes" Ed. F.C.E.  
México, 1970, Pág. 110
- 46.- Milton, John. Fragmento del "Paraiso Perdido", c.c.  
Herber Read. "Orígenes de la Forma en el -  
Arte" Ed. Proyección, Argentina, 1964, - -  
pág. 40.
- 47.- Tomassoni, Italo. "Pollock" Ed. Grosset y Dunlap, - -  
E.U.A. 1968, pág. 7 y s.s.
- 48.- Dorfles, Gillo. "El Devenir de las Artes" Ed. F.C.E.  
México, 1970, Pág. 110.
- 49.- Milton, John. Fragmento del "Paraiso Perdido" c.c.  
Herbert Read. "Orígenes de la forma en el  
Arte" Ed. Proyección, Argentina, 1964, pág.  
40.