

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
División de Estudios de Posgrado Plantel Academia de San Carlos

“LA GESTUALIDAD, ¿EXPERIENCIA, EXPRESION O DUALIDAD?”

Tesis para obtener el grado de Maestría en
Artes Visuales con especialidad en Pintura.

Presenta:

María De los Angeles Beltrán Navarro

Director de Tesis:

Jorge Chuey Salazar

México D.F , noviembre del 2006.



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

A mí Madre por haberme enseñado el tesoro de la creatividad

A mí Padre por su amorosa entrega a la vida

A mis maestros que compartieron día a día su valioso conocimiento

A mis Hermanos por su invaluable compañía y comprensión

Y a todos mis amigos que hicieron posible que este proyecto se hiciera realidad.

INDICE

Introducción

Capitulo I

1.1 Acercándose a una definición de gesto.	7
1.2 Momento y movimiento en el gesto en el arte figurativo	11
1.3 El gesto, rito y su expresión en el arte figurativo	17
1.4 El gesto y su relación con lo lúdico	23
1.4.1 El juego en el arte	25

Capitulo II

2.1 El gesto en el Expresionismo Abstracto	30
2.2 Las principales tendencias	31
2.3 Los Artistas	35
Jackson Pollock	
Franz Kline	
Albert Ráfols Casamada	
2.4 Comentarios de la obra personal	47

Capitulo III

3.1 Reflexión acerca del sentido de la pintura y el gesto en el proceso creativo.	58
3.2 El método Hermenéutico Fenomenológico	72
3.3 El proceso de conocimiento en el arco hermenéutico	74
3.4 Aproximación fenomenológica de mi obra	78

CONCLUSIONES	84
--------------	----

BIBLIOGRAFIA	89
--------------	----

GLOSARIO	91
----------	----

INTRODUCCION



"Las proporciones, las distorsiones, las oposiciones...uno tiene que ser conciente de todo ello y de cómo se conectan y forman parte del conjunto. Lo que importa es la estructura y como se llaman unas a otras. Si no hay una sensación de totalidad, no es arte, por que el arte es orden. Se ha de ver el conjunto." Esteban Vicente. Pintor Español.

La línea, la estructura, el espacio, el color, la materia son parte del lenguaje de la Arquitectura con la cual me he familiarizado por más de una década. Pero también son parte del lenguaje de la naturaleza pictórica y dibujística con la que siempre he establecido un diálogo creativo.

En el devenir de la vida y el ejercicio profesional, van surgiendo nuevas vocaciones... La idea de enriquecer ese diálogo creativo me impulsó a ampliar mi horizonte cognoscitivo e interno en las artes.

Inicié esta búsqueda en los talleres libres de la ENAP donde incursione en el dibujo, el grabado y la pintura. Esta experiencia implicó importantes hallazgos y encuentros que me incitaron a una "prosecución" más que continuación en el camino de las artes.

Esto determinó mi ingreso a la maestría en Artes Visuales en la Antigua Academia de San Carlos de la UNAM, donde hace más de 200 años compartían el mismo recinto las carreras de Arquitectura, Pintura y Escultura.

Fue en esta estancia donde mi incipiente discurso visual tomo forma y estructura. Así la investigación que presento, pretende mostrar el itinerario de mi actividad plástica durante mi estancia en la Antigua Academia de San Carlos.

El dibujo y la pintura gestual han sido las formas fundamentales que han caracterizado mi producción artística.

Ya que considero que el *gesto* y la *gestualidad* son aspectos inherentes a todas las manifestaciones humanas y, por lo tanto, el *origen sensible de la obra plástica*...



De ahí que propongo en esta tesis la relación que se establece entre el *gesto* y el *proceso creativo*.

De la pregunta acerca de *¿La gestualidad es experiencia, expresión o dualidad?*, se derivan una serie de ensayos que pretenden esclarecer la dimensión y el universo que rodea al gesto y el proceso de la creación.

Para asomarnos a una óptica que se aparta de los preceptos del conocimiento racional y lineal. Y con la cual se pretende provocar una reflexión en el lector acerca de la importancia de la sabiduría intuitiva que plantea la Fenomenología de la percepción como forma holística del conocimiento y la comprensión estética por parte de la Hermenéutica.

En forma simultánea, presento un recorrido visual por las imágenes de las obras producidas durante mi estancia en la Academia de San Carlos que muestran la evolución de mi discurso visual.

Al iniciar este recorrido del *gesto* en su dimensión expresiva, en el primer capítulo abordo un acercamiento a una primera definición, para dar paso a una visión más totalizadora en cuanto a su dimensión temporal-histórica que va del arte figurativo a su expresión contemporánea. Y de su carácter ritual a través del tiempo que va de la representación a la presentación de la realidad...Como enlace en su característica como experiencia, incluyo un breve análisis de su relación con lo lúdico, como parte fundamental de la experiencia no solo en la acción del artista, sino también en la experiencia del espectador.

En el segundo capítulo, la idea de "libertad" que plantea la práctica de lo gestual, tiene una intrínseca relación con el momento en la historia de la Pintura Occidental; el gesto en el Expresionismo Abstracto como protagonista de diversas corrientes pictóricas que surgieron durante la II Guerra Mundial manifestadas en diferentes países.

En este capítulo, abordo a manera general la producción de tres artistas que han influenciado mi percepción y quehacer como artista visual. Ellos son Jackson Pollock, Franz Kline y Albert Rafols Casamada. Respecto al pintor Rafols Casamada, incluyo un fragmento de la entrevista realizada por Miguel A. Muñoz. Donde el artista pone en relevancia su proceso creativo desde una perspectiva fenomenológica como impronta de sus múltiples vocaciones. Y donde su forma creativa - gestual ha influido en la obra que aquí presento.

En el tercer capítulo planteo una visión del método hermenéutico fenomenológico que busca conducirnos a una reflexión entre el arte y el proceso creativo, así como a la revaloración de la relación de lo intuitivo y la representación interna de las experiencias. Aunque algunas veces se ha calificado a la Hermenéutica y a la Fenomenología como disciplinas filosóficas subjetivas, elegí este marco teórico debido a que la óptica de la cual

se derivan es la humana, y como el arte es un producto humano, donde el hombre ha plasmado sus ideas, miedos, mitos, fantasías...resulta imprescindible hacer una aproximación desde puntos de vista que busquen hacer comprensible la subjetividad humana.

Así, desde la perspectiva fenomenológica que corresponde al análisis de nuestras experiencias a partir de la forma en que las percibimos, me permitió clarificar la relación entre la gestualidad y el proceso creativo.

Y desde la perspectiva de la hermenéutica, que plantea la interpretación de aquellos objetos que son producto del hombre, me permitió ampliar el horizonte cognoscitivo en mi praxis artística.

Para concluir con una aproximación al análisis fenomenológico de mi obra plástica.

Dispongámonos entonces a iniciar este viaje.

CAPITULO 1

EL GESTO

1.1 Acercándose a una definición de gesto

El desarrollo de la presente Tesis es a manera de relato de una bitácora, de un mapeo que persigue explorar el confluyente camino del *gesto*.

El gesto como principal protagonista en el desarrollo de mi obra plástica durante mi estancia en la Antigua Academia de San Carlos.

Para iniciar este camino propongo, en primera instancia acercarnos a una definición del término *gesto*:

En el libro "The natural way to draw" enuncia que, para la realización de un dibujo *gestual*, se debe emprender de manera "furiosa", en un corto lapso de tiempo o bien trabajar con "alma y determinación" en un periodo largo de tiempo.

En los estudios rápidos es valorada la función de la "acción", vida o expresión... a esto llama el autor *GESTO*.

El *gesto* es una sensación con la cual se acerca a los alumnos y se les guía al *conocimiento*. "En el dibujo gestual sientes el movimiento del todo".

"Es solo la acción, el gesto, a lo que tu tratas de responder, no a los detalles de la estructura"

"Debes descubrir y sentir que el *gesto* es *dinámico*, se mueve, no es estático".

"El *gesto* es movimiento en el espacio.*1

En el libro "Creative Drawing" dice: "el *gesto* es el concepto básico que une todas las formas del dibujo".

Este es el que mejor expresa su *movimiento*, la actividad kinética del modelo".

El término de "*gesto*", se refiere a la clase de dibujo rápido a línea que hacemos visualizando información básica del modelo en un corto periodo de tiempo.

"No hay otra técnica mejor que capture la *acción* o que comunique económicamente en forma visual, que el dibujo *gestual*.

"La línea gestual también significa recordar en el papel, no solo lo que vemos, sino como lo vemos"...*2

"Pintura gestual, según el diccionario Oxford Complutense, consiste en:

Aplicar la pintura mediante gestos expansivos, de modo que el artista exagera deliberadamente el movimiento del brazo. La expresión lleva implícita no solo que una pintura es *el registro de una acción* del artista en el proceso de pintar, sino que las *acciones registradas* expresan *sus emociones y personalidad*, igual que en otros aspectos de la vida, los *gestos* expresan los sentimientos de la persona.

1* Nicolaidis, Kimon, "The natural way to draw", Ed. Houghton Mifflin, N.Y pp.13

2* Samgula, Howard ."Creative drawing" Ed. Felician College 1980, pp.61.

Se ha aplicado especialmente en el Expresionismo Abstracto y, a veces, se utiliza como significado de "Action Painting". Sin embargo se puede aplicar también a la pintura figurativa, sobre todo al Neoexpresionismo". Pág.318.



Dibujo de taller.

La *ENERGIA* con la cual se efectúa una acción no es un hecho *estético*...Es un hecho que esta presente en todos los aspectos de la vida vegetal, animal, humana, es decir, es un hecho universal que permea todas las formas de vida. Unifica todas las fuerzas de la naturaleza que en todo momento afectan la existencia .Y a la vez que da unidad a los elementos diversos, deja una *huella* o camino a su paso. El *impulso* de cualquier acción es el origen de un camino totalmente único .La suma de esos *caminos* pueden indicar patrones individuales, sociales y espirituales que reflejan nuestra humanidad .Cada día, nuestras *acciones* van formando *caminos* que determinan identidades, y al final de cada día ,somos también, personas diferentes que integran nuevas posibilidades de acciones por venir. Somos a final de cuentas, el actor que *unifica* *3 y depende de una variedad de fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, sociales y culturales por ello, y a la vez somos potencialmente, generadores de un *campo creativo unificado*, es decir, podemos fusionar experiencias artísticas, científicas o místicas en una vinculación dinámica permanente...

3* Existe un estado de conciencia, un sistema holístico de organización para el funcionamiento mental conjunto, estructural, de cada uno y en cualquier momento dado. Según Tart un estado de conciencia alterado es una diferenciación radical de la pauta de conciencia habitual, de modo que el que la experimenta, puede advertir que están en funcionamiento leyes o pautas diferentes. No implica un cambio cuantitativo (una simple ampliación), sino una alteración cualitativa de nuestra forma de percibir el mundo. Fregtman, Carlos. *MUSICA TRANSPERSONAL*. Barcelona, Editorial Kairos ,1990.P.49



Dibujo de taller. Técnica : acrílico sobre papel.

De la misma manera, la idea del *GESTO* siempre ha sido una característica fundamental dentro de los elementos formales de las artes plásticas. Es la expresión de una huella que registra ese movimiento, o un *momento* en la temporalidad de ese *movimiento*, y que a la vez confluye en tiempo y espacio en la cotidianidad. Desde que *una vivencia* activa - simbólica se vincula con un *proceso plástico*, el *gesto* queda implícito y define la obra plástica...

En general el gesto es una acción que se desarrolla tomando en cuenta el momento, el espacio y un sentimiento.

El *GESTO* toma su importancia fundamental en la *expresión*, el *registro*, y la *historia* del *movimiento* y *acción* en las artes plásticas por que consiste en la *objetivación de un acto sensible* en el *TIEMPO* y el *ESPACIO*.

Posee muchas dimensiones, ya que no es un objeto que acusa un comienzo y un final definido, no tiene espacio propio y ajeno como un símbolo o una figura. Está integrado a su ambiente, contempla en si un pasado, un presente y un futuro por medio de su influencia que sobre el tiempo tiene y la influencia de éste hacia él. Se implica por un lado, la *CONCIENCIA* *4 del hombre en sus acciones y por otro, las limitaciones culturales y sociales para permitir que la obra realizada este integrada al mundo cotidiano.

4* Hay experiencias de estados diferenciados de percepción de la unidad que se designan con diferentes nombres. Conciencia cósmica, experiencia cumbre, estado sin ego, conciencia energía, vivencia de lo real o absoluto Noético.

Esta experiencia, que se diferencia sustancialmente de los estados en que se percibe una alteración de la conciencia, implica una *conciencia de unidad* que involucra e incluye a todos los estados parciales, trasciende al pensamiento y es inexpressable por la palabra. Su naturaleza no se comprende con ninguno de nuestros conceptos. Bhom afirma que el místico se asemeja al artista. Ejecuta en si mismo la inmanencia y la trascendencia de todo el universo. Los dos ejecutan de forma creadora todo lo que ven, el místico es en este sentido, un artista creador, el artista, en el fondo también es un místico; su obra es una meditación creadora, que trasciende el espacio y el tiempo, el sujeto y el objeto, el mundo exterior y el mundo interior. *Ibíd.*49

El gesto se vuelve el *origen sensible* de la producción plástica por que el artista da más relevancia a la *relación* que establece se entre el *acto creativo* y el objeto o imagen que crea.

El gesto se puede manifestar de varias formas. Lo importante es poner atención en aquellas manifestaciones vivenciales y artísticas, por que con ello *podemos expandir nuestra conciencia* en el acto creativo. Quizá lo más importante que la gestualidad nos sugiere es la interrogante hacia cual es el universo implicado en el acto de la creación...

El gesto físico tiene como prioridad la acción corporal, las huellas de esa acción corporal y su integración a la obra plástica.

El gesto conceptual crea o utiliza estructuras mentales con las cuales pensamos y relacionamos; y a través de ellas, como artistas establecemos nuevos lenguajes visuales, que son como metáforas de patrones Intelectuales, emocionales, espirituales, que tienen que ver directamente con nuestras vivencias.

El gesto visual que es la experiencia que el cuerpo y la mente recogen a través del ojo y como esto afecta la experiencia y la producción de una obra plástica.

Podríamos decir a nivel general que la gestualidad es una fusión entre nuestras experiencias vivenciales y el desplazamiento o acción de una energía dentro del universo de las artes plásticas. El "descubrimiento" a través de una obra plástica facilita la comunicación entre la idea de un ser y el sentimiento o razonamiento de otro. Donde su valor fundamental estriba en la *conciencia* * 5 del universo implicado durante proceso creativo, a la vez de la comunicación abierta que se establece como "descubrimiento" entre el productor y el espectador.

(Como lo veremos mas adelante en el capítulo 3 en su relación con el método hermenéutico fenomenológico).

5*Ronald Sukenick dice que el hombre de conocimiento, así como el artista, ve mas allá de cualquier forma particular que la ficción pueda adoptar ,en relación al poder ficticio mismo, y ante una virtual ausencia de ficciones realmente poderosas en nuestras vidas cotidianas, quizá halla llegado la hora de convertirnos en brujos. Para un brujo, su vida es su arte y no hay otra producción de su arte que él mismo.

En el análisis estructural de sus primeros pasos de aprendizaje, el antropólogo Carlos Castaneda se refiere al concepto operativo de "hombre de conocimiento", anteponiendo la idea de que un hombre de conocimiento parte de la verificación y aceptación irrestricta de que *en nosotros hay otro tipo de conciencia...*

Llegar a ser un hombre de conocimiento implica un *proceso incesante de aprendizaje, poseer una intención o voluntad inflexible en todo momento. Claridad de mente*, un esfuerzo sostenido para llegar a ser eficaz, estar bien despierto y confiar en si mismo. Un hombre de esta magnitud debe imbuir de profundo respeto todo lo relacionado con su conocimiento. Un hombre de conocimiento tiene un aliado, un poder capaz de transportar a un hombre más allá de los límites de si mismo. *Ibíd.46.*

1.2 MOMENTO Y MOVIMIENTO EN EL GESTO EN EL ARTE FIGURATIVO

E.H Gombrich en su libro "la imagen y el ojo" hace una importante reflexión acerca del momento y movimiento del gesto a lo largo de la historia del arte visual.

Su referencia básicamente esta dirigida al descuido de los historiadores en cuanto al registro o representación del tiempo y movimiento en lo pictórico, asunto importante e inherente para la comprensión de lo gestual...

Gombrich ubica el problema hacia el S. XVIII con la formulación de Lord Shaftesbury en sus "*Characteristicks*" (Conferencia pronunciada en el Warburg Institute en junio de 1964, en un ciclo sobre el tiempo y la eternidad).

En el cap. I de "A notion of the historical Draught, or Tablature of the Judgment of Hercules).



Paolo de Matteis: La elección de Hércules.1711.Oxford, Ashmolean Museum.

Shaftesbury hace hincapié en que la historia puede representarse de diversas formas con arreglo al tiempo:

"Es evidente que todo maestro de pintura, cuando ha elegido el momento o instante con arreglo al cual va a representar su historia, queda desde ese punto, privado de la posibilidad de aprovechar cualquier acción que no sea la inmediatamente presente y que corresponda al instante único que describe. Pues si sobrepasa al presente solo por un momento, de igual modo podría sobrepasarlo por muchos años por la misma razón, podría con el mismo derecho repetir varias veces la misma figura...No puede darse una idea de cualquier cosa futura, ni traer a la mente cualquier cosa pasada, si no es presentando los pasajes o sucesos tal como han subsistido realmente, o como podrían subsistir con arreglo a la naturaleza, u ocurrir conjuntamente en un *instante común*.*6

Y que además, el artista no puede privarse de representar el movimiento o el cambio, pues "el artista tiene la facultad de dejar impresas en su asunto las trazas o huellas de los instantes anteriores"*7

Por ejemplo: las claras señales de las lágrimas recién derramadas...que quedan fijas en la persona que a continuación se ha visto transportada por la alegría.

Con los mismos medios que se emplean para recordar el pasado, se puede anticipar el futuro.

James Harris, en su "Discourse on Music, Painting and Poetry, planteo por primera vez y con claridad, una diversificación entre las diferentes clases artísticas: la música se interesa por el movimiento y el sonido, la pintura por la forma y los colores. Cada cuadro es un "punctum temporis o instante" y añade que, en un relato conocido, la memoria del espectador aportara lo anterior y posterior.

Lessing recogió estas ideas y las incorporo en la trama de su *Loacoonte* en que hace una clara alusión entre las artes del tiempo y del espacio.

"La pintura solamente puede representar un momento único de una acción y, por lo tanto tiene que seleccionar el momento más fecundo que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue"*8

6* Gombrich, E."La imagen y el ojo" Madrid, Alianza, 1987.P.40

7* *Ibidem*.Op.cit.Loc.cit.

8* *Ibid*.p.41.

Y plantea la idea de que la poesía o el teatro debieran ajustarse siempre a las limitaciones de las artes visuales, con la restricción a un solo momento.

"El artista nunca puede utilizar más que un único instante temporal de una realidad que cambia sin cesar y, si se trata de un pintor, solo puede contemplar un único aspecto. Pero como la finalidad de sus obras es no solamente ser vistas, sino también contempladas, contempladas de manera detallada y asidua, es evidente que tanto el instante como el aspecto deben ser tan fructíferos como sea posible. Sin embargo, solo es fructífero lo que da rienda suelta a la imaginación. Cuanto más vemos... más debe parecernos que estamos viendo. Pero no hay otro instante, en las etapas sucesivas de una emoción que goce de esta propiedad menos que su clímax, pues detrás de él nada hay, y por ello representar el extremo supone cortar las alas a la imaginación... Así es que cuando Laocoonte suspira la imaginación puede oír sus gritos, pero cuando grita nuestro espíritu no es capaz ni de alzarse a una intensidad mayor ni de descender un peldaño sin representarlo en un estado más tolerable, es decir, menos interesante".*9

Lessing sostenía contrariamente a Berini, que las artes visuales debían concentrarse en los momentos de quietud.

Los Románticos de alguna manera, cuestionaron estas conclusiones concretas, pero respecto a la distinción entre las Artes del tiempo y las Artes del espacio, sucesión y simultaneidad no se siguió estudiando en *estética*.

El artista se veía impulsado por su interés por la verdad se concentró en la tarea de dar, en palabras de Constable "existencia duradera y grave a un breve instante tomado del tiempo fugaz". Esto lo escribió en 1832. Unos años más tarde se inventó la fotografía. Aunque al principio la fotografía requeriría un tiempo de exposición muy prolongado, no representó de momento una amenaza para el artista que se imponía atrapar un instante al "vuelo". Muchas consideraciones se habrían de hacer con la evolución de la fotografía instantánea y la aparición del cine y la televisión... Gombrich centra su atención en el problema filosófico que está detrás de las artes del tiempo y las artes del espacio.

"La televisión, como proceso que ocurre en el tiempo, presenta ciertamente los recorridos de un punto parpadeante sin sentido, y la extensión en el espacio de ese punto resulta ser una ilusión, fundada en la lentitud de nuestra percepción. Pero es esa lentitud lo que se impone a la limitación del tiempo, al *punctum temporis*, y crea una configuración con sentido por medio del milagro de la persistencia de la memoria."*10

9* *Ibíd.*, p. 41

10* *Ibíd.*, p. 42

Fué San Agustín quien ponderó esta situación en una de sus más famosas meditaciones de sus "confesiones".El desconcierto de la evasividad del momento presente, flanqueado por el tiempo futuro que aun no es y por el pasado que ya fué.

¿Como se puede hablar de la duración de un periodo de tiempo? ¿Como podemos medir el tiempo si lo que medimos puede no existir todavía o bien ya no existe?

¿"Entonces que mido? ¿Donde está la silaba breve que me sirve de patrón de medida?

¿Donde la larga que mido? Ambas han sonado, fluido y desaparecido, ya no existen: y sin embargo las mido...no son estos sonidos, inexistentes ya, lo que mido, sino algo que esta en mi memoria, que queda fijado en ella. Es en ti, espíritu mío, donde mido el tiempo. Por favor no me interrumpas ahora, es decir, no te interrumpas a ti mismo con el tumulto de tus propias impresiones. En ti, afirmo, es donde mido el tiempo.

La impresión que dejan en ti las cosas, y que permanece una vez que han pasado, eso es lo que sigue presente y yo mido.

Y con el futuro igual que con el pasado.¿Quien negará que las cosas por venir no son aún? Y sin embargo existe en la mente la expectativa de las cosas por venir.

Antes de empezar, solo mis expectativas abarcan el conjunto, pero en cuanto he comenzado, sobre la parte que voy relegando al pasado se extiende también mi memoria, y de este modo la vida de esta acción mía se extiende en ambos sentidos: en mi memoria, en lo que toca a la parte que ya he repetido, y así mismo en mi expectativa, respecto a lo que estoy a punto de repetir."*11

En 1956, el profesor Hearnshaw pronuncio un discurso en la British Psychological Society, tomo como punto de partida de su discurso lo que técnicamente se conoce como "integración temporal", esto es, la combinación de recuerdos y expectativas en un intervalo de tiempo extendido.

"La integración temporal afecta a las diversas facultades .Entraña que la percepción del presente, el recuerdo del pasado y la expectativa del futuro-pautas de estimulo, huellas y procesos simbólicos-se integran en una organización en común " *12

11* Ibíd. Pp.44 y 45 Medida a la reconstrucción de las relaciones temporales. Es el principio que podría llamarse de la primacía de significado.

12* Ibíd. Op.cit.Loc.cit

En los últimos cien años se han hecho importantes descubrimientos respecto al problema que nos planteo San Agustín. Hebb, en su libro *Organization of Behavior* (la organización del comportamiento), menciona dos tipos de memoria. Afirma que algún tipo de estímulo preserva el recuerdo hasta que se forma una huella más permanente.

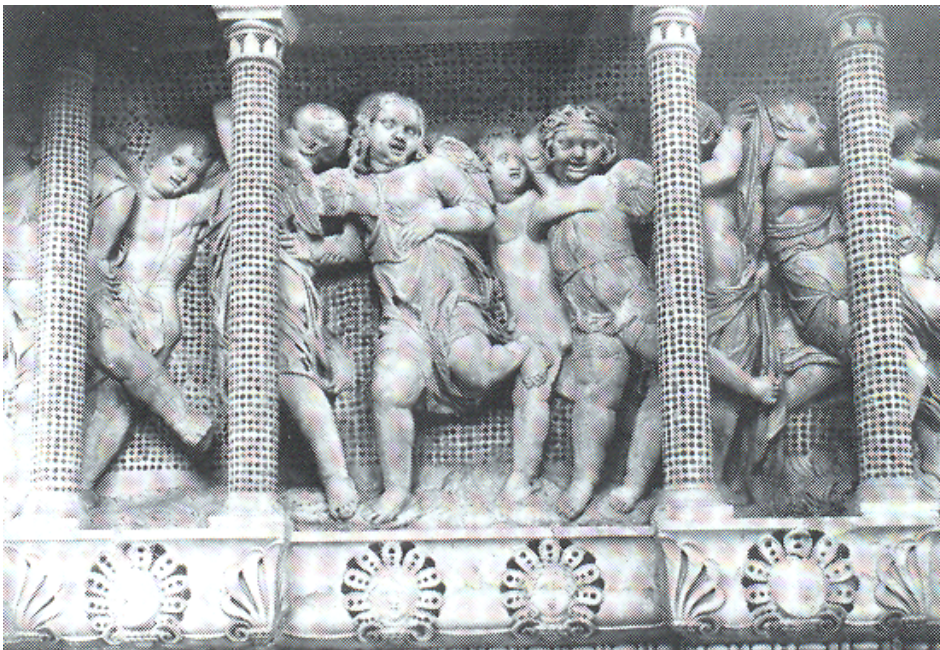
San Agustín tenía razón en cuanto observaba que la mente no solo retiene la impresión pasada, sino que también se adelanta hacia el futuro.

Respecto al tema, Lashle y prueba que el futuro inmediato para el que nos preparamos así, esta auténticamente presente en nuestra mente como el pasado. Si no fuera así, los equívocos de los sonidos iniciales de dos palabras no nos sucederían, cuando se nos "lengua la traba", demuestra que ya estaban presentes en nuestra mente y se mezclaron.

Podemos decir entonces que la antigua distinción entre las artes del tiempo como la música y la poesía y las artes del espacio, como la pintura y la arquitectura es estéril y engañosa.

Al escuchar música, el instante esta, por así decirlo, extendido en un intervalo perceptual en el que la memoria inmediata y la anticipación están fenoménicamente presentes. La comprensión de la música o la comprensión del lenguaje hablado no serían posibles si viviéramos en un presente demasiado estrecho.

El tiempo psicológico es algo más complejo que una sucesión de acontecimientos. Y al igual que la música y la poesía, no son artes de sucesión como lo afirmaba Shaftesbury, Harris y Lessing, así como tampoco la pintura y la escultura son tan claramente artes del movimiento detenido. Pues fenomenológicamente, ese instante no existe para el pintor más que existe para el músico, la percepción visual es en si misma un proceso en el tiempo y no resulta ser un proceso muy rápido.



Donatello: Cantoria. Detalle. 1433-40. Florencia, Museo dell'opera del Duomo.

Se puede decir que no percibimos como lo que revela la fotografía instantánea, ya que agrupamos sucesiones de movimientos y nunca vemos configuraciones estáticas como tales.

La impresión del movimiento, como la ilusión del espacio es el resultado de un complejo proceso, es como "leer una imagen", por lo que podemos establecer una similitud que se aplica a la lectura de las relaciones espaciales en un lienzo plano se aplica en no menor tiempo.

"No podemos juzgar la distancia de un objeto en el espacio sin antes haberlo identificado y estimado por su tamaño. No podemos estimar el paso del tiempo en un cuadro sin interpretar el acontecimiento representado. Tal vez por esta razón el arte representacional comienza siempre por la indicación de significados mas que por la plasmación de la naturaleza y nunca puede alejarse de esa base sin abandonar el espacio y el tiempo."*13

Concluiríamos entonces que si la percepción del mundo visible no fuera un proceso en el tiempo (por cierto bastante lento y complejo), las imágenes no despertarían en nosotros los recuerdos y las anticipaciones del movimiento.



Dibujo de taller

13* Ibíd.49

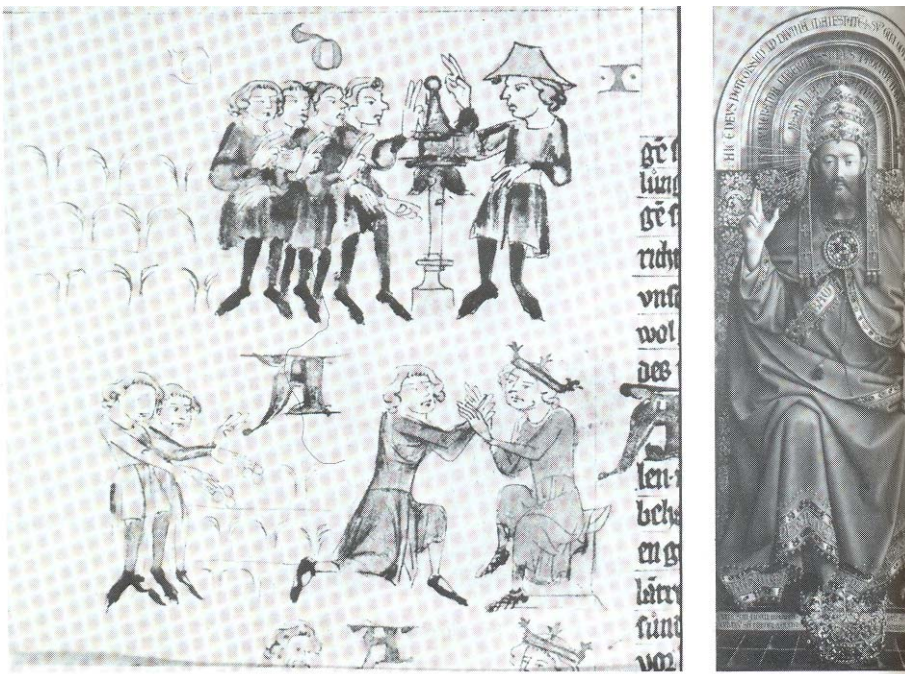
1.3 EL GESTO, RITO Y SU EXPRESION EN EL ARTE FIGURATIVO

Los síntomas físicos de las emociones están sujetas al control conciente y son lo suficientemente plásticos para ser moldeados y representados en las tradiciones culturales. También lo son pasando a otros elementos del gesto que interesan al estudioso del arte, las huellas del estado emocional del artista, lo que podría llamarse el propio aspecto grafológico.

Gombrich aborda estos dos aspectos del gesto, y dice:

Que el *gesto* es la *interacción entre el arte y la vida*, pues el elemento representacional del arte, por supuesto refleja la vida, a menos hasta cierto punto utiliza gestos que adquieren significado en las relaciones humanas.

"Todos reconocemos en el gesto cristiano de dar la bendición - ejemplificado en a majestuosa pintura de Dios Padre del retablo de Gante, que por su serenidad indica un gesto de poder."



El juramento sobre la reliquia y el juramento del Vasallaje. De un manuscrito del S.XIV(M.S 32) Dresde. Dios Padre, del Retablo de Gante. Van Eyck Brothers: God the father .From the Ghent Altarpiece, 1432.Ghent Cathedral Of St. Bravo.

El gesto media en un intervalo entre lo simbólico y lo más espontáneamente expresivo. El arte en muchos casos es nuestra principal fuente de información sobre los gestos, donde el arte también detiene el movimiento y, por lo tanto, los gestos que puede representar sin ambigüedad son limitados. Por ejemplo, no se puede representar el movimiento de cabeza para decir que no en Occidente.

Aunque hubo grandes épocas artísticas en que los personajes de los cuadros hablaban con gestos.

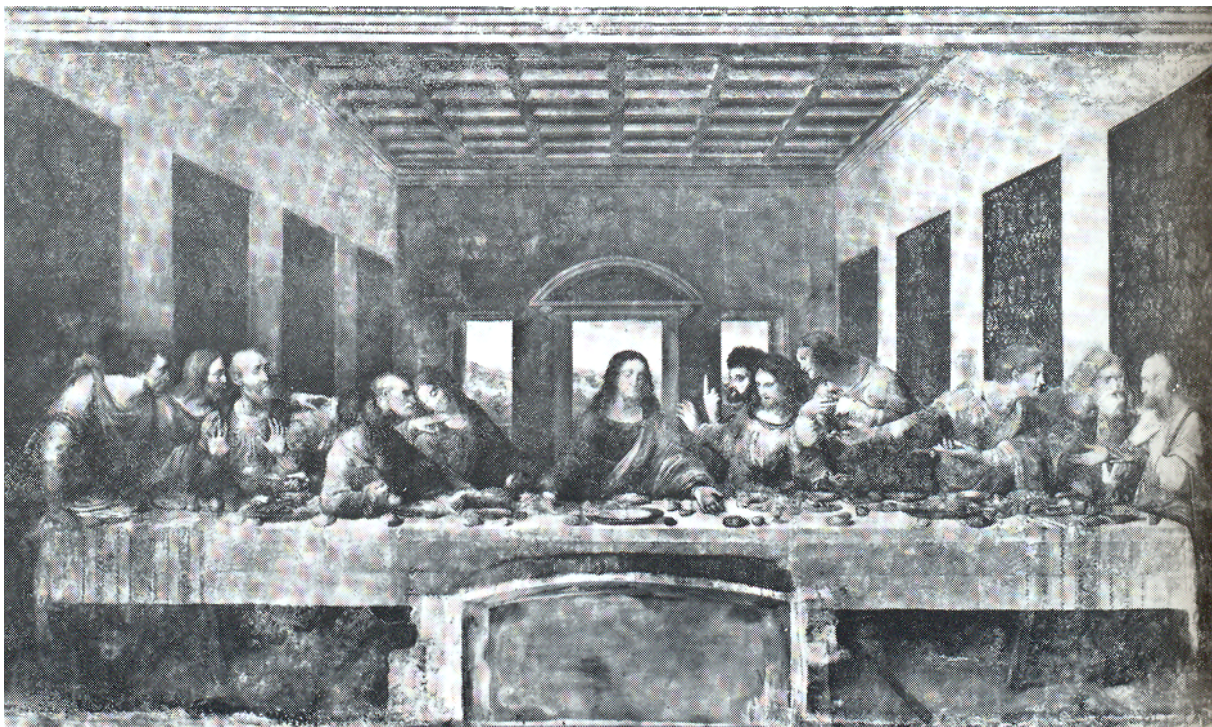
Dante describe algunas escenas que ve en el Purgatorio como "habla visible", por que la actitud de las figuras expresaban con claridad su pensamiento.

Leonardo da Vinci afirma en su Trattato della pittura :

"lo mas importante en la pintura son los movimientos que se originan en el estado mental de las criaturas vivas, es decir, los movimientos adecuados al estado de deseo, desdén, ira o piedad..."

(fol.48) Leonardo aconseja a los artistas que se complazcan en contemplar cabalmente a quienes hablan acompañándose de gesticulaciones con las manos, y se acerquen a escuchar lo que les lleva a hacer un gesto particular...(fol.125).Llega incluso a aconsejar que se estudie a los sordomudos, que carecen de otros medios de comunicación (fol.46)."¹⁴

Leonardo da Vinci usó una gama intermedia de gestos en que aparece el síntoma espontáneo de las emociones y las convenciones.



Leonardo Da Vinci: The Last Supper 1495-8. Milán, S. Maria delle Grazie.

14* *Ibíd.* p.66

Gombrich, hace una pertinente observación en lo referente al gesto:

"La vida en movimiento es tan rica y diversa, que no permite la observación si no se usa algún principio selectivo. Las instantáneas tomadas al azar de personas en situaciones aleatorias nunca nos hubieran dado el arte narrativo que se consideraba la tarea más elevada del artista.

...sostuve que el punto de partida del pintor no puede ser la observación e imitación de la naturaleza, que todo arte sigue siendo lo que se llama conceptual, una manipulación de un vocabulario, y que el arte más naturalista parte generalmente de lo que llamé un esquema, que se ajusta hasta que parece reflejar el mundo visible."*15

Y que con lo que respecta al gesto, el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizando este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente.

Una transición de la acción ritual en el arte es la de la dominación. Muchos monumentos a héroes victoriosos como la estatua del príncipe Eugenio de Saboya, muestran al vencedor hincado al pie o rodilla retorcida del derrotado, con la creencia persistente de que la perpetración de la humillación perpetuará también la victoria.



Filipino Lippi: Santo Tomás de Aquino. Detalle. Medalla de rendición de un bárbaro. Londres British Museum. Cautivo arrodillado. Roma, comienzos del imperio. París.

15* *Ibíd.* P.66

Otro ejemplo de la relación del gesto y el rango en el arte Romano por ejemplo: el gesto estereotipado de rendición que muestra la impotencia del derrotado, que alza las manos en un movimiento implorante que le muestra desarmado o incapaz de nuevas agresiones.



Tumba de Sir.Henry Norris.Detalle 1603, Londres, Westminster Abbey.

Pero hablemos del segundo punto en referencia de otra de las características del gesto en el arte.

La descarga de emoción que se produce en el *ritual* y las motivaciones del arte humano.

La expresión de la conducta humana y particularmente en el arte entraña cierta clase de correspondencia entre intimidad y signo externo. No podemos separar la conducta y su interiorización.

Hay que reparar entonces en la compleja relación que existe en la sociedad humana entre la *emoción* y su *expresión*, como por ejemplo la conducta ritualizada más típica que influyó en el lenguaje y convenciones de arte: el ritual de duelo.



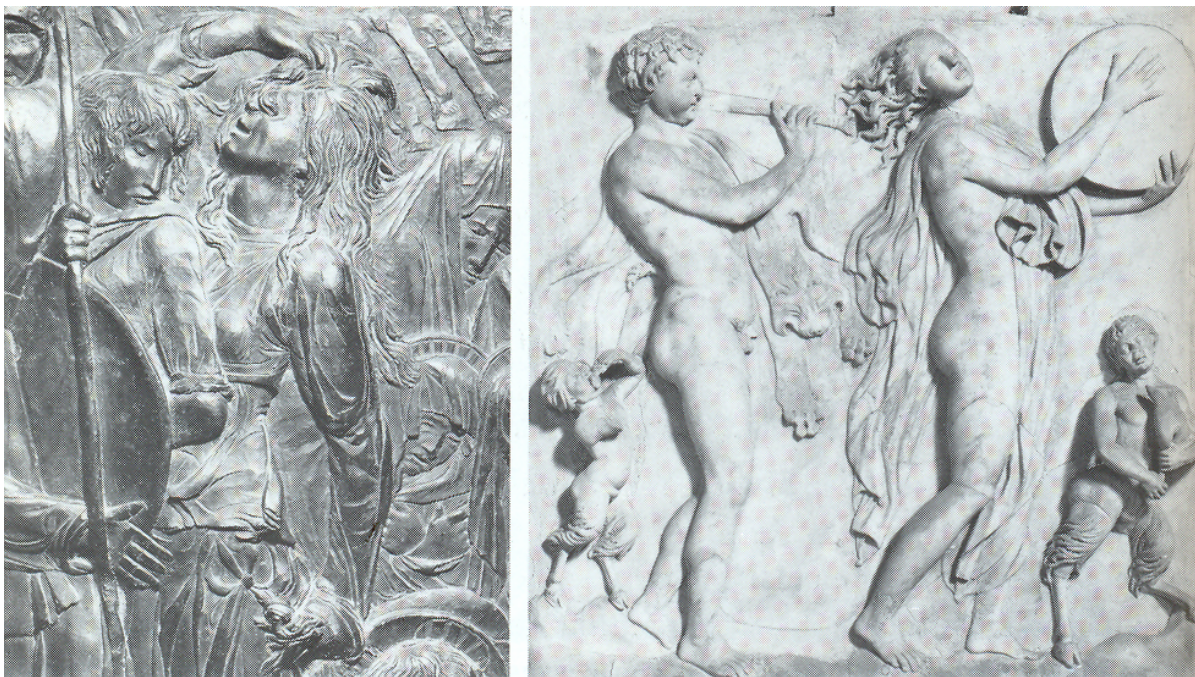
Relieve procedente de la tumba de un sacerdote. Detalle. Egipto, XIX dinastía. Berlín Staatliche Museum.

Uno de los gestos de duelo que vemos en el relieve egipcio, la cabeza apoyada en la mano, paso al arte griego, como el sarcófago de Sidon, donde se presenta el gesto ritualizado de aflicción que paso al vocabulario del arte medieval que corresponde a la Virgen y a San Juan al pie de la cruz, como en las tallas medievales bizantinas en marfil.



La crucifixion. Marfil bizantino. S.X. Berlín, Staatliche Museum.

Aby Warburg, fundador del Instituto Warburg, tenía la convicción de una nueva sensibilidad hacia el lenguaje del cuerpo, su expresividad en los extremos estaba fundada a su vez por el contacto directo con los monumentos del ritual antiguo, las representaciones del "Thiasos" dionisiaco, con sus menades danzando en frenesí extasiado.



Donatello: Lamentaciones de una mujer al pie de la cruz.1460-70 Florencia .Bacanal, relieve Romano de la época imperial: Roma, Musei Vaticani.

Warburg tenía razón en que esas representaciones de un ritual fueron muy admiradas y estudiadas por artistas del Renacimiento que trataban de penetrar el lenguaje de los síntomas emotivos.

Pero habrá que dar paso a la expresión del gesto fuera de los contextos narrativos, al gesto en los signos grafológicos, que se hizo mención al principio del texto, donde el síntoma de emoción del artista se descarga en la pincelada como es el caso de Van Gogh con sus estupendas líneas apasionadas.

“Hoy es esta huella del gesto lo que debe llevar la expresión, según una teoría de la pintura que, a su vez, no deja de estar influida por la filosofía mas ritualista que la caligrafía china.

Así como el "Tachismo y la pintura de acción" que han hecho un ritual de frenesí en el lanzamiento y vertido de la pintura como signo de éxtasis.”*16

16* Ibid p.74

1.4 EL GESTO Y SU RELACION CON LO LUDICO

En la definición de gesto que anteriormente hemos visto, se hace alusión a sus múltiples dimensiones, una de ellas hace referencia a su relación que establece con el acto creativo y las manifestaciones vivenciales como en este caso es el *juego*.

A este respecto recordando las dos características fundamentales del concepto Kantiano de juego: *libertad* y *subjetividad* (es decir que esta libre de todo concepto "objetivo"), Schiller formula el concepto de juego -desde la concepción "antropológica" de la idea de humanidad-, como mediación entre lo absoluto y lo finito, la libertad y el tiempo. El juego es *la puesta en práctica de la libertad*:

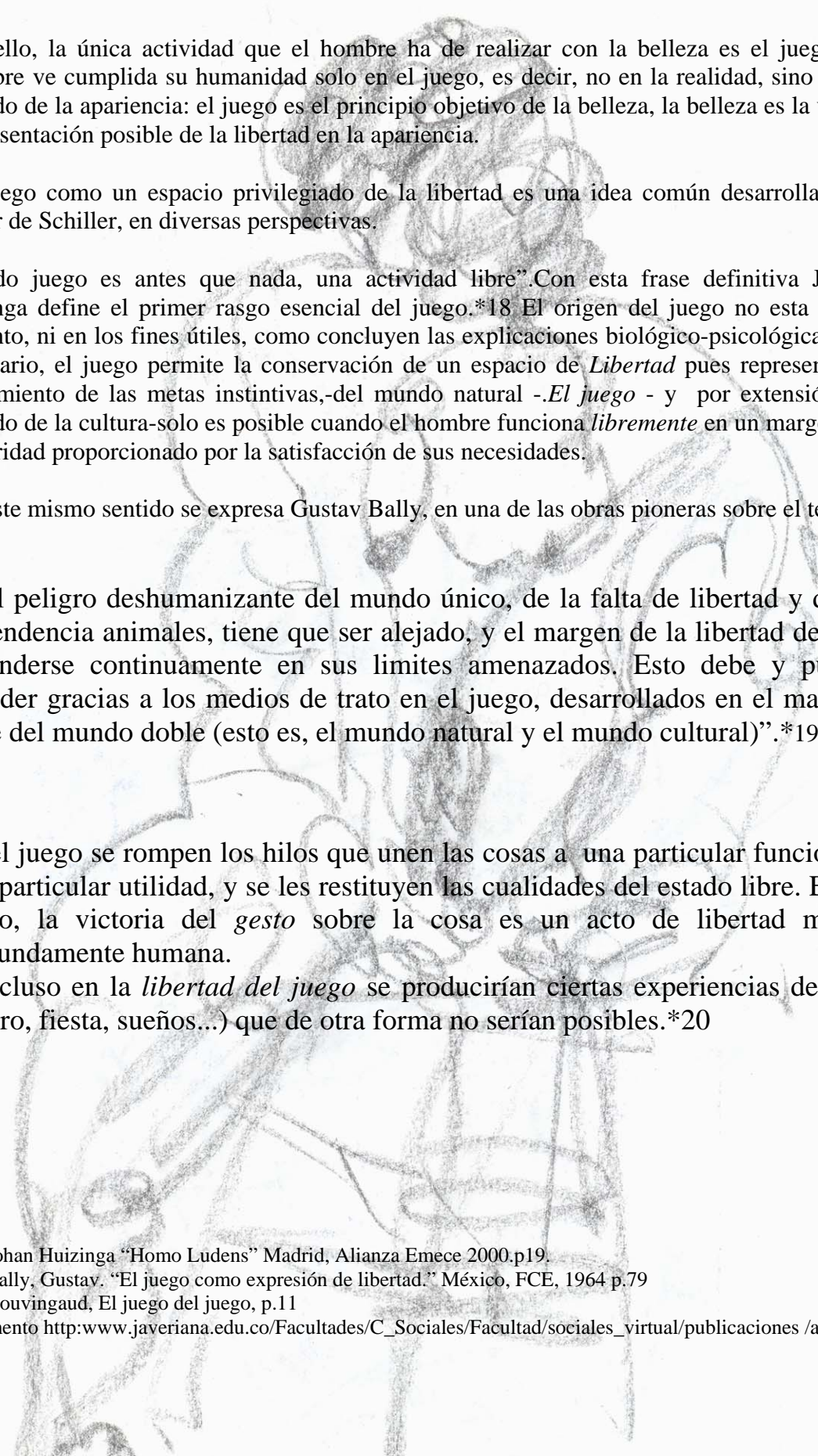
Todo predominio exclusivo de uno de sus dos impulsos fundamentales es para el hombre un estado de coacción y de violencia; y la libertad se encuentra únicamente en la acción conjunta de sus dos naturalezas", el Impulso de Juego (Carta XII, p.257, &4).^{*17}

En la disposición estética del juego, el hombre entra en el mundo de las ideas, sin abandonar por ello el *mundo sensible*; en cuanto a reconciliación o armonía de necesidad y libertad, hace posible experimentar la plenitud sensible del mundo y constituye a la vez, un triunfo moral sobre el mundo: el juego es el símbolo del cumplimiento de la determinación humana. Por esto, insiste, solo la "educación estética" es el medio para llegar al estado moral último: *la libertad* que es también, el estado plenamente humano.

Schiller define el objeto del impulso del juego como "Forma viva" (*lebende Gestalt*, belleza en el seno de la experiencia.(Carta XV, p 231 & 2).En la medida en que ,en el juego ,la Forma representa no solo simbólicamente a la vida sino que pone de manifiesto o expresa *la vida interior del hombre*, este se representa esencialmente a si mismo, se reconoce esencialmente como hombre (en cuanto a Forma viva),y cumple así su determinación. De ahí la "sentencia" o el imperativo de la razón (estética):"el hombre solo debe jugar con la belleza" (ibíd., p.241.&8).Por un lado, la belleza, y solo la belleza, ofrece al hombre la determinación o la experiencia de su cumplida humanidad,

"El hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega". (Ibíd., &9)

17* Schiller, Frederic." Cartas sobre la educación estética del Hombre". Barcelona, Anthropos, 1990.



Por ello, la única actividad que el hombre ha de realizar con la belleza es el juego: el hombre ve cumplida su humanidad solo en el juego, es decir, no en la realidad, sino en el mundo de la apariencia: el juego es el principio objetivo de la belleza, la belleza es la única representación posible de la libertad en la apariencia.

El juego como un espacio privilegiado de la libertad es una idea común desarrollada, a partir de Schiller, en diversas perspectivas.

“Todo juego es antes que nada, una actividad libre”. Con esta frase definitiva Johan Hizinga define el primer rasgo esencial del juego.*18 El origen del juego no está en el instinto, ni en los fines útiles, como concluyen las explicaciones biológico-psicológicas. Al contrario, el juego permite la conservación de un espacio de *Libertad* pues representa el alejamiento de las metas instintivas, -del mundo natural - *El juego* - y por extensión, el mundo de la cultura-solo es posible cuando el hombre funciona *libremente* en un margen de seguridad proporcionado por la satisfacción de sus necesidades.

En este mismo sentido se expresa Gustav Bally, en una de las obras pioneras sobre el tema:

“...el peligro deshumanizante del mundo único, de la falta de libertad y de la dependencia animales, tiene que ser alejado, y el margen de la libertad deberá defenderse continuamente en sus límites amenazados. Esto debe y puede suceder gracias a los medios de trato en el juego, desarrollados en el margen libre del mundo doble (esto es, el mundo natural y el mundo cultural)”.*19

En el juego se rompen los hilos que unen las cosas a una particular función, a una particular utilidad, y se les restituyen las cualidades del estado libre. En el juego, la victoria del *gesto* sobre la cosa es un acto de libertad moral profundamente humana.

E incluso en la *libertad del juego* se producirían ciertas experiencias del ser (teatro, fiesta, sueños...) que de otra forma no serían posibles.*20

18* Johan Huizinga “Homo Ludens” Madrid, Alianza Emece 2000.p19.

19* Bally, Gustav. “El juego como expresión de libertad.” México, FCE, 1964 p.79

20* Douvingaud, El juego del juego, p.11

Fragmento http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena.

1.4.1 EL JUEGO EN EL ARTE

¿No es acaso la misma creación artística, el despliegue vital, un instinto lúdico?

...En las imágenes humanas, no es signo de habilidad artística el que se haya algo de excelente utilidad o de una belleza superflua, sino que el producir humano puede proceder de planes en los que se distingue un momento de *libre arbitrariedad*.

”El <arte> comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente: Sobre todo cuando hablamos sobre arte y creación artística en sentido inminente, lo decisivo no es la realización de algo que se haya hecho, sino de lo que se ha hecho es de una peculiaridad muy especial”*21

Aunque se elabora “algo” y es un producto humano para un uso la obra de arte se rehúsa a toda utilización: Es una <obra> por que es algo *jugado*, no es algo como un objeto habitual. Sino que esta por algo. No es sólo por él mismo, sino por que él expresa otra cosa. Es algo que se ha realizado de modo único e irrepetible y que ha resultado un *fenómeno* único. Es más que una obra, *es una conformación*.

“Pues en esta palabra <conformación>, va implícito que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para presentarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y su parecer.”*22

En las artes interpretativas nos muestran como requieren una “representación”, pero además una “conformación”. Exigen del observador que la presencia que la constituya. Pues ella no es lo que es, no es una cosa, sino que es algo que solo en el contemplar se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego.” Kant describía la ausencia de interés, la libertad de fines, y la ausencia de conceptos del placer ante lo bello como el estado de la mente en el que nuestras facultades intelectuales, el entendimiento y la imaginación, juegan mutuamente un juego de la imaginación, juegan mutuamente un juego *libre*. Schiller trasladó esta descripción a la base de la teoría fichteano de los impulsos, atribuyendo al comportamiento estético a un impulso *lúdico* que despliega su propia y libre posibilidad en medio del impulso de la materia y el impulso de la forma”.*23

*21 Gadamer, Hans G. “Estética y Hermenéutica”. Madrid, Tecnos, 1998.

*22 Ibid.p132.

*23 Ibid.p.133.

En el pensamiento estético de la Edad Moderna, el carácter lúdico de la experiencia estética lo vemos en la mimesis-(el arte de la imitación).El arte lleva a su representación algo que no es. El papel es <jugado>.

La representación mímica no es juego que engañe, sino un juego que se comunica como tal, de modo que no sea tomado por otra cosa que no es: mera representación. El arte es mera representación.

El arte es “mostrar”, mostrar con la intención de que aquel al que se le muestra algo mire él mismo correctamente. En este sentido, imitar es mostrar por que en la imitación se hace siempre visible algo que lo que la llamada realidad ofrece. Lo mostrado es un extracto de una aglomeración múltiple.

“Siempre que uno ve lo que el otro le muestra, tiene un acto de identificación, y con ello, un acto de reconocimiento.”*24

Y cuando algo es Arte dice Gadamer, resulta inconfundible. Como refiere Aristóteles

“La poesía hace mas visible lo universal que lo que pueda hacerlo la historia”*25

El “como si” de la invención poética, de la configuración de la figura plástica o pictórica, se hace posible a través de un juego que no es posible alcanzar de igual modo en la realidad causal.

*24 y 25 ob.cit. loc. cit.p.133

“La documentación fotográfica de tal realidad causal, por ejemplo, la fotografía de un hombre de Estado ejerciendo su cargo, solo tiene significado a partir de un contexto previamente conocido. La reproducción de un retrato artístico pronuncia su propio significado; también incluso cuando se sabe quién es el representado. No solo permite un reconocer el universal, sino con ello nos une en lo que es común a todos. Precisamente por que lo reproducido solo es una pintura y no una <verdadera> fotografía, por que solo es una cosa <jugada>, es por lo que nos envuelve a todos como co-jugadores. Sabemos cual es la intención, y lo tomamos así.*26

Gadamer pone en relevancia el punto en que puede medirse cual inadecuada ha llegado a ser la comprensión del arte y de la practica artística en la era de la industria cultural en la cual degrada al co-jugador a un mero consumidor por explotar .Lo que se le impone es una falsa comprensión de si mismo.”Lo que hemos de aprender de la comparación entre el jugar que han inventado y creado los hombres, y el movimiento lúdico sin referencia del puro exceso vital, es precisamente esto: que lo jugado en el juego del arte no es ningún mundo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos.

“ El juego del arte es mas bien un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros ,y en el que nos avistamos a nosotros mismos ,muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: como somos ,como podríamos ser, lo que pasa con nosotros .¿No es ,siempre entonces, una falsa apariencia separar juego y seriedad, consentir el juego solo en ámbitos limitados en zonas al margen de nuestra seriedad, en el tiempo libre que, como vestigio, testimonia nuestra libertad perdida?”.

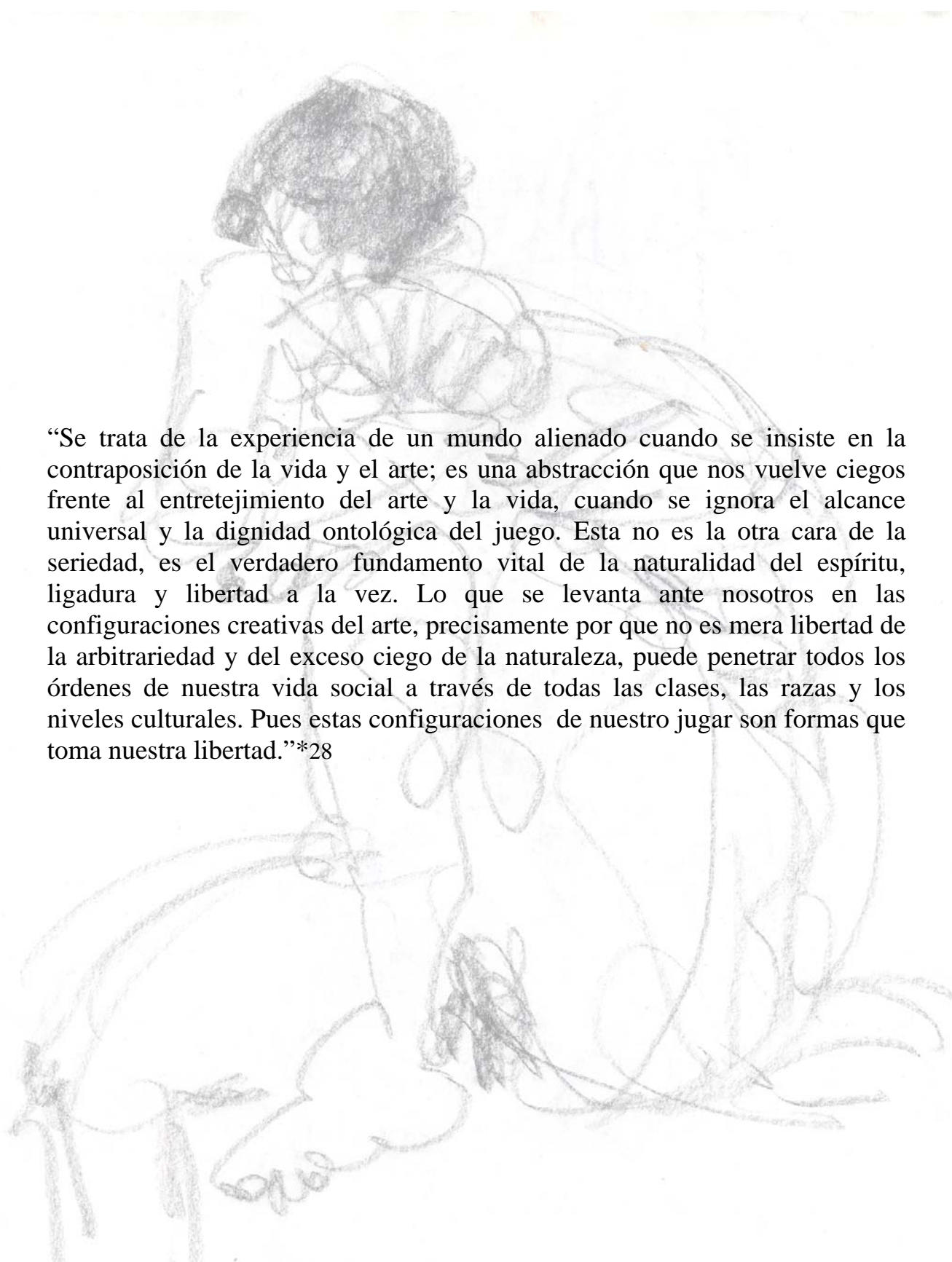
En verdad juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital están entretelados en lo más profundo. Cada uno repercute en otro. Los más profundos conocedores de la naturaleza humana no han ignorado que la capacidad de jugar es un ejercicio de la mas alta seriedad. Así en Nietzsche leemos:

“<la madurez del hombre significa haber reencontrado la seriedad que se tenía cuando niño en el juego>.Pero Nietzsche también sabía lo contrario y festejaba en la levedad divina del juego el poder creador de la vida y del arte.”

*27

26* Ibid.p.133

27* Ibid.p.136



“Se trata de la experiencia de un mundo alienado cuando se insiste en la contraposición de la vida y el arte; es una abstracción que nos vuelve ciegos frente al entrelazamiento del arte y la vida, cuando se ignora el alcance universal y la dignidad ontológica del juego. Esta no es la otra cara de la seriedad, es el verdadero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez. Lo que se levanta ante nosotros en las configuraciones creativas del arte, precisamente por que no es mera libertad de la arbitrariedad y del exceso ciego de la naturaleza, puede penetrar todos los órdenes de nuestra vida social a través de todas las clases, las razas y los niveles culturales. Pues estas configuraciones de nuestro jugar son formas que toma nuestra libertad.”*28

*28 Ibíd.137

CAPITULO II

2.1 EL GESTO EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

I "El cuadro se aprende de una mirada, no necesita ser visitado, no transcurre ni se desarrolla en el tiempo. La pintura no es discursiva. Es pura superficie, bidimensional, no interviene el espacio, no se puede rodear. No es objeto, sino pura sensación-pensamiento. Es virtual, definitiva, lo que hay es lo que hay. Representa el objeto sensible real, lo que está dentro. Conecta en su realización objeto-mente-mano-superficie. Medio ferozmente radical moderno, reflejo, espejo, ventana, imagen que no es verdad, que intuye verdad. Medio para comprender la realidad objetual. Medio óptimo para lo psíquico. La pintura en extremo anticientífica.

II La pintura que fue medio para comprender la realidad objetiva, lo que estaba fuera, para develar la naturaleza. De "las luces heredamos una manera de enseñar descompensada que desestima lo síquico a favor de valores de utilidad: lo técnico, la forma sobre el contenido. Así las academias de pintura enseñaran e investigaran todo lo concerniente a la reproducción precisa del sentido de la visión, crear sensaciones espaciales reales.

III El evolucionismo: se elimina la idea de prototipo lo último es la expresión más acabada, lo mejor. Se acaba el eterno retorno. La innovación es un gran valor. Jean Clair, "(Darwin) sustituye la medida por la desmesura, la economía por un prodigio de derroche de formulas", abocado a un experimentalismo que se revela infecundo.

IV En el XIX: filósofos alemanes y poetas franceses. Se comienzan a reconocer los valores del individuo, el yo. El hecho artístico sucede en el espectador. El hombre se convierte en héroe, se incide en los valores psíquicos. Lo convulso, lo terrible, lo feo, la locura.

Arte: medio de conocimiento del individuo, que desvela el interior, el carácter. Se primara la inmediatez incontrolada, el gesto, la pureza de la expresión directa. La obra se valorara en tanto que es pura sensación que desvela el poder de lo síquico.

V Las vanguardias están presididas por el sentimiento heroico pleno del síquismo, que desvela todo lo de dentro. Unas veces de manera gestual inmediata, otras desde el lirismo, la calma, la contemplación. El expresionismo pasa a ser valor de pureza.

VI Se elaborara un lenguaje plástico en pintura de corte abstracto, no referencial, indoloro y silencioso, no social, con valor final, definitivo, internacional (y es que se tiene que olvidar tantos muertos). Algún apunte del crítico norteamericano Rosenberg: "lo que aparece en el cuadro no es una pintura, es un acontecimiento". "Solo pintar, el gesto en el lienzo, era un gesto de liberación de los valores políticos, estéticos y morales".

VII Pollock avanza "Mi pintura no sale del caballete (...)sobre el suelo estoy mas cómodo, me siento mas cerca, mas como parte de mi propia obra por que puedo dar vueltas y literalmente estar sobre mi pintura." Pollock ahora tiene método, premedita la acción de pintar y pierde el "valor macho", ya no es una pintura de verdad, de expresión heroica incontrolada. Es el motivo de avance sobre Picasso. Pollock ahora tiene estrategia, proyecto.

VIII (...)*1

1* David López Panea .http://www.zemos98.org/spip/print.php?id_article=32

El Expresionismo Abstracto fué un movimiento pictórico de mediados del siglo XX, cuya principal característica consiste en la afirmación espontánea del individuo a través de la acción de pintar. Existe una gran variedad de estilos dentro de este movimiento que se caracteriza mas por los conceptos que subyacen en el que por la homogeneidad de estilos. Como su nombre lo indica, el expresionismo abstracto es un arte no figurativo y, por lo general no se ajusta a los límites de la representación.

Sus raíces las encontramos en la obra no figurativa de Wassily kandinsky ,y en la influencia de los surrealistas, que de forma deliberada utilizaban el subconsciente y la espontaneidad en su actividad creativa. La llegada a la ciudad de Nueva York durante la II Guerra Mundial (1939-1945) de pintores europeos de vanguardia como Max Ernst,Marcel Duchamp, Marc Chagall e Yves Tanguy, difundió el espíritu del expresionismo abstracto entre los pintores estadounidenses de las décadas de 1940 y 1950,que también recibieron la influencia de Arshile Gorky, pintor nacido en Armenia y que emigró a Estados Unidos en 1920,y de Hans Hofmann, pintor y profesor alemán nacionalizado estadounidense, que hacia hincapié en la interacción dinámica del color.

El movimiento del expresionismo abstracto tuvo su centro en la ciudad de Nueva York, formando la llamada Escuela de N.Y. Aunque los estilos que abarca son muy diversos así como los propios pintores integrantes, se desarrollaron dos tendencias principales, la de Action Painting (pintura de acción) y la de los planos de color.

2.2 LAS PRINCIPALES TENDENCIAS

ACTION PAINTING



Jackson Pollock, One Number 3, 1950.Oil and enamel on canvas. Collection, The Museum of Modern Art. N.Y.

Es una corriente abstracta de carácter gestual que adoptaron varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto. En general, respecto a la técnica, consiste en dispersar la pintura en el lienzo de manera espontánea, es decir, sin esquema previo, de tal forma que se convierta en un "espacio de acción" y no en una mera reproducción de la realidad. El término fue acuñado por el crítico estadounidense Harold Rosenberg en 1952 y tiene referencia principalmente a la obra de Jackson Pollock. Que también resulta valido en ciertos aspectos a aislados a la obra de artistas tales como Arshile Gorky,Hans Hoffmann y Robert Motherwell. A veces se utiliza incorrectamente como un sinónimo del propio expresionismo abstracto, aun cuando muchos de los artistas pertenecientes a esta escuela jamás emplearon dicha técnica.

El Action Painting tiene sus orígenes en las creaciones automáticas de los surrealistas; por ejemplo las pinturas de arena de André Masson. Sin embargo, la diferencia real entre ambos movimientos radica en el planteamiento inicial, no en la técnica.

Bajo la influencia de la psicología freudiana, los surrealistas sostenían que el arte automático era capaz de desbloquear y sacar a la luz la mente inconsciente. En consecuencia, atribuían a estas obras diferentes elementos simbólicos, e incluso figurativos, que develaban la psique del artista. Por el contrario, la estética del Action Painting ponía el énfasis en el propio acto de pintar, al margen de cualquier aspecto expresivo o representativo que pudiera poseer. Simplemente reflejaba un instante en la vida del artista, uno de sus actos y, por lo consiguiente, un elemento único de la biografía de este. Se trataba de la expresión de la personalidad del creador de una manera muy primaria y básica. En el artículo "The American Action Painters" (ARTnews, diciembre de 1952), en el que se utiliza por primera vez la expresión *Action Painting*, Rosenberg describía tal actitud en los siguientes términos: "*En un momento dado, un pintor estadounidense tras otro comenzaron a contemplar el lienzo como un campo de juego en el que actuar, mas que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto, real o imaginario. Lo que había que plasmar en el lienzo no era una imagen, sino un suceso*". Consecuentemente, tales obras se entendieron a menudo en términos muy formalistas como el mero resultado del encuentro de un artista con sus materiales.



Jackson Pollock, Summertime: Number 9 A, 1948. Oil and enamel on canvas. The Tate Gallery, London.

Forzosamente, el Action Painting convirtió en redundantes ciertas prácticas artísticas tradicionales: por ejemplo la idea del boceto dejó de tener sentido ya que podría sugerir que el artista intentaba transferir una cierta imagen predeterminada a la obra final y definitiva. Este enfoque purista y crítico del action Painting se vio, sin embargo, debilitado por la práctica artística. Pollock por ejemplo, a veces hacía esbozos antes de efectuar un dripping y posteriormente, retocaba las pinturas para obtener un resultado más acorde con sus intenciones. No obstante, la estética sugería la posibilidad de una ruptura radical respecto de la tradición artística europea por una vía que fue liberadora para muchos artistas estadounidenses. Inclusive llegó a ejercer influencia sobre muchos artistas

Europeos, generando movimientos paralelos como el *tachismo*, practicados por artistas como el francés George Mathieu. El Action Painting también afecto a otros aspectos del arte moderno, principalmente a la idea de que una obra de arte debía exhibir claramente la impronta de su *proceso creativo*.

PLANO CROMATICO



Mark Rothko, untitled, 1949. National Gallery Of Art, Washington, D.C.

Mark Rothko creó sus obras como campos de color vibrante, que son ejemplos de primer orden de la pintura de planos cromáticos. Bardley Walker Tomlin, Philip Gutson, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb y Clyfford Still combinaron en sus obras elementos de las dos tendencias.

El expresionismo Abstracto también floreció en Europa y su influencia se ve en pintores franceses como Nicolás de Stael, Pierre Soulages y Jean Dubuffet. Las manifestaciones del expresionismo abstracto en Europa son el tachismo (del francés tache, "mancha") en el que predominan las manchas de color, y el arte informal, que es una negación de la estructura lineal o formal. Ambas tendencias tienen grandes afinidades con el Action Painting de Nueva York. Entre los pintores tachistas se encuentran los franceses Georges Mathieu y Camille Bryen, el español Antoni Tàpies, el italiano Alberto Burri, el alemán Wols y el canadiense Jean Paul Riopelle.

TACHISMO

Fue una corriente dentro de la pintura abstracta que se desarrolló hacia 1954. Aunque el término "tachismo" aparece en principio como un intento de Pierre Gueguin, colaborador de la revista *Art d'aujourd'hui*, de ridiculizar las nuevas ideas estéticas del crítico Charles Estienne, rápidamente pasó a designar una forma de ser del color provocada al azar. Por lo tanto, según Charles Estienne, firme defensor y teórico de la abstracción, el tachismo exige

el rechazo de una estructura premeditada y la confianza en las propiedades físicas del medio, es decir, unos criterios similares a los que podrían definir el arte informal o el expresionismo abstracto.

INFORMALISMO



Vedoba, Sopraflazione, 1960.

Fue un movimiento pictórico europeo que tuvo gran aceptación en España, desarrollado a partir de 1945 en paralelo al expresionismo abstracto estadounidense. El término informalista se adoptó para referirse a la abstracción lírica, opuestas a las tendencias más próximas al cubismo o al rigor geométrico (el Neoplasticismo o de Stijl). Dentro de esta corriente artística se incluyen las obras de Wolfgang Wols, Jean Fautier, Jean Dubuffet, Hans Hartung. O Alberto Burri, entre otros. Los informalistas, que fluyen del arte figurativo para entrar en el abstraccionismo, buscan la autenticidad en la pintura, el puro acto de pintar, esto es, la caligrafía, las formas, la mancha y las texturas. En definitiva *la expresión del mundo interior del artista*.

Aunque se ha utilizado con frecuencia como lugar común donde incluir las más variadas tendencias, el informalismo se introdujo en España a mediados de la década de los 50 bajo la influencia de Juan Eduardo Cirlot y de los textos traducidos por M. Tapié. Se pueden localizar dos focos artísticos: Madrid, con un predominio del informalismo expresionista, y Cataluña, donde la mancha, las texturas, el relieve y los nuevos materiales darán lugar al informalismo matérico. En el núcleo madrileño se puede incluir la obra de artistas como Manuel Mampaso, los miembros del grupo Cuenca (Fernando Zobel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda), Cesar Manrique, Salvador Victoria, Alberto Greco, Lucio Muñoz y algunos integrantes del grupo El Paso (Antonio Saura y Manuel Millares). En Cataluña destaca la figura de Antoni Tapiés, así como algunas obras de Albert Ràfols Casamada, Juan Hernández Pijuan, Josep Guinovart y Manuel Hernández Mompó.

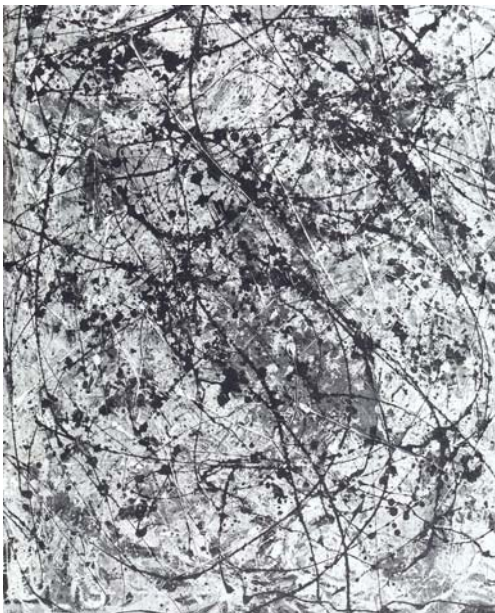
2.3 ARTISTAS

JACKSON POLLOCK

Llego a N.Y a los 17 años. Su obra temprana fue recibida con especial interés por los surrealistas, quienes lo invitaron a participar junto con ellos en la exposición surrealista internacional, en 1942; al año siguiente Peggy Guggenheim le ofreció una exposición individual en su galería Arte de este siglo. Aunque Pollock estaba influido por las ideas surrealistas del automatismo psíquico en los procesos creativos, así como por el expresionismo tanto europeo como del pintor mexicano José Clemente Orozco, nunca participo en las polémicas de los expresionistas abstractos. Y acerca de la necesidad de crear un arte genuinamente estadounidense, Pollock opinó:

"Acepto el hecho de que la pintura importante de los últimos cien años ha sido hecha en Francia (...) Así que los buenos artistas europeos modernos estén entre nosotros es muy importante, pues han traído con ellos su conocimiento de los problemas de la pintura actual me impresiona de modo especial su idea de que la fuente del arte esta en el inconciente. Es la idea que me interesa más que los artistas en concreto, pues los dos que mas admiro son Picasso y Miró, siguen en el extranjero...*2

Pollock introdujo uno de los cambios más importantes experimentados en las arte plásticas de posguerra. Desde sus primeras obras en las que utilizaba y experimentaba con símbolos arcaicos, estuvo obsesionado con la energía. Según el critico Robert Hughes "se podría decir que su gran tema fue la transformación de la materia en energía al ser sometida a presiones externas.*3



Reflection of the Big Dipper, 1947. Collection, Stedelijk, Amsterdam.

*2*Pollock Jackson, "Tres declaraciones, 1944-1951", en B.Chipp, Hershel, Op.cit.,1995,p.58

*3*Hughes, Robert, A toda critica, Barcelona, Anagrama, 1992, p.255

Entre 1947 y 1950 se aparto de la pintura del caballete y dejo a un lado la imitación oculta en sus propios cuadros. Igual que Gorky, Pollock convierte al cuadro en el depósito de una profundidad indeterminada, pero escasa, en donde las formas se hacen visibles sin separarse totalmente como "figura" de un fondo. También apporto a la abstracción la ruptura del plano básico, influenciado por el muralismo mexicano. Como sabemos, en 1936 trabajo en el taller de Sequeiros en N.Y, y al parecer su experiencia con el muralismo le lleva al uso de grandes telas.

Otra de sus aportaciones importantes fue la técnica del "dripping" (chorreo o goteo). El mismo trabajo del pintor deja de ser una mera representación para convertirse en un *ritual*. El cuadro es el producto de una serie de *gestos* que dejan sus marcas sobre el lienzo. El vigor de estas pinturas se lo da el *movimiento*. El gesto lleno de energía del artista provocaba en el espectador una danza convulsa.



Jackson Pollock, Number 14, 1951. Oil on canvas. The Tate Gallery, London.

Pollock al igual que otros artistas del expresionismo abstracto no confiaba en el control de la conciencia, al igual que Rothko, afirma que para el un cuadro no es el resultado de una experiencia, sino es la experiencia misma.*4

Cuando pinta, Pollock se halla dentro del cuadro y se deja llevar por la espontaneidad, por que para el no había diferencia entre el pintar y el ser, pintar es estar en el mundo de una manera específica. En este sentido aseveraba:

"Cuando estoy en mi pintura no me doy cuenta de lo que hago. Solo después de el periodo en que, por así decirlo, voy conociendo la obra, veo que es lo que estaba haciendo...el cuadro tiene una vida propia. Trato de dejar que esa vida se manifieste...Cuando uno pinta a partir del inconiente, las figuras tienden a aparecer por sí solas. Algo dentro de mi sabe hacia donde voy y -bueno, pintar es una manera de ser."*5

4*Kahler, Erich, La desintegración de la forma en las artes, México, Siglo XXI, 1993, p.61

5*Kahler, Ibidem .p.63.

La abstracción que Pollock propuso fué que la pintura se convirtiera en el receptáculo de la energía del movimiento matérico. Para el pintar era una acción, un modo de ser, una ceremonia ritual. Pollock, escribe Hughes:"(...) baila alrededor de los bordes de una tela, como si se tratara de un escenario, o un recinto sagrado, mientras se dedica a mancharla con gotas y chorros de pintura."*6



Jackson Pollock, Echo, Number 25, 1951. Enamel Saint on canvas.
Collection, The Museum of Modern Art N.Y.

*6 Citado por Hughes, op. cit. p 254

FRANZ KLINE

Este pintor tuvo gran impacto como ejemplo del uso del *gesto* como *registro del movimiento físico*. Teniendo un importante papel dentro del expresionismo abstracto/Action Painting que resulta ser de lo más importante en la definición de gesto. Aunque tiene aspectos del gesto físico y visual, nos da una idea del significado filosófico a través del acercamiento físico. Por medio de imitaciones de experiencias creadas por la percepción visual logra su impacto visual. El Action painting es una experiencia con el movimiento físico y según Frank O'Hara, kline ejemplifica esto por que "Las pinceladas y los gestos del brazo y el hombro del pintor se dirigen a la estructura primaria de la sensación".

"Las obras se convirtieron en configuraciones cambiantes de 'lugares' desde los cuales uno podía continuar el proceso. Kline rechazaba cualquier congruencia definitiva de 'estructuración' y un 'ser' que solo espera ser revelado .Bajo la estructura y el ser subyace una serie de transacciones que son nada menos que la obra del artista, una parte constitutiva de su identidad. Pueden asumir la apariencia de 'estructuras' o 'formas'.Los estadios de las pinturas se convierten en un registro de esos acontecimientos. Lo que pinta no son tanto formas, sino las identidades que se creaban en las pinturas."*7



Franz Kline. New York, New York, 1953. Albright Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.

7* Frank O'Hara en Foster, Stephen c., "Franz Kline; arte y estructura de la identidad". Catalogo de la exposición Franz Kline; arte y estructura de la identidad, Madrid, Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía, 1994.p.36 y 37.

Su rito personal fué la creación o imitación de una estructura que no funciona como producto, sino que se hace con un sentido activo que asegura las bases de la obra y que funciona como proceso mediante el cual logra la pintura.

Segun Harold Rosenberg: "...la eliminación del objeto no se hizo en aras de la estética. Las manzanas no se quitaron de la mesa para hacerle lugar a las relaciones perfectas entre espacio y color. Tuvieron que desaparecer para que nada se interpusiera con el acto de pintar. En este 'gesticular' con materiales, también la estética ha quedado subordinada. Forma, color, composición y dibujo son auxiliares y se puede prescindir de cualquiera de ellos, incluso de todos, como ya se ha intentado lógicamente con los lienzos sin pintar. Lo más importante siempre es la revelación contenida en el acto mismo. Se debe dar por sentado que habrá una tensión en el efecto final: en la imagen, sin importar que elementos tenga o no esta." *8

El elemento que ha permitido que la identidad individual, cultural y espiritual, surja de una forma nueva en el arte estadounidense. Joseph Kosuth escribe acerca de las grandes obras:

"cada una es la creación autentica de un ser humano conectado a su momento histórico de modo tan concreto que la obra parece una realidad: es la pasión por el presente, de una inteligencia creativa que informa sobre el pasado y el futuro.(Tal) obra de arte describe la relación del creador con su contexto a través de la lucha por dar significado.(La obra es) expresión concreta de un individuo pero de forma tan singular ...que no trata simplemente de ese individuo sino, más bien, de la cultura que hizo posible tal expresión".*9

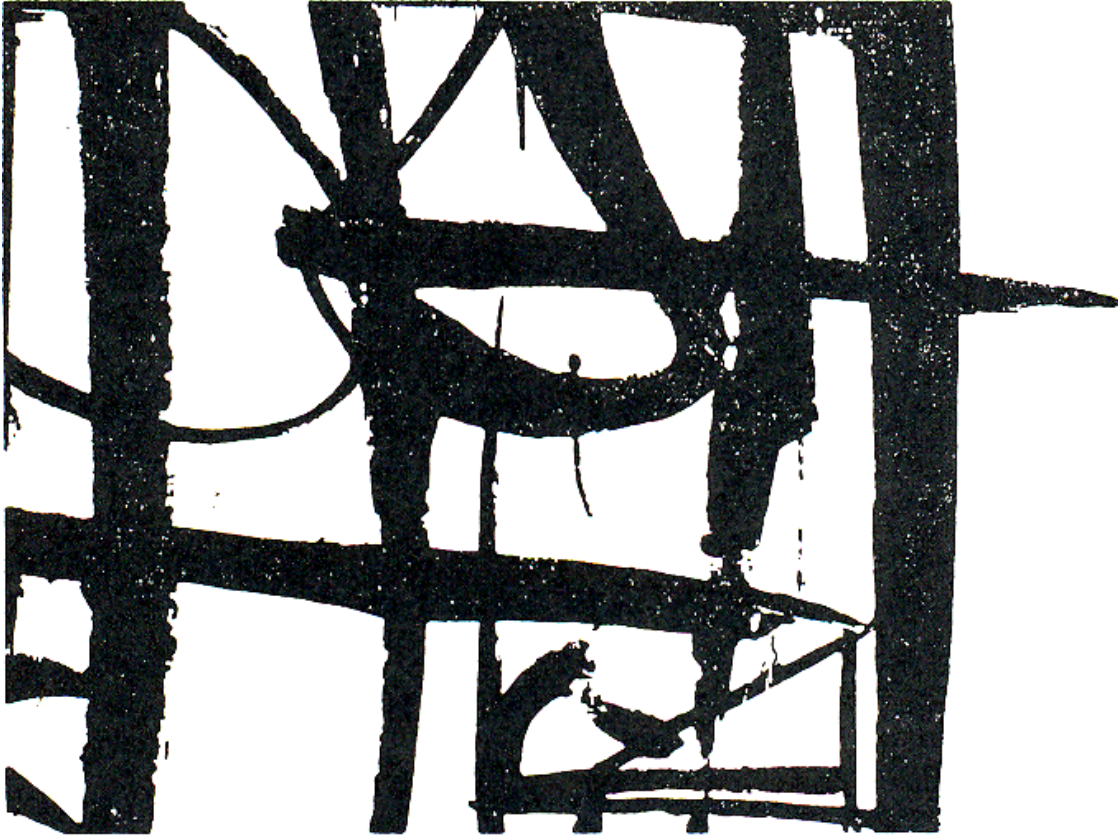
Mientras que los pintores del campo de color se apegaban a las filosofías de H.D Thoreau y el concepto de la composición *all over*, que negaba la composición que tenía un punto central, los abstraccionistas gestuales usaban el movimiento y la estructura urbana como punto catalítico para sus experiencias con la tela. Kline reconocía su participación en el entorno.

"Caramba, la mitad del mundo quiere...preocuparse por el ruido del tráfico camino a Boston: la otra mitad consume su vida formando parte del ruido .A mi me agrada la segunda mitad...."*10

8*Harold Rosemberg Ibid.p.105

9* Joseph Kosuth, Ibid.p.77

10*Franz Kline, Ibid.67



Franz Kline, Dibujo.

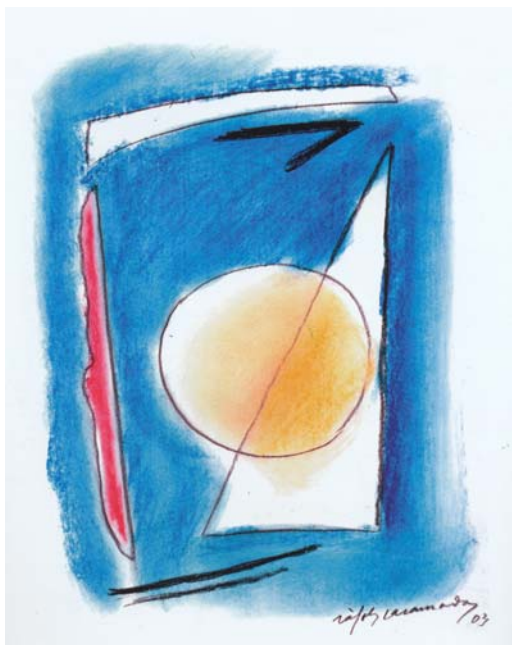
Lo que Kline pintaba no era un retrato de lo que veía, eran "experiencias pictóricas". Yo no decido a priori lo que voy a pintar una experiencia definida pero durante el acto de la pintura se convierte en una experiencia genuina para mí...yo pinto una organización que se convierte en una pintura."*11

La preparación para crear una de sus pinturas no solo redundaba en los materiales, sino que contemplaba una serie de entrenamientos físicos y aprendizajes mentales que estructuraban las sesiones de pintura para que Kline tomara decisiones durante el proceso de pintar. El pintor buscaba un "equilibrio momentáneo" y quería satisfacer su concepto de ese equilibrio, ya que no perseguía el "estar" en la pintura como Pollock, sino "crear" el acontecimiento de su paso, en cualquier intersección del espacio y el tiempo, a través del mundo.

La intención de los "Action Painters" buscaba crear un registro de un momento y un espacio temporal, la obra final no era lo fundamental, sino la acción que la creaba. De tal forma que el producto final podría estar muy alejado de las exigencias formales y estéticas. No se sabía con certeza al comienzo de la pintura lo que se iba a crear, sino que se decidía durante el proceso de pintar. Lo que importaba era la experiencia "honestá" con la tela, el registro de un acontecimiento personal.

11*Franz Kline, *Ibíd.*, Pág.37.

ALBERT RAFOLS CASAMADA



Rafòls Casamada. Prismas. Pastel/papel. 2003.

Pintor español, uno de los pioneros de la corriente abstracta catalana de posguerra. Nació en Barcelona, y tras abandonar los estudios de arquitectura en 1950, inició una serie de largas estancias en París, hasta que en 1954 comenzó a crear sus primeras obras abstractas. Poco a poco reemplazó el figurativismo cubista de su primera etapa por la abstracción pura, a la que llegó a finales de la década de los cincuenta con obras como *Canteras* (1958). En estas obras se aprecia la estructuración de los lienzos y las formas ortogonales, con las que construye el espacio del cuadro aplicando un color suave y luminoso. Las influencias de Piet Mondrian y Mark Rothko constituyen la base de estas pinturas. Ya en la década de los sesenta se produjo en la obra de Rafòls Casamada una reducción cromática que, apurando los extremos, llegó a la máxima simplificación con la utilización exclusivamente del color blanco. Desde entonces, retomó las alusiones figurativas, utilizando recursos del Pop Art y del collage en obras como *La emoción y la razón* (1965).

A mediados de la década de los setenta, y con la influencia del realismo europeo a sus espaldas, afirmó su lenguaje plástico mediante la división del lienzo en planos horizontales y verticales, para potenciar el contraste de los colores. Este protagonismo absoluto del cromatismo luminoso, transparente y delicado se consolidó en la década de 1980 con obras como *Intervalo* (1982) y *Vas Blau* (1987).

La producción artística de Rafòls Casamada, no se circunscribe solo al ámbito de la pintura, sino que de forma natural se ramifica en un diálogo fecundo con la vida y con las otras artes. Junto a su pintura, collage y los objetos, su obra incluye la realización de vidrieras, decorados de teatro y obra gráfica. Desde 1961 ha realizado una importante labor docente como profesor y director de las escuelas Elisava y Eina de Barcelona, dedicadas especialmente al diseño gráfico. A partir de 1980 entró a formar parte del patronato de la Fundación Miró. Es autor de algunos libros de poemas como *Notes Nocturnes*, (1976), *Territori de Temps*, (1979), *Angle de Llum* (1984),

Els colors de les pedres (1989) y del ensayo sobre la pintura (1985) donde se recoge una valiosa reflexión crítica y personal sobre el arte, la cultura y la vida.

ACERCA DE LA COMUNICACION DE SU OBRA ARTISTICA

Para mi, como pintor, el problema de la comunicación artística se presenta como una necesidad de proyección hacia afuera, hacia los otros, de ciertas ideas o intuiciones, que podríamos llamar *-mundo exterior-* y *-mundo interior-*, relacionados con el mismo arte.

¿COMO SE MANIFIESTAN ESTAS INTUICIONES EN SU OBRA?

Estas intuiciones, o este estado del espíritu que precede al acto de la creación, se manifiesta, esencialmente en el momento de la realización, como una cuestión de lenguaje. Es decir, a través de problemas de lenguaje que se relacionan con aspectos de nuestro entorno, entorno que no es ya, hoy, la naturaleza (el paisaje natural), sino, en general, la gran ciudad a nivel mundial. Los grandes medios de comunicación nos permiten, casi nos obligan a vivir a escala universal.

¿PERO QUE CAPTA EL ARTISTA DE TODOS ESTOS PROBLEMAS QUE LE RODEAN?

El artista, creo es el que capta aspectos nuevos o inapreciados de este entorno, y los transforma en *signos* de un lenguaje específico que no admite traducción a otro lenguaje. La comunicación artística se realiza a través de la *sensibilidad* (sensibilidad en el sentido de facultad de experimentar sensaciones, es decir, acciones ejercidas sobre algunos de nuestros sentidos), la cual llega a la razón y, desde luego, al sentimiento.

¿EL PINTOR LLEVA CONSIGO ESA SENSIBILIDAD O SE ALCANZA CON LAS FACULTADES QUE VA DESARROLLANDO?

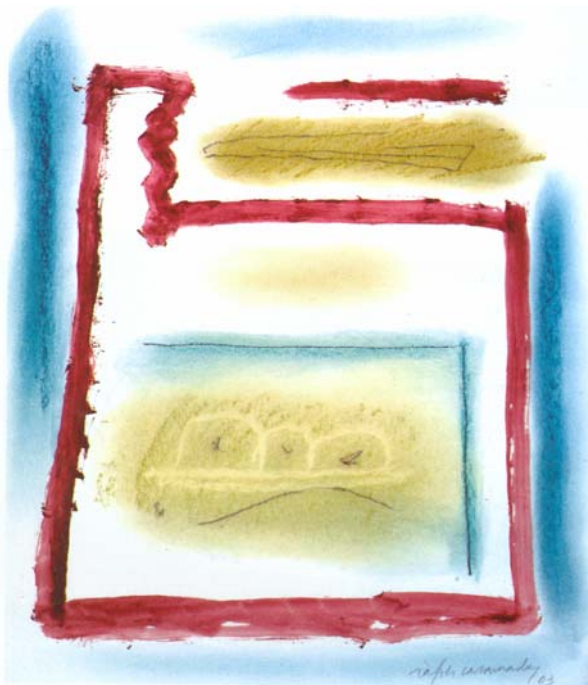
El pintor dispone, para alcanzar esta sensibilidad, de vocabulario, de un repertorio de signos casi ilimitados (colores, valores, matices, formas, texturas), signos flexibilidad que le da a la obra cierto grado de ambigüedad. Ambigüedad de interpretación, ya que este no reside en la obra misma, sino que tiene una estructura interna inalterable que le confiere un carácter de necesidad en el cual nada puede ser modificado, y donde el elemento tiene un valor que viene determinado por su relación con los otros elementos. Pero el todo y la riqueza misma del lenguaje, y su flexibilidad en relación con el espectador, es susceptible de la diversidad de interpretaciones, mas o menos relacionadas entre si de acuerdo con el sistema de connotaciones del receptor, sistema en el cual, cultura, ideología y clase social tienen una gran importancia.

¿SIEMPRE HAS MANTENIDO UN DIALOGO CONSTANTE CON EL "ESPIRITU" DE TU OBRA, Y DESDE LUEGO SU "ESPIRITU" INTERNO, COMO SE MANIFIESTA Y EVOLUCIONA EN TU TRABAJO?

Me parece que lo que es muy importante es que la obra responda al espíritu del autor, que haya esta resonancia personal en la obra. Si el autor es de su tiempo, en la obra aparecerá esta huella. Sin perder de vista que son cosas distintas en su vida personal y la obra de arte; el objeto resultante, su expresión, se independiza en cierto modo y vive aparte del artista, pero en la obra hace falta que exista esta vibración personal, esta transmisión del espíritu del artista, de sus ideas materializadas en una producción pictórica o poética.

¿CREES QUE ESTE PROCESO CREATIVO ES PARTE DE UNA AUTOBIOGRAFIA ARTISTICA?

Siempre hay parte de autobiografía en la obra; es lo que en ese momento te preocupa, te obsesiona...y se traduce en una obra, sea del tipo que sea. Cuando escribimos, ha de responder a tus ideas, a tu espíritu, a pesar de que en el momento de pasarlo a una obra, interviene todo un aspecto de distanciamiento. En el momento de realizar la obra tiene que haber ese punto de artificio que transforma esas ideas en una obra. Creo, por otra parte, que en mis pinturas hay coherencia entre *idea* y *tratamiento*, y que estando mucho más esbozadas, como obra, están también plenamente acabadas. Lo que pasa es que es un acabado que no se nota tanto, es un acabado que disimula.



Rafòls Casamada. Suite Europa 2-5. Mixta/papel. 2003

¿COMO LOGRAS CONCRETAR ESPACIO-FORMA-COLOR EN CADA CUADRO?

Utilizo el color esencialmente para ordenar el espacio. Mi concepto de espacio se basa en la relación geométrica de los planos y las masas de color. En un espacio relativamente plano, pero que, generalmente, no se presenta como muro, sino como apertura. Un espacio donde puede penetrar la mirada. El color funciona como una epidermis visual de la obra, factor diferenciador y unificador a la vez. *El color como vehiculo de la idea*. No el color por el color, sino el color en función de la idea constructiva, de una estructura de fondo que quiere salir a la superficie. En el proceso de trabajo, el color adquiere una importancia tal, que acaba haciéndose casi protagonista. Pero detrás de él está la idea, y en medio, el sentimiento. El color sirve para ligar las dos cosas.

¿COMO SE DEFINE EL RESULTADO FINAL?

En, a menudo, una corrección de la idea, en el sentido de que la idea ha necesitado transformarse para hacerse posible, en este hacerse posible intervienen variantes condicionadas por el mismo proceso de trabajo y por la misma relación pintor-pintura. *Relación dinámica*, variable, llena de sorpresas. El dramatismo se encuentra presente. La resistencia es fuerte y el equilibrio es difícil de alcanzar.

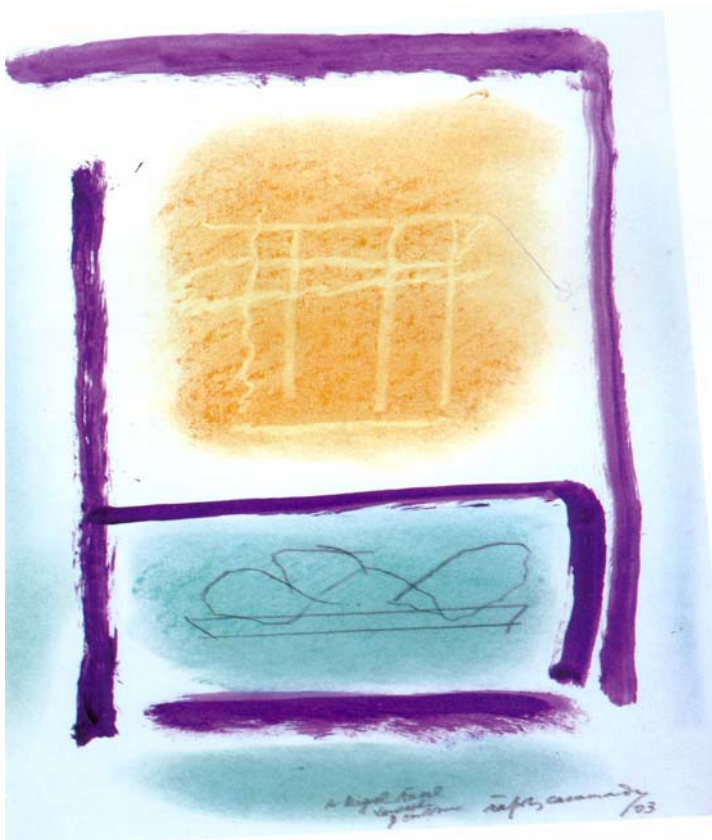
EL PROBLEMA DE LA UNIDAD EN LA COMPOSICION DEL CUADRO ES LA CLAVE EN UN TRABAJO .¿COMO ORDENA, COMO RESUELVE LA UNIDAD PICTORICA?

Existe el problema de la *unidad* dentro del cuadro, y quizás una solución estética. Como transformar la multiplicidad de elementos, de pinceladas, de impulsos en una unidad, como conseguir una unidad unitaria y al mismo tiempo no perder la vitalidad de la diversidad, es un problema del que quizás me preocupe innecesariamente. Creo que mis pinturas siempre acaban teniendo unidad, cuando no parten ya de una idea unitaria. El problema que me ha de preocupar es más bien el contrario. ¿Como introducir diversidad dentro de la unidad? Otro problema que contribuye a la unidad es el tratamiento cromático.

Hay otro factor que contribuye a la unidad: el ritmo total de la composición. Un ritmo en zig-zag dominante vertical, que une en un solo haz todo el movimiento del cuadro. Si pensamos en las obras de Picasso y Braque del periodo cubista, también hallamos una gran unidad. Una fragmentación, recomposición y transformación para llegar a una nueva unidad. En estas el ritmo y el color juegan también un papel primordial. El ritmo es un sutil juego de contraposiciones, va ligando toda la imagen. El resultado es un bloque compacto y fragmentado a la vez. Y eso es lo que me interesa lograr en cada cuadro: ritmo, unidad y composición.

¿COMO ENTIENDES EL DIBUJO?

Quizá lo mas particular del dibujo sea la falta de resistencia del material. Todo responde al primer impulso. Entre la idea y el resultado no hay nada que se interponga. Esto, en el sentido mas estricto del termino dibujar. Pero puede haber otras maneras de dibujar en que no exista tal falta de resistencia. Que al contrario, la resistencia se haga presente y que sea este contraste lo que de fuerza al dibujo. También distribuyendo piedras en el suelo se puede dibujar. También los jardines zen son dibujos en el espacio.



Rafòls Casamada.Suite Europa,4-5.Mixta/papel.2003

¿CREES QUE EXISTE EN LA PINTURA UN SENTIDO DE NECESIDAD?

Creo que ese término es lo que contribuye a conferir la unidad de la obra. Todo aquello que la integra ha de dar la impresión de ser imprescindible .Es la necesidad interior, que decía Kandinsky: todo lo que quiere decir pasión y reflexión, impulso profundo y conocimiento, inventiva y cálculo. Es en el espíritu de la obra donde esa unidad se manifiesta.

¿CREES QUE TU RELACION CON LA PINTURA ES MAS INTERIOR QUE EXTERIOR?

Diría que la imagen interior evoluciona mucho más lentamente que la exterior. Pasan los años y por dentro seguimos sintiéndonos con la imagen del adolescente. Algunas veces puedo actuar de forma arbitraria, dejarme llevar por la emoción hasta cierto punto incontrolada, o por un impulso instintivo; hacer tonterías. Como es bien sabido, un punto de locura es necesario. Sin ese punto difícilmente hay auténtica creatividad.

...En el origen de la creación esta también la necesidad de plantearse problemas, unos puntos de arranque que están presentes en el momento de comenzar un cuadro: la búsqueda de nuevos espacios, transformar, reconstruir y fragmentar las atmósferas y la composición, para llegar a una nueva unidad. *Este es el proceso de cambio*: ir tras lo nuevo. Sin perder acento pasado.

Por otra parte, hay momentos en que te encuentras perdido en tu trabajo. Dices: ¿que hago? No me sale nada, estoy un poco perdido. Es quizás el momento de que recapitules sobre tu trayectoria. Esto a lo mejor te ayuda a seguir trabajando. No es un método, pero a lo mejor puede ser una reflexión sobre el propio trabajo que puede ayudar en un momento dado a seguir adelante. Es más una teorización que una realidad. Lo que es malo son los momentos en que te quedas algo vacío.*12



Rafòls Casamada. Ventana abierta. Pastel/papel. 203.

12*Fragmento de la entrevista de:

Miguel Ángel Muñoz

<file//A:materiKa%20%20Entrevista%20a%20Albert%20Rafols-Casamada.htm>

2.4 COMENTARIOS A LA OBRA PERSONAL

Sin duda, las influencias que ejerce en mí la obra de Pollock, es en primera instancia, la idea de que la fuente del arte está en el inconsciente...Entendiéndose por inconsciente como forma de conocimiento que no forzosamente sigue la ruta de la razón, sino de la intuición.

El dejarse llevar por el movimiento y la energía, (de las presiones físicas externas), yo varié un poco el sentido y produce una serie de dibujos determinada por la presión externa del entorno (el huracán Isidore en el año 2002).

Sentirse parte de esta experiencia, sin el control de la conciencia, aprovechando lo accidental, experimentando con diferentes maneras de utilizar el material.

Los **dibujos** fueron el receptáculo de la percepción de esa energía que evoca un huracán...

La misma práctica pictórica, me iba obligando a utilizar formatos cada vez más grandes, donde la acción se hiciera más evidente. Se logró un encuentro sensible con la materia y el experimentar intuitivamente con las vivencias interiores y exteriores.

Partí del uso de pliegos de papel cultural de 50 x 60 cm., acrílicos blanco y negro y diferentes tipos de brochas. Durante el transcurso de la producción, el formato se amplió a las medidas de 1.00 x 1.20 m, hasta terminar en el uso de telas de 0.90 x 1.50 m.

Ya en el uso de telas como soporte, utilice tres colores primarios más el blanco y el negro.



Dibujos de taller."Kali".Técnica: Acrílico sobre papel.





Dibujos de taller."Kali".Técnica: Acrílico sobre papel.



Dibujos de taller "Kali".Técnica: Acrílico sobre tela



Dibujos de taller."Kali".Técnica: Acrílico sobre tela

Estas obras fueron concebidas el gesto y el registro del movimiento físico y su impacto visual. Recreaciones de experiencias (auditivas) con referencia a las informaciones que de una época de huracanes azotaba a la República Mexicana.

¿Qué dejaba esto en mi experiencia interior?

Configuraciones cambiantes de un mismo fenómeno. Utilicé para ello papel cultural como superficie y el empleo de acrílicos color blanco y negro.

El proceso fue requiriendo más superficie de papel y el empleo de más colores.

Hasta terminar usando manta como superficie, donde el color forma parte de las estructuras y formas espaciales que constituyen en cada dibujo de gran formato una "identidad" independiente.

Siguiendo con la búsqueda del espacio determinado por una estructura de color, abordé una serie de **autorretratos**. Se da una especie de “ambigüedad” entre la forma y el fondo, sin perder la claridad en el volumen. Esta serie de autorretratos represento sustancialmente una búsqueda interna y un diálogo con el material y los valores propios de la pintura. Los formatos para esta serie fueron de 90.x 120 cm. en tela sobre madera. Y los materiales utilizados fueron acrílicos, óleo y encáustica.



Autorretratos. Técnica: Acrílico-tela. Medidas: 0.90 x 1.20m.



Autorretrato. Técnica: Acrílico Medidas: 0.90 x 1.20 m

Este político tiene su origen en lo lúdico. Parte de una composición que fué estructurada en principio en 10 paneles de 10 x 10 cm., para después cambiar su disposición de manera arbitraria y así continuar con la adición de color de acuerdo a los “paisajes imaginarios” que se iban formando. Los colores que se agregaron a los paneles son principalmente colores primarios. Al final cada obra posee una composición individual y puede también formar parte de una composición variable en todo el político.



Político. Técnica: Acrílico sobre madera .Medidas 10 x 10 cm. x cuadro.

En esta serie de **“La estructura del tiempo”**, surge también en un sentido lúdico respecto a la disposición del color como atmósferas y grises que juegan con el dibujo *gestual*. Las estructuras y los personajes sugieren un juego recíproco en la composición. En estas obras de pequeño formato el color puro solo tiene un papel como acento. O como parte de las formas en la composición.



Políptico. “La estructura del tiempo”. Técnica: Acrílico-madera Medidas variables.

Pintura de paisaje. En esta serie prevalece la idea de la estructura espacial del paisaje. Pero determinada por el color, no por la línea. Aunque ello implicó una investigación de campo acerca de las líneas fundamentales del espacio en el paisaje, la intención principal fue la de proponer y definir con un color predominante (como concepto), la estructura cromática de este. Para ello escogí el color rojo como color predominante y derivado de él establecí mi propio círculo cromático. El resultado es la relación de mi vivencia a través del color como concepto, el espacio y su estructura. Para esta serie utilicé bastidores de 75 x 120 cm. óleo y encáustica.



Serie “Los entornos de Sor Juana”. Técnica: Encáustica. Medidas: 0.75 x 1.20 m.

Paisaje Urbano. En la serie de “memorias de lo efímero urbano”, coincido con la idea de Franz Kline en que la obra es crear un acontecimiento, una experiencia pictórica...

La estructura que conforma un cuadro va mas allá de lo formal-pictórico, busqué las huellas de mi transitar por ese lugar.

La relación temporal de mi percepción por ese espacio. Intuir y recordar la apariencia pasada de la Colonia Roma mi relación presente con el sitio y su condición efímera por el evidente deterioro...

El proceso creativo en esta serie se dio muy pausada, cada visita al lugar guardaba una imagen en mi percepción y mi memoria. Prepare bastidores de diferentes tamaños en formato cuadrado.

En algunos de ellos prevalecen las atmósferas y los colores característicos de las viejas construcciones de la Colonia Roma.

En otros, los aspectos constantes de los inmuebles del sitio. Y en otros simplemente son abstracciones vivenciales que despertaron en mí los recorridos en el lugar.

Los materiales utilizados para esta serie fueron acrílicos, oleos y encáustica.



Políptico.”Memorias de lo efímero urbano”.Técnica: Mixta .Medidas variables.



Políptico."Memorias de lo efímero urbano".Técnica: Mixta. Medidas variables.

Pero el autor que más ejerce su influencia en mi obra y conceptos formales es sin duda Albert Raföls Casamada, pues su perfil profesional de múltiples vocaciones define una concepción acerca del proceso creativo muy peculiar.

En lo referente a su concepción plástica, considero, al igual que él, que cada obra posee una estructura interna inalterable, que no obedece siempre a los valores plásticos o estéticos, sino a la necesidad interna del autor para expresarse.

Que el proceso de trabajo está determinado por la relación dinámica, cambiante y sin duda, llena de sorpresas...

Como en el caso de la realización de los esmaltes, donde el color de los óxidos aguarda la sorpresa que la temperatura del horno depara. Entregándome algo que no había imaginado. Lo mismo pasa con la cerámica, donde el tamaño y el color de la pieza también se ven transformados por el ambiente y la acción del fuego...

En el caso de la pintura y dibujo, muchas veces el color es el protagonista.

En la serie de paisajes de Nepantla, su estructura fué determinada por el color rojo y sus variantes tonales.

En la serie de paisaje urbano, el color de las atmósferas fue el elemento unificador.

Los retratos, paisajes y algunas otras obras como la cerámica o los esmaltes surgen de un proceso creativo en el que se fragmenta, se recompone, se transforma la materia...es decir proceden de un diálogo entre la necesidad de expresión y la relación sensible e intuitiva con el material, persiguiendo una unidad.

Los dibujos de Taller .Son ejercicios gestuales con la figura humana. Fueron diversos en el sentido de “búsqueda” pues a través de ellos se trataba de comprender mejor los aspectos formales de el dibujo., como la línea, el contorno, la masa, la estructura, el peso, etc.



Dibujos de taller. Técnica: Carbón sobre papel.



CAPITULO III

3.1 UNA REFLEXION ACERCA DEL SENTIDO DE LA PINTURA, EL GESTO Y EL PROCESO CREATIVO

El arte es algo que se lleva a cabo por el hombre y para el hombre. Por ello la aproximación a este se ha de hacer con aquellas metodologías propicias para este propósito.

La Fenomenología se ocupa de *analizar nuestras experiencias* a partir de la forma en que las percibimos y la Hermenéutica se aplica a *la interpretación de aquellos objetos* que son producto del hombre.*1

El arte de la pintura es un producto humano donde el hombre ha plasmado una serie de ideas, creencias, deseos, afectos, sueños...por lo que es indispensable hacer una aproximación desde un punto de vista que trate de hacer comprensible la subjetividad humana en el proceso creativo del arte.

La importancia de la pintura radica en la manera en que nos concierne, en como nos afecta emocional o intelectualmente, en el sentido que esta tiene para nosotros...

Desde que "intuir" * 2 quiere decir percibir de manera sensible un objeto por medio de la vista, su relación con la estética que literalmente significa percibir, nos hace considerar a la *intuición* como el vínculo entre la creatividad, el gesto y la fenomenología...

Edmund Husserl , fundador de la fenomenología como escuela filosófica ,jamás abordó el problema del arte y de la estética. Sin embargo, le otorgó a la intuición un papel preponderante y protagónico en sus indagaciones.

1*Cabe mencionar que la hermenéutica concebida como una teoría general de la interpretación, es incluyente y considera a disciplinas tales como la iconología como herramientas útiles para llevar a cabo su cometido. Sin embargo hay que aclarar que la hermenéutica no se basa en un método único, sino que procura un método adecuado a aquello que pretende interpretar. Por otro lado, la fenomenología, al ubicar lo metafísico en la conciencia del sujeto, eleva la subjetividad a un plano objetivo.

Estas formas de aproximación resultan necesarias dadas las características de nuestra materia de reflexión. Pues si nuestro objeto de estudio fuera un ente cualquiera, algo que pudiera ser cuantificable, seguramente utilizaría un método afín a las ciencias naturales. Debido a las características humanas de la cual parten la fenomenología como la hermenéutica, a veces se les califica como subjetivas.

2*La definición de intuición en fenomenología, como veremos mas adelante, es sumamente amplia y trasciende el sentido de la vista.

Esta forma de aproximación es propia de las humanidades y distinta de los métodos utilizados en las ciencias naturales, por ello nos van a ser de utilidad para hacer una reflexión acerca de la creatividad en la producción artística.

Ram



Dibujo de taller.

EL METODO HERMENEUTICO FENOMENOLOGICO Y SU RELACION CON LA PINTURA Y EL PROCESO CREATIVO.

La hermenéutica y la fenomenología nacieron como ramas separadas y a lo largo del S. XX han sufrido cambios y modificaciones. Cada una tiene su propio método:

La hermenéutica es un método de interpretación y la fenomenología es un método de indagación filosófico.

La reunión de ambas nos permite una aproximación al entendimiento del *Proceso Creativo* y a la obra de arte desde varios ángulos y en forma global.

LA HERMENEUTICA

Tradicionalmente a la hermenéutica se le define como un método de interpretación de textos. Sus orígenes se remontan en la antigüedad con la interpretación de los textos sagrados. Su nombre proviene de Hermes*3 el mensajero de los dioses griegos y del pensamiento hermético, que profesaba la ambigüedad y la vaguedad de sentido.

3* Hans Georg Gadamer. Verdad y método. 7a.ED. Salamanca Ediciones Sígueme, 1997. Pág.218. Hermes era el encargado de mediar y descubrir el sentido originario de la tradición.

Pero es hasta el siglo XIX cuando la hermenéutica metodológica clásica se constituye como tal con los trabajos de Schleiermacher y posteriormente con de Dilthey* 4. Los elementos que van a conformar el acto hermenéutico forman una triada:

El texto, el autor y el lector.

La hermenéutica filosófica clásica distingue 2 maneras fundamentales de interpretar un texto. La lineal, que corresponde a la sintaxis y la vertical o semántica.

La primera se refiere a la interpretación del texto de forma literal, y la segunda implica un elemento más profundo de interpretación.

Pero para el propósito de este ensayo (para su aplicación en las obras de arte) consideramos la analogía de lo sintáctico con lo morfológico y lo semántico con lo simbólico.

Así, la interpretación se basa en tanto la aprehensión de las formas como la comprensión de sus aspectos simbólicos.

En lo que respecta al autor, el conocimiento que tengamos de él, de sus intenciones y contexto histórico inmediato para ubicar su obra en el campo pragmático.

Y el tercer elemento que es el lector o intérprete, también hay que contextualizarlo y particularizarlo.

... "un mismo objeto puede ser interpretado de diversas maneras por un mismo interprete en momentos y circunstancias distintas".

La hermenéutica metodológica clásica ha evolucionado a lo que hoy se le llama hermenéutica semiótica; Heidegger es el primero en convertir la hermenéutica en un método de la interpretación *5 a una teoría de entendimiento existencial.

4* Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Para Schleiermacher la hermenéutica es el arte de comprender con más exactitud intenta sobre todo reconstruir la determinación original de una obra en su comprensión. Pues el arte y la literatura, cuando se nos transmiten desde el pasado, nos llegan desarraigados de su mundo original. Este autor es considerado por los posteriores filósofos de la hermenéutica y del lenguaje como el padre de la hermenéutica moderna, ya que su aporte logró superar los límites de la hermenéutica tradicional, dando realce a lo que se refiere a la apropiación intuitiva del autor, la comprensión adivinatoria, el sentir con, el compenetrarse, el entrar a la vida de uno. Cosa dada en una especie de intuición global, no solo en el campo intelectual, sino también en el campo afectivo. Hay que comprender el todo para poder comprender la parte y el elemento, y más en general, es preciso: que texto y objeto interpretado y sujeto interpretante, pertenezcan a un mismo ámbito, de una manera que se podría calificar de circular". He aquí los orígenes teóricos del llamado círculo <hermenéutico>.

Wilhelm Dilthey (1833-1911): centra su obra fundamentalmente en el esfuerzo reflexivo de construir una crítica de la razón histórica, tratando de fundamentar la validez de las ciencias del espíritu: Su punto de partida está en concebir una clara diferencia entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu. "El objeto de las ciencias de la naturaleza son los fenómenos exteriores al hombre, mientras que las ciencias del espíritu estudian el mundo de las relaciones entre los individuos, mundo en el cual los hombres poseen una conciencia inmediata". Las ciencias naturales siguen el método de la explicación y las ciencias del espíritu el método de la comprensión: La naturaleza se explica, pero la vida espiritual se comprende. De aquí que para Dilthey, la hermenéutica no solo está referida a la técnica auxiliar del estudio de las ciencias del espíritu, es para él un método igualmente alejado de la arbitrariedad interpretativa romántica y la reducción naturalista que permite fundamentar la validez universal de la interpretación histórica. Su afán historicista lleva a Dilthey a proponer una hermenéutica como que se basa en un previo conocimiento de la realidad que intenta comprender, sean estos históricos o filológicos.

5* La hermenéutica funda el significado en las intenciones y las historias de los autores y en su relevancia para el interprete. La hermenéutica considera a la obra de arte como un medio para transmitir experiencias, creencias, juicios... de un sujeto a otro. A la hermenéutica no le interesan los fundamentos apriorísticos o las pruebas científicas. Esta actitud parte desde sus orígenes, cuyo objetivo primordial era la de determinar en forma sistemática el significado, la intencionalidad y aplicabilidad de los textos sagrados y legales.

La hermenéutica filosófica es la iniciada por Heidegger y continuada por Gadamer. En Heidegger, la interpretación se aborda desde el punto de vista del sentido del ser; Gadamer desde el punto de vista del lenguaje.

Nietzsche parte de la consideración de que "Dios ha muerto", lo que no nos permite ya incluirlo en la realidad, por lo que no hay hechos, solo interpretaciones. La hermenéutica se encarga de interpretar al mundo. Heidegger no se inclina por la interpretación metódica como en las ciencias, sino por una teoría de la interpretación construida a base de la experiencia estética. La obra de arte es portadora y reveladora de sentido, la verdad, de poesía y esencia. En el libro "El ser y el tiempo", Heidegger empieza a establecer contacto con la fenomenología y hace un intento por reunir ambas.

Cuando Heidegger orientado por la filosofía del ser, realiza su análisis existencial – ontológico del hombre, esto le convierte en una hermenéutica de la *existencia*.

La esencia hermenéutica de la existencia humana se expresa por la comprensión que el hombre tiene del mundo y de la historia."La ontología del ser humano intenta dilucidar el fenómeno de la totalidad de la naturaleza en el contexto de ser en el mundo.

Gadamer dice al respecto de su maestro:

“En cuanto a Heidegger resucita el tema del ser y rebasa con ello toda metafísica anterior (...), gana ante el historicismo una posición nueva. El concepto de la comprensión no es ya un concepto metódico. La comprensión no es tampoco, como el intento de Dilthey de fundamentar hermenéuticamente las ciencias del espíritu, una operación que seguirá en dirección inversa, al impulso de la vida hacia la idealidad. Comprender es el carácter óptico original de la vida misma”.



Dibujo de taller.



Según la doctrina heideggeriana, el hombre está abierto a la comprensión, eso supone su <poder ser> de ahí la <estructura circular> de toda la interpretación, por ello lo particular se muestra si previamente se está en posesión de un sentido de totalidad, de una globalidad, dentro de lo cual, lo particular puede emerger.

Gadamer como discípulo de Heidegger, en su obra: Verdad y método prolonga la propuesta de Heidegger, con un giro ontológico y lingüístico. Ante la propuesta radicalmente proyectiva de futuro en Heidegger. Gadamer complementa, con el pasado una fundamentación histórica que rescata el pasado. El hombre, no solamente va hacia...tiende a...sino que también viene de...

El horizonte existencial no solo implica la contemplación de lo que viene, sino de lo que fué.

El horizonte será para Gadamer el punto de captación que recoge y toma todo lo que representa ante el conocer, desde la condición de cada persona."Pero el horizonte del intérprete puede ensancharse, ampliarse hasta su fusión con el objeto que se desea comprender".Para el filósofo el comprender no es tanto una acción de alguien, mas bien es insertarse en lo que se ha vivido mediante la transmisión histórica, en la que se logra la síntesis del pasado y el porvenir.

Para Gadamer, el objetivo de la hermenéutica sería "Explicitar lo que ocurre en esta operación humana fundamental del comprender interpretativo".6*

6*Gadamer, H.Op.Cit.Ibíd.p.2

Gadamer, al plantear la experiencia hermenéutica como ontología, no solo se refiere al lenguaje, sino que plantea al *lenguaje como el conductor eficaz* que permite la experiencia de interpretación y comprensión del acontecer de la verdad.

A través del lenguaje, se da la síntesis entre la experiencia del mundo y la realidad personal, (no olvidemos que la pintura también es una forma de lenguaje).

Es en el lenguaje, donde habita el ser, según Heidegger, se incluye el contenido transmitido y ese contenido comprende la experiencia del mundo y la conciencia histórica.

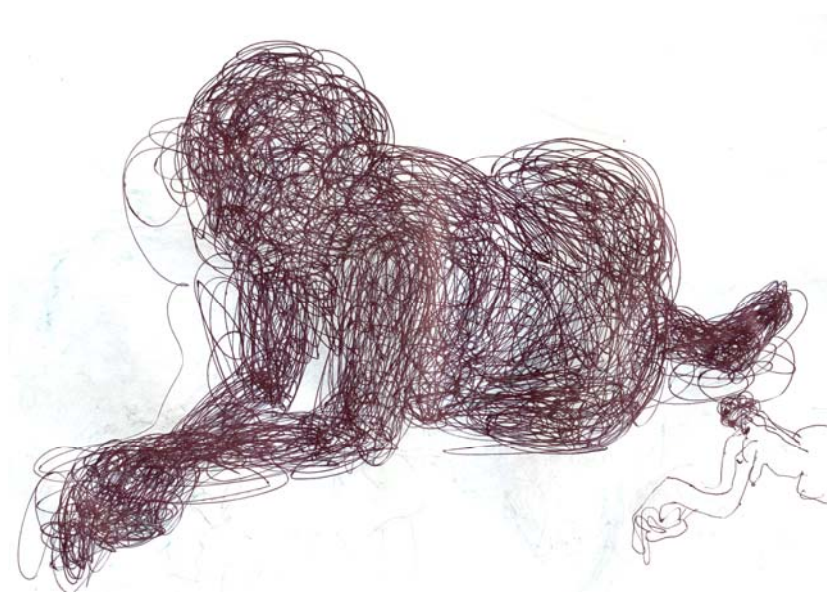
Vemos pues, que el lenguaje es condición fundamental para la experiencia hermenéutica. Experiencia dada en el diálogo, en la conversación, en el intercambio de ideas, por medio de la escritura y el habla (así como en el arte).”El lenguaje es el medio en que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre las cosas”.*7

El diálogo es el puente para llegar a acuerdos; la interpretación hermenéutica de uno y otro es compartida, como síntesis relacional *intersubjetiva*.

En el *diálogo* se permite a los interlocutores situarse en el lugar de otro para comprenderlo, es lo mismo que el hermeneuta hace al abordar un texto y su autor. Se conjugan las contradicciones, las refutaciones, los desacuerdos, los puntos de vista. Es como si se intercambiara la vida.

El lenguaje hablado, y en especial el escrito, permite captar la vida y la aportación de quien escribe.”En la escritura, el sentido de lo hablado esta ahí, por si mismo, enteramente libre de todos los momentos emocionales de la expresión y la comunicación.”*8

Vemos entonces que el lenguaje es una tradición creativa, un lazo poético, el sentido que surge de una persona, del horizonte subjetivo del intérprete. De ahí que Gadamer lo presenta como hilo conductor de la ontología hermenéutica. Vemos en su propuesta como se expresa la dialoguicidad circular del pensamiento.



7*Ibíd.p.5

8*Ibíd. p.8



Dibujo de taller.

LA ESTETICA EN LA HERMENEUTICA

Gadamer, partiendo de que “la obra de arte nos dice algo”... la hace objeto de estudio de la Hermenéutica, por que como “algo dice...algo pertenece al contexto del todo que tenemos que comprender”.Aborda pues, la cuestión decisiva: *la del lenguaje del arte y la legitimidad del punto de vista hermenéutico frente a la experiencia del arte*. Por lo que Gadamer afirma que la “hermenéutica contiene a la estética”.

Su explicación implica una experiencia, no solo aquella que nos dice “la obra de arte nos dice algo”, sino aquella en la que la “la obra de arte le dice algo a uno” lo cual implica que hay una emisión de un mensaje y hay alguien recibiendo este..., es decir, se cooperterecen, a lo que les da de que hablar, se hablan de él. La comprensión, no se reduce entonces a la fijación de lo dicho, sino que se trata de un *encuentro* con sus sentidos; mas allá de sentirse alcanzado por ello e involucrarse.

Así el encuentro es consigo mismo, con lo propio, y produce una especie de concentración de lo que se dice en la auto comprensión y orientación del mundo.

Con ello lo que se dice, *le dice a uno*. Es pues, una experiencia en la que el discurso de uno mismo se ve *alterado o implicado*, no solo tocado por un nuevo contenido, sino que su diálogo se va alterando. El contexto del sentido esta en juego por que algo habla a la “auto comprensión de cada uno”: ese es el lenguaje del arte.

“El arte es el de la transmisión de ese dicho que, dado que se dirige a la comprensión de otro, marca siempre la distancia entre lo dicho y lo que se dice. Esto solo se hace patente en un determinado encuentro que únicamente se cumple de nuevo por la experiencia del arte de la comprensión, de la atención a la <ilimitada amplitud de su mirada> ya que, a pesar de que la obra de arte es única, contiene en si la virtualidad de todo ente de ser susceptible a decir algo” *9

Se puede decir que la obra de arte es como una provocación que produce una alteración y que procura un trastorno a lo que podría considerarse ya dicho.

La obra de arte tiene su propio presente (que impide que se reduzca solo a la comprensión del autor o a su origen histórico).Sino por supuesto a su comprensión, es decir a la interpretación.

Además del universo que ofrece el juego de las posibilidades de interpretación de la obra, esta a la par, la de la lectura de las interpretaciones que, a su vez, pueden convertirse ellas en obras mismas.

Por lo tanto, Gadamer sostiene que la obra de arte es *punto de partida*. Puesto que muchas veces se considera desbordante y abundante, no solo para el lenguaje, la obra de arte *dice más* de lo que se proponía.

La experiencia es reponerla en acción: un hacer emerger, hacerla que vuelva a decir-mejor que prosiga su decir- el punto de vista hermenéutico resulta valido frente a la experiencia del arte.

“Si el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, eso obedece concretamente, no solo al “modo de acceso” a ella, ni siquiera solo primariamente a nuestro modo de ser, sino, a su vez, al correspondiente modo de ser de la obra de arte”.*10

9* Gadamer .Op.Cit.Ibíd. p.24

10*Ibíd. p.25



Dibujo de taller.

LA FENOMENOLOGIA

El movimiento del mundo que nos rodea provoca y afecta nuestros sentidos pensamientos y conocimientos: Estos efectos se transmiten a la conciencia de la cual nace una reacción que nos hace responder al movimiento del mundo...

Vemos, interpretamos lo que vemos según la memoria evaluamos lo interpretado y damos una respuesta consciente o inconsciente de lo visto.

Teniendo como origen la *experiencia* lo que nos afecta del mundo exterior y de la actividad humana, las ideas generadas se transforman en medios de acción.

La Fenomenología* 11 nos propone ver *como se produce esa acción*, y de que manera se sitúa, es decir, "*comprender la realidad desde la experiencia misma*".

11 * <Fenomenología>" designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero a un tiempo, y ante todo, <fenomenología> designa un método y una actitud intelectual específicamente filosófica; el método específicamente filosófico."Mélich Carles.FENOMENOLOGIA Y EXISTENCIALISMO. Biblioteca Didáctica de Filosofía Ed. Vicenc. Vives. Barcelona, 1989.Pág.47.

La experiencia es la forma en que nos es dado percibir al mundo, en la experiencia misma de los objetos,-en los fenómenos mismos- es donde se centra el campo de la fenomenología.

Pero adentrémonos en los conocimientos primarios de la fenomenología:

EL FENOMENO

Para Kant, el fenómeno “no es una cosa, sino la representación que la conciencia se hace de las cosas”^{*12}

Y para Husserl, el fenómeno se refiere a “todo lo que se ofrece a la conciencia”^{*13}

Los fenómenos pueden alcanzarse a través de la *intuición*. Que relacionada con la actividad creativa, el fenómeno se transformara en la imagen, la apariencia, la representación que proviene del interior de la mente cuando un objeto llame la atención del artista creador.

LA INTUICION

Nos preguntamos entonces, ¿y como es que se conocen los fenómenos?

Para Husserl, la forma del conocimiento es la *intuición*. La intuición “es la visión directa de algo existente que se muestra de un modo inmediato y concreto, es decir, sin intervención de otros conocimientos”.^{*14}



12 *Ramón Xirau. INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA. Pág.36

13*Ibíd.368

14* Walter Bruggen, DICCIONARIO DE FILOSOFIA. Pág...319

“Existe una intuición esencial, sensible, que es intuición propia, ante todo, intuición de esencias. Esto significa que si los fenómenos se dan, se nos entregan, se ponen de manifiesto, nuestro deber es verlos mediante una intuición *eidética*. Lo que da, se ve, las esencias se intuyen; lo que se da, lo que se intuye se describe”^{*15}

En el *acto creativo* del arte se persigue el motivo. Este motivo se ofrece mediante la comprensión de las esencias, el fenómeno. En el instante en que se percibe ya se está motivado para ejecutar un proceso creativo. La intuición nos prepara para ello...

(Mas adelante abundaremos en el concepto de la intuición).

LA INTENCIONALIDAD

Identificamos a la “intención” como una relación especial con algunas relaciones humanas o actos humanos. Para Husserl “la conciencia humana es intencional”¹⁶, es decir, produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos, sino ir mas allá, por lo que la conciencia intelectual en sus actos de *–conciencia de–* son como el movimiento que va de un punto a otro.¹⁷

La *intencionalidad* es el hilo conductor entre *esencia* y *conciencia*. Se dirige a sí mismo hacia lo incógnito aproximándose al fenómeno. Pero se cumple en relación con el objeto dado, es decir, se detiene en este objeto durante un tiempo trascendental para tener contacto con él. En este tiempo no intenta modificar el objeto mismo, solo lo asimila y comprende.

Pero la intencionalidad artística busca una imagen esperada, inmediatamente la realiza visualmente, después ya no le da interés, no como antes por que la intencionalidad avanza hacia delante, no se queda en el mismo lugar.

Así pues, la Fenomenología trata de *describir* y va mas allá, se presenta como un método para estudiar las esencias y así mismo implica el concepto que tenemos acerca del mundo vivido, del presente y del futuro...

Es la *indagación de los fenómenos* y a la vez el regreso al sujeto mismo. Se enfoca en la esencia y regresa a la existencia, reconstituyendo el mundo experimental del sujeto. Es una descripción directa que se le presenta a la conciencia.

¿Pero como se logra esta descripción directa a la conciencia con el procedimiento fenomenológico?

LA EPOJE

La *epojé* es el desprendimiento del tiempo objetivo. Husserl la expresa como la “suspensión del juicio” es un “poner entre paréntesis”. “Es un contacto directo que se concibe como una búsqueda de evidencia absoluta, para la cual la *epojé* resulta el instrumento mas eficaz”¹⁸

¹⁵*Ramón Xirau, *Ibíd.* p.370

¹⁶*Según Husserl, toda conciencia es *intencional*, es decir, toda conciencia es conciencia de algo. Esta concepción de la conciencia como realidad intencional le permite a Husserl distinguir entre el acto de conciencia y el contenido de la misma: al primero lo llamara *noesis*, y al segundo *noema*.

La noesis y el noema no pueden coincidir jamás. Esta concepción de la conciencia desde el punto de vista fenomenológico tendrá una importancia decisiva para los filósofos de la existencia, en concreto, para Sartre. Melich, *Ibíd.* pag.12.

¹⁷*Javier San Martín. LA FENOMENOLOGIA DE HUSSERL COMO UTOPIA DE LA RAZON. Pág.48.

¹⁸**Ibíd.* Javier San Martín Pág.47

LA REDUCCION FENOMENOLOGICA

Es el procedimiento para describir como se forman en la conciencia los actos en los cuales oímos el sonido de si mismos. Por medio de la *epojé* y la reducción fenomenológica se aísla a la conciencia del aprendizaje instrumental, de la especulación y los juicios de valor, para ir a las esencias.

Es el registro de las cosas mismas...

“Tiene una doble función, por un lado de descubrir y describir los fenómenos de la conciencia, a vida subjetiva, en cuanto son independientes del mundo, es decir ,en cuanto presentan una realidad que se da en si misma, sin que sea lógicamente necesario pensarlos como relativos a otra instancia, sino como míos, mi realidad absoluta; pero por otro lado ,la de fundar una critica desde el momento mismo del descubrimiento de esa esfera, considerando como fenómeno absoluto aquel que no incluya en si ninguna trascendencia, o como mas adelante dirá, lo apodípticamente dado ,es decir algo que al no tener ninguna mediación no puede ser negado, por que incluye en si la absoluta impensabilidad de la no existencia”.*19

La reducción fenomenológica trata de reconocer las esencias ocultas en el interior en un momento dado.

Pues es un método fundamental y conciente de reflexionar en que los actos esenciales existen ahí mismo, como en un “stand by”.En cualquier momento que sean requeridos por la memoria, inmediatamente se presentaran. Esta llamada será la *epojé* y la reducción fenomenológica.*20

Por medio de un método fenomenológico (*epojé* y reducción) las esencias se presentan, se dan en la descripción misma: mediante su existencia es posible lograr una orientación, la posibilidad de desarrollarse precisando la noción clave de la conciencia, es decir, la esencia de la sustancia.

En resumen, la fenomenología consiste en *comprender la realidad desde la experiencia misma*. La experiencia es la forma en que nos es dado percibir el mundo en la experiencia de los objetos, en los fenómenos mismos-es donde se centra el campo de estudio de la fenomenología.

19*Ibíd. Sanmartín p.59

20*El método fenomenológico tiene como punto de partida en la reducción fenomenológica o *epokhē*.

La *epokhe* es un termino griego que significa <suspensión de juicio> o <puesta en paréntesis>.El fenomenólogo no puede suponer nada como <previamente dado>, debe <partir de cero> en sus análisis. Esta concepción, cercana a la duda metodológica de Descartes, se diferencia de esta en que no pone nada en duda, sino que se limita simplemente a >interrumpir los datos de nuestro conocimiento empírico...Melich. Ibíd.p12.



Dibujo de taller

Pero esta experiencia es distinta a la habitual en la que creemos comprender desde la realidad misma.

Husserl*21 parte de un método de indagación en ir a las cosas mismas .Por medio de la *epoché* y la reducción fenomenológica aísla a la conciencia del aprendizaje instrumental de la especulación y los juicios de valor para ir a las esencias*22 de los objetos. La *epoché* es el desprendimiento del tiempo objetivo y la reducción consiste en una variante de duda metódica radical. La *epoché* y la reducción se conciben como una búsqueda de evidencia absoluta, una manera de hurgar en lo apriorístico.*23 Esto permite a la fenomenología ir mas allá de las apariencias para llegar a las esencias, a las verdades fundamentales.

21*Edmund Husserl. *Invitación a la fenomenología*.1a.Ed, 1a reimp. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. Págs.42-43.La *epoché* consiste en una puesta entre paréntesis del mundo objetivo-de lo real extrapsíquico-y que permite abandonarlo, lo que Husserl denomina la actitud natural para percibir los modos de la conciencia, el pensamiento en su forma pura. La reducción fenomenológica implica cambiar el punto de vista habitual de la actitud natural para reconducir los procesos de pensamiento a través de la experiencia interna.

22* Por esencia se entiende el aspecto fundamental de todo ser, aquello permanece idéntico e inmutable de un ente a pesar de sus diferentes modos de aparecer y que no es afectado por sus accidentes.

23* El *a priori* es un conocimiento dado de antemano, que no necesita comprobación en el campo de la experiencia .Por ello, lo *a priori* lo constituyen aquellas verdades que sirven de fundamento para poder desarrollar el conocimiento.

La fenomenología no especula, su método es mas bien de índole descriptiva de lo fundamental, aunque se le critica por dejar de lado aquellos aspectos derivados del conocimiento positivista.*24

La fenomenología, cuya intención fundamental es ir a las esencias-hace a un lado lo circunstancial, deshecha todo aquello que viene de la especulación. El objeto de la fenomenología consiste en recuperar el mundo original, tal como nos es dado conocerlo, por los fenómenos, por la experiencia del sujeto.*25

Heidegger fue el primero en proponer una hermenéutica-fenomenológica como método de interpretación del mundo por medio de la experiencia del ser.

A lo largo del S. XX han sido Merleau Ponty y Ricoeur quienes mas han contribuido en la reunión de la hermenéutica con la fenomenología, seguidos por Habermas y su teoría crítica*26 de la acción comunicativa.

Reunión necesaria para evitar el solipsismo*27 fenomenológico, ya que la hermenéutica permite relacionar al sujeto con el contexto y da las herramientas para la interpretación que lo rodea.

24* Desde los orígenes de la filosofía en la antigüedad griega surgen dos posturas aparentemente opuestas y que van a continuar a lo largo de la historia de la filosofía. Por un lado se encuentra la tendencia idealista que considera la existencia de ideas dadas de antemano que posibilitan la racionalidad; por el otro lado, la tendencia materialista que plantea el que estas ideas se forman a partir del conocimiento empírico. Dentro del idealismo podemos ubicar a Platón, Descartes, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger...y dentro del materialismo a Democrito, Locke, Hume, Comte, Marx

Aunque es una delimitación un tanto esquemática pero útil, ya que la tendencia materialista va a originar el positivismo científico desprendiendo con ello a las ciencias naturales de la filosofía. Por su parte la tendencia idealista va a dar origen a las ciencias del espíritu cuya fundamentación va a ser la preocupación de Husserl. 20* Husserl. Invitación...Pags.1-142

26*El origen de la Teoría crítica procede de la llamada escuela de Frankfurt. Sus fundadores son Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamín, Fromm...En principio se trato de un instituto marxista de sociología. Decepcionados por el curso que la revolución socialista había tomado en la Unión Soviética durante el estalinismo, reorientan sus investigaciones hacia la filosofía del sujeto .Se dan cuenta que la producción material solo produce bienestar material y no espiritual. Basados en esta preocupación, modifican los postulados positivistas de la sociología propuestos por Comte y Marx por una hermenéutica que culmina en la actualidad con la acción comunicativa de Habermas .Dicha acción comunicativa privilegia el entendimiento y el acuerdo entre los individuos que conforman la sociedad por encima del bienestar material.

27**Solipsismo* (del latín solus ipse, solo yo), afirmación única del yo y negación, o duda, de toda otra realidad. Solipsismo es el punto de vista epistemológico del idealismo subjetivista extremo, a saber, que solo el propio yo y sus estados anímicos tiene existencia real y todo lo demás solo existe en su representación. Melich. Ibíd.

3.2 EL METODO HERMENEUTICO-FENOMENOLOGICO

Para abordar lo que es el método hermenéutico fenomenológico, hay que considerar la triada del acto hermenéutico conformada por el autor, el objeto y el interprete. Consideraremos al objeto en primer lugar.

EL OBJETO

El objeto puede ser cualquier cosa que llame la atención a la conciencia para la fenomenología. Los objetos pueden ser reales o ideales. Los objetos reales son aquellos que se encuentran en nuestro exterior, en el mundo trascendente. Los objetos ideales*28 son aquellos que surgen de la conciencia de forma inmanente. Para que un objeto exista para la conciencia, es necesario de que la conciencia perciba el ser conciente del objeto. La conciencia redonda en ser conciente de algo: *cogito y cogitatum**29, el pensar y lo pensado. Entonces, entendemos el objeto en fenomenología a todo aquello que llama la atención de la conciencia, de lo que uno es conciente, sea real o ideal. Mientras seamos concientes de algo, ese algo será un objeto. Este ser conciente de algo, de un objeto, constituye una intencionalidad.*30

Para comprender la *intencionalidad* tenemos que revisar lo que es el autor y su relación con el objeto.



28*El objeto ideal es producto de la actividad de la conciencia y del espíritu y es la resultante de la síntesis de lo múltiple y variada en la intuición de algo unitario.

29*Descartes entendida por *cogito* toda una gama de vivencias tales como la percepción, los recuerdos, los sentimientos, los deseos, los juicios...

30*Husserl. *Meditaciones...*Págs. 73-102

EL AUTOR Y LA INTENCIONALIDAD

En la hermenéutica clásica, se interesaba en lo que el autor quería decir. Para ello analiza el contexto que rodea al autor, su época, sus ideas, su perfil psicológico...

Para la fenomenología esta intención, esta manera de acercarse al mundo del autor, tiene que ver en como el autor se relaciona con sus obras, con la relación que existe entre el como sujeto y el objeto producto de su intencionalidad.

Por otro lado, el autor al ser conciente del mundo que lo rodea, de experimentarlo de manera sensible, incorpora lo que comprende del mundo. En su afán de ir a las cosas mismas, Husserl se preocupaba, del mundo esencial, libre de juicios y especulaciones positivistas. Después de la primera guerra mundial, se interesó mas por el papel que juega el momento histórico en la experiencia del sujeto.*31

Heidegger fué quien extendió la experiencia al mundo. Para el la experiencia mas importante es la de estar en el mundo. El ser concientes del mundo constituye la *intencionalidad* primordial Ontológica.*32

Adorno considerara que el ser conciente se va a poder manifestar intencionalmente en el arte por un factor muy importante: la libertad.*33

Así, lo que nos interesa del autor va a ser su experiencia del mundo, como capta por medio de la *intuición* aquello que le rodea, su modo conocido, su ámbito cultural. Para después pasar a describir la intencionalidad-*su ser conciente de algo*-en un objeto producto de la atención de la conciencia. Es decir, este objeto será parte de la interpretación dada por la experiencia con el objeto en el mundo.

EL INTÉRPRETE

La *interpretaciones* un acto intencional. El ser concientes de un objeto, de una obra de arte, implica el describir *fenomenológicamente* la experiencia con el objeto, lo cual constituye una interpretación.*34

La interpretación se funda en el conocimiento previo y en el comprender. Por lo tanto, la interpretación abarca no solo al objeto sino también al mundo que rodea al objeto. Es decir, la *interpretación hermenéutica* abarca todos aquellos objetos que circundan, en tiempo y espacio a la obra de arte, así como todo el conocimiento existente a partir de la misma.*35

31*Montero .Ibíd. Págs.51-60

32*La ontología es la ciencia del ser. Contempla el ser a partir de si mismo.

Stephen

Bronner. Dialectics at a Standstill: A Methodological Inquiry Into the Philosophy of Theodor W.Adorno".<http://www.uta.edu/huma/illuminations/>,8 de dic. de 1998.pag.16

33*La libertad es aquello que permite al hombre desvincularse de los principios que rigen la naturaleza y por ende conformarse a si mismo.

34*Martín Heidegger. El ser y el tiempo.2a Ed./2a reimp., México, Fondo de Cultura Económica,1980.Pág.48

35*Ibíd. Págs.166-167.

Por intérprete no solo consideraremos a alguien diferente al autor, sino *al autor mismo*, ya que este a su vez lleva a cabo la interpretación de su obra y su relación con el mundo. En el momento en que el autor interpreta su propio objeto intencional, se conforma un círculo. A esta circularidad Ricoeur la llamó *arco hermenéutico* y es el fundamento para generar autoconocimiento.



Dibujo de taller. Técnica :carbón sobre papel.

3.3 EL PROCESO DE CONOCIMIENTO EN EL ARCO HERMENEUTICO

Para aprehender el conocimiento del mundo, Heidegger se vale de la noción de Husserl de lo *eidético*, que asume el registro de la experiencia *tal cual*, sin interpretarla. Este tipo de experiencia formara parte de la *intuición sensible*. Ricoeur enfatiza en la utilidad de lo *eidético* por sus características pre-lingüísticas, esto permite la toma de distancia de las descripciones lingüísticas, que acarrearán prejuicios. Este distanciamiento se requiere para que el proceso interpretativo pueda avanzar.

Por otro lado Ricoeur incorpora la hermenéutica para poder analizar aspectos tales como el lenguaje, la cultura, el mundo conocido. Ricoeur distingue dos formas de aproximación al símbolo para conocer su significado profundo. Una es la desmitologización, que consiste en tratar al símbolo como una ventana a otro mundo, la segunda, la desmitificación, que destruye al símbolo para provocar un cambio en el punto de vista.*36

36*Jhon Mallery, Roger Hurwitz p.12

El arco hermenéutico combina dos hermenéuticas, una *que va del conocimiento existencial a la explicación*, y otra que va de *la explicación al conocimiento existencial*. El conocimiento se basa en la comprensión de los objetos, en las ideas que tengamos de ellos, en lo *eidético*. Las ideas que almacenamos en la conciencia, la *memoria eidética* están en forma de hipótesis, en forma de pensamiento abductivo. Las ideas no se encuentran en forma de certezas –al ser formuladas hipotéticamente– se van a transformar continuamente por la *experiencia*. Toda la experiencia del ser va a transformar continuamente lo *eidético*.*37

La *experiencia* es una forma característica de conocimiento que se basa en la aprehensión inmediata de algo dado. Este tipo de conocimiento no se adquiere con enunciados fijos, de ahí su naturaleza *abductiva*. Esta flexibilidad permite que el individuo responda de *manera creativa* a situaciones no previstas.

La memoria de la conciencia es de carácter *móvil*. El conocimiento que la conciencia tiene de los objetos se modifica, estemos concientes de ello o no. La circularidad hermenéutica describe este proceso: el artista produce un objeto intencional, que al ser experimentado por el mismo, va modificando lo eidético, generando en el proceso *autoconocimiento*.

Pero regresemos a la intuición. *Intuir* es captar el objeto tal cual es percibido, experimentado por la conciencia. Según Kant “sea el que quiera el modo como el conocimiento pueda relacionarse con los objetos, aquel en que la relación es inmediata y que sirve de medio a todo pensamiento se llama *intuición*”.*38

Es decir, la *intuición* es la representación inmediata que no hacemos de un objeto, es un modo de conocimiento inmediato, obtenido por la experiencia directa con el objeto. Por eso la intuición es un elemento muy importante para el *conocimiento*.

Para Husserl, motivado por ir “a las cosas mismas” consideraría a la intuición como aquello dado originariamente como punto de partida de la descripción y por lo consiguiente, de todo *conocimiento*. Además de considerar el hecho de que no siempre se perciben con la claridad deseada, que se perciben en el transcurrir del tiempo y que están ligados a las *vivencias* que tenemos desde distintos ángulos y perspectivas. Así la percepción de los objetos del exterior va a ser de tipo *trascendente* o sea de la realidad tangible. Y cuando recordamos un objeto que se encuentra en la conciencia, se trata de la intuición *inmanente*, o sea la intuición que proviene del interior.

Por lo tanto, si *intuir* significa *conocer* el objeto desde todos sus ángulos posibles, desde todas sus perspectivas, tal como se presentan de manera inmanente en la conciencia, de igual manera *intuir* se refiere a la posibilidad de *generar conocimiento nuevo*, ya que podemos intuir un objeto previamente inexistente.*39

De ésta forma Husserl **abre la posibilidad a la imaginación y a los procesos creativos.**

37*Tanto para Platón como para Kant las ideas tienen un carácter fijo, universal y absoluto. En cambio para Husserl :”Entra en la índole particular de la conciencia en general, el ser en un fluctuar de distintas dimensiones, de tal suerte que no cabe hablar de fijar exactamente en conceptos ningún *concreptum eidético*, ni ninguna de las notas que lo constituyen directamente”Husserl, IDEAS, pag.166-167.

38*Immanuel Kant, CRITICA A LA RAZON PURA.3ª.Ed. México, Colofón, 1996.Vol.1.Pág.95

39*Husserl, Ibíd. .Págs.5-8.

LO SENSIBLE Y LA INTUICION

El proceso intuitivo mediante el cual se da el conocimiento de algo, puede ser sensible o categorial. A la intuición *categorial* pertenece la lógica, la razón, los conceptos. A la intuición *sensible* pertenecen las sensaciones, los deseos, los anhelos...Lo sensible es aquello que se capta por medio de los sentidos*40

La sensibilidad es la manera en que los objetos nos impactan dependiendo de nuestra capacidad perceptiva. *Percibir es sentir*. Pero sentir también tiene relación con los afectos, las creencias, con el sentido que damos a las cosas...

En la aparición de algo inexistente el arte se vuelve posible. Esto se da gracias a la *intuición sensible*, que nos permite adentrarnos a lo espiritual del hombre. Sin lo sensible e intuitivo, el arte no podría expresar, ser un producto de la reflexión de la conciencia. A través del arte se expresa y transmite la experiencia originaria, aquello que es casi imposible de intuir, de conceptualizar, la *emoción*.



Dibujo de taller.

EL ARTE EN LA EJECUCION

Hacer brotar algo, que a su modo ya está ahí, es una consideración que hace Gadamer para una adecuada comprensión de la ejecución del arte...

El arte de *ejercer efectos*, pero desde *lo que somos*, desde nuestras vinculaciones..."

< Las obras de arte > poseen un elevado rango ontológico, esto se muestra en la experiencia que tenemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad" *41

Siempre está latente la cuestión de que si podemos leer una obra,"la lectura hace brotar, propicia su emerger".

40*Maurice Merleau Ponty. FENOMENOLOGIA DE LA PERCEPCION 3a.Ed., Barcelona, Edic. Península, 1970.Pág.

41*Gadamer H.Op.Cit. Ibíd. .p.30

Este “dejar ser”, no es quieta recepción ni actividad pura: se trata de un detenerse que aguarda y se apropia, que propicia que la obra de arte emerja”.*42

Detenerse en una obra sea una pintura, escultura, arquitectura o fotografía, es “andar en la cosa”, darle vueltas y tomar la distancia adecuada, adoptar diferentes posiciones, cambiar de perspectiva, siempre con una actitud diferente del –solo mirar- , sino un permanecer, un reconocerse en ello, un retorno en que la obra” le dice algo”.

Algo nos habla y nos sale al encuentro. Esta es la interesante y sugestiva propuesta de Gadamer.”...Para ello es preciso dar la palabra a lo dicho, al fin de lo que nos sale al encuentro, de hecho nos hable, se trate de un diálogo efectivo. Y supone una permanencia a aquello que nos habla. Solo entonces participamos en el acontecer del juego (spielgeschen) y, en tanto que comprendemos, estamos incluidos e involucrados en un acontecer de la verdad (wahrheitsgeschehen) .Nuevamente apropiación e interpretación confirman la < mismidad > de el recibir y el ofrecer en justa correspondencia a la ya citada de crear y de recibir.*43

En la ejecución esta presente toda la tensión existente entre la obra/texto y presente la tarea hermenéutica consistente en mostrar esta tensión y desplegarla.

“La comprensión no es tanto una metodología por lo que la conciencia se acerca al objeto elegido buscando el conocimiento objetivo, cuanto mas bien, la pertenencia al acontecer de una tradición. La comprensión misma se muestra como un acontecer.”*44

Este acompañar por el espectador a la obra misma otorga algo nuevo que emerge; la obra entonces es obra, este es su *obrar* su consumación, su plena ejecución, que solo es posible como *conversación*.

“La lectura como ejecución (de una cierta musical partitura) no es una mera reproducción, sino una efectiva interpretación en la que tiene lugar no solo lo nunca visto, sino lo nunca sucedido .Y Gadamer lo afirma de esta forma: <la ejecución es la interpretación>, sin esta lectura (este leer) la obra de arte pierde su ser, ya que en dicha ejecución la multiplicidad resuena en su culminación”*45

Entonces, podemos decir, que la ejecución es, también, interpretación de la obra al “ponerse” en la obra. Al “obrar” dice su palabra, vuelve a tomarla la de los nuevos interpretes y habla de nuevo...

Y concluye: “La interpretación de la obra es su acción y su destino”...

42*Gadamer,H.Op.Cit. Ibid.p.30

43 y 44 * Ibíd. p.31

45* Ibid.p.32

3.4 APROXIMACIONES FENOMENOLOGICAS DE MI OBRA



Dibujo de taller. Técnica: carbón sobre papel.

Tomando en cuenta que la Fenomenológica es un método filosófico-indagatorio con el que se pretende *esclarecer* el mundo que percibimos y comprendernos a través de los significados de la conciencia. Pintar para mí, toma sentido en la búsqueda de lo que está oculto en la conciencia y que puede ser transformado por la acción intuitiva que me permite entender que en la realidad que me rodea no hay nada que permanezca aislado ni falto de significación.

Valores que le otorgan mi propia red de significaciones interiores muy personales y subjetivas.

A partir de mis vivencias y experiencias personales, toman sentido las relaciones que establezco con la realidad, con la gente que me rodea y especialmente con mi obra plástica.

A partir de la percepción y al impacto de las imágenes internas y externas que son registradas e impresas en mi memoria es como surgen las imágenes a veces abstractas, a veces figurativas en mi obra.

Ellas no corresponden a una imagen preconcebida, responden a los sucesos emotivos e ideas del momento. Estos sucesos pueden ser aspectos del tiempo, el espacio, las vivencias, lugares, personas, sensaciones, estados de ánimo...

El proceso de creación de la pintura, cerámica, grabado o dibujo implica el *diálogo entre la razón y la emoción, pasando por la intuición.*

En el proceso se va mostrando lo inesperado, mi mundo interior, *gestos*, que a veces reflejan mi emoción, mi realidad individual, un lenguaje con nuevas formas que voy asimilando...

Pintar es un acto intuitivo, recordando que la intuición es el conocimiento que *no* sigue un camino racional para su construcción y su formulación, por lo que no puede ser explicitado ni verbalizado, únicamente se presenta como reacción dirigida hacia la existencia del objeto conocido y describiendo minuciosamente las condiciones en que aparece en la conciencia.

De ahí que la Fenomenología alude a la experiencia humana básica, describir como el mundo debe aparecer al espectador, desligado de todas las presuposiciones de las expectativas culturalmente impuestas, como lo plantea Husserl –el retorno a las “cosas mismas”.*46

La comprensión fenomenológica de mi obra me plantea una *nueva situación cognoscitiva*: el sentido y la explicación de la realidad que se revela en mi pintura esta determinada por las singularidades reales en la conciencia de mi propia interioridad, dependiendo de mi propia vida perceptiva, pensante, representativa, valorativa e inherentemente el sentido que mi génesis subjetiva muestre...

De tal forma que la validez de existir de mi obra se lleva a cabo en uno mismo, mi propia experiencia forma la teoría que fundamenta esta validez y es la que me motiva a manifestarme sin cesar...

Así, tras de todo análisis Fenomenológico, se parte de una reducción o Epojé. Recordemos que la reducción es el proceso de *desconexión* de la realidad trascendente, eliminando todo conocimiento previo que permita la interpretación .

Es un “encontrarse con la experiencia sensible –la reducción es una experiencia simultanea a la epojé (mientras que la reducción consiste en dejar a un lado el conocimiento previo, la epojé, elimina el tiempo objetivo).

46*Ibíd.”Invitación...1992

24
00
01

Una vez que hemos entrado en un proceso de reducción fenomenológica, que abandonamos todas las certezas derivadas del conocimiento del mundo, surge lo inmanente de la conciencia y por lo tanto en la posibilidad de adentrarnos en el a priori en aquellas evidencias absolutamente primeras. Encontramos una similitud en el arte de Japón:

“Según la tradición japonesa, se afirma que las vidas y las cosas que llenan el cielo y la tierra se organizan y se desintegran incesantemente, pero en situaciones extremas, suspenden toda actividad, se detienen y crean *MA* por solo un instante. *MA* es un tiempo breve, oportuno, un espacio fundamental, un hacer espacio...(quizás lo equivalente a la reducción fenomenológica y a la epojé...)

Esta pausa momentánea (*MA*) es muy generosa y posee belleza extrema, con una sólida tensión dada por el equilibrio preciso entre quietud y movimiento. Lo que el pintor desea y trata de obtener es dar a ese *MA* una forma sobre la tela, añadir algo de luz a lo de por si bello y generoso. Una tela en blanco con un sinfín de posibilidades, donde el pintor trata de expresar lo que quiere. El primer paso que da el pintor es encarar esta quietud (*MA*), al hacerlo adquiere un intenso equilibrio y tensión mental (razón) y corporal (sensibilidad).

Pero el trabajo de la vida, la creación de una nueva vida y de un nuevo espacio provoca nuevamente el equilibrio entre la mente y el cuerpo, entre la razón y la sensación. El *MA* se ha roto... Una nueva acción para crear un espacio fundamental ha de dar comienzo.

Mente y cuerpo oscilan entre la tolerancia. El pintor percibe por medio de los sentidos a la materia y la modifica, va generando formas, tonos, manchas...

Se está en la búsqueda de un nuevo equilibrio para operar al máximo en el sistema de circunstancias nuevas.

La operatividad y el estado de equilibrio de la mente y el cuerpo son constatados y se ajustan sobre la tela en el espacio creado por colores y formas que el pintor plasma como expresiones de su interior. Al participar constantemente en este proceso, el pintor adquiere pericia y el trabajo del cuerpo y de la mente (razón y sensación) se estabilizan.

El proceso se torna más eficiente. Colores formas y estructuras producen nuevas configuraciones operando en un equilibrio y acuerdo entre la razón, las sensaciones y la experiencia. Así también se crea un espacio ordenado el cual añade y genera una fuerza máxima.

Kenji Yoshida.



Dibujo de taller.

Vemos pues, que ese blanco del soporte representa el estado de reducción o liberación de la conciencia. Al iniciar el acto creativo –la pintura gestual- eliminamos todo pensamiento preconcebido y el tiempo objetivo, la conciencia parte vacía, silenciosa, inmaterial, al igual que se parte del soporte en blanco.

Tras la blancura del soporte, la reducción fenomenológica y la epojé, surge lo inmanente.*47 Cuando estamos atentos a nuestras sensaciones y las plasmamos en el lienzo, comienza a manifestarse la intencionalidad de la conciencia. La experiencia sensible que implica el acto pictórico nos remite cada vez a la experiencia original.

En este proceso de pintar, vemos que el *tiempo* en la pintura no corresponde al tiempo de la realidad, sino al *tiempo de la conciencia*. Vemos como una pintura puede fusionar presente, pasado y futuro de una misma corriente vivencial.*48

La pintura modifica también nuestra noción del *espacio* y por lo tanto de la realidad, ya que considerada como objeto, se comprende entre lo real y lo ideal.

47*Por inmanente se entiende lo que se encuentra dentro de algo, en ciertos límites, por trascendente, lo que rebasa los límites. El paso de lo inmanente a lo trascendente implica un proceso de objetivación, tal como transformar una idea en un objeto real por ejemplo.

48*Husserl. Ideas..p.193

Los colores, matices, valores, formas, texturas...muchas veces forman y sugieren espacios. Profundidades, ambientes, atmósferas, sensaciones de alejamiento o cercanía. Juego que da flexibilidad y ambigüedad a la pintura. La pintura establece un juego perceptivo con el espectador.

Al pintar, parto de la *materia*, que es de naturaleza líquida o maleable. Puede ser óleo, tinta, acrílico, arcilla húmeda...materia que es susceptible a transformaciones. Transmutaciones que dan cualidades de “cosa” a la materia sensible.

Es a través de los sentidos que el pintor percibe y va modificando las cualidades del material. Se va iniciando el proceso, progresivamente se van generando formas, manchas, surcos, tonos...”se inicia la danza”, ritmo que es controlado por el dictado de la *conciencia* en un proceso circular. Cada acción es seguida por un momento de reflexión, guiada por la intuición sensible (holística) y el control de la mano y el cuerpo, se está formando un *objeto intencional*. Al concluir, el cuadro es algo que se ha alejado de las cualidades del material del que partió...

Esta transmutación dependerá de la conciencia del autor, puede ser la imitación de su realidad inmediata, o bien puede dar origen a algo que solo habita en su mente e imaginación.

La transformación de la materia en *espíritu*, hacer que de la nada surja algo, intuir un objeto previamente inexistente como lo plantea Husserl*⁴⁹

LA INTUICIÓN SENSIBLE EN EL PROCESO CREATIVO DE LA PINTURA

Solo por medio de la acción es posible pasar de lo inmanente a lo trascendente. Con la acción de las ideas se logran objetos tangibles. *Razón y sensación* adquieren unidad y sentido solo mediante la *acción*. Para el pintor, percibir, y pintar se convierte en una misma cosa. En la acción de pintar se elimina la barrera entre lo real y lo ideal. Percibir es la base para estar conciente del sentido de la existencia, es la base de la *experiencia*. La *creatividad* adquiere entonces otro sentido cuando nos aproximamos a la *experiencia* con los sentidos abiertos, intuyendo todas las posibilidades del material, seguir nuestras sensaciones al manipular el material, hasta perseguir una idea como hilo conductor que nos revele la corriente de vivencias personales a través de la *intuición sensible*.

La materia sensible da origen a la forma intencional del autor...

Si el pintar lo asumimos como un acto reflexivo, si al manipular la materia actuamos de acuerdo al torrente de nuestras vivencias, la obra será el reflejo de ellas, y el proceso constituirá un acto circular de *autoconocimiento*.

49* (tesis p.34).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Partiendo del análisis desde mi praxis pictórica durante la maestría, se derivó la pregunta que interroga el carácter de la gestualidad en la obra de arte. ¿Es experiencia? ¿Es expresión? ¿O dualidad?...

Vemos a lo largo del desarrollo de esta investigación, que ésta pregunta permanece abierta, pues nos plantea posibles caminos para su respuesta.

Y es en esta diversidad de caminos que revela el trayecto de la indagación acerca del gesto, me ha permitido abordar conceptos y nociones que van más allá de las definiciones...

En primer termino, en el capítulo uno, me aboqué a exponer la relación que existe entre el gesto y su cualidad expresiva, y como fué transformándose en el tiempo, desde la perspectiva de la pintura figurativa, hasta su expresión contemporánea en el Arte Abstracto. Así mismo, en su manifestación como ritual en la transición de la representación a la presentación de un estado de ánimo o de la interioridad del pintor...

Acercándonos a su cualidad como forma de *experiencia*, encontré diversos aspectos a través de el método hermenéutico fenomenológico que contribuyeron a clarificar y ampliar mi panorama cognoscitivo en la comprensión de la relación que guarda la gestualidad con el proceso creativo así como el enriquecimiento de mi praxis artística.



Dibujo.

Concluyo entonces que:

La *gestualidad* encierra una intrínseca relación con la experiencia lúdica, donde el aspecto fundamental de ambas es la idea de *libertad* y *subjetividad*. Valiéndome de las ideas de Kant, F.Schiller y Johan Huizinga en que se afirma que el juego es la puesta en practica de la libertad...

Durante la realización de la obra producida en la Academia de San Carlos, del año 2002 al 2004, experimenté una libertad plena, donde el acto creativo no fué precedido por una idea previa, obedeció solo a mis ideas personales del mundo. Ideas que en cada momento están en formación en mi interior como pensamientos y memoria *eidética*.

-Respecto a la obra producida, me es imprescindible señalar la importancia del tejido *intersubjetivo* que se establece en la interpretación de la misma. Y que, como lo plantea la hermenéutica, la obra no solo nos circunscribe al acto de entendimiento, sino al acto de aprehensión. Es decir, ***hacer nuestro aquello que es objeto de interpretación.***



Dibujo.

Aprehensión que puede ser lograda desde múltiples perspectivas: sus valores plásticos, técnicos, su historia, contexto, etc.

Estableciéndose un “religar” de subjetividades e intencionalidades entre el artista y el espectador.

El encuentro de la obra de arte con el espectador es un hecho que provoca una respuesta “intuitiva” que revela sentido...

-Revalorar el *acto intuitivo* como artista y espectador, (entendiendo a la intuición como el poder captar las cosas en su forma original).

-Que el proceso creativo del arte comienza con la reflexión del artista que toma conciencia de su mundo interior y exterior a través de una acción que va generando *autoconocimiento*.

Donde la obra de arte nos ofrece una mirada a la conciencia del artista y su mundo, y por lo consiguiente nos remite a la historia de la sociedad, parte de lo que somos, de nuestra propia naturaleza humana y del mundo en que vivimos.

“El juego del arte es mas bien un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: como somos, como podríamos ser, lo que pasa con nosotros...”*1

“Se trata de la experiencia de un mundo alienado cuando se insiste en la contraposición de la vida y el arte, es una abstracción que nos vuelve ciegos frente al entretrejimiento del arte y la vida, cuando se ignora el alcance universal y la dignidad ontológica del juego. Esta no es la otra cara de la seriedad, es el verdadero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez. Lo que se levanta ante nosotros en las configuraciones creativas del arte, precisamente por que no es mera libertad de la arbitrariedad y del exceso ciego de la naturaleza, pueden penetrar todos los ordenes de nuestra vida social a través de todas las clases, las razas y los niveles culturales .Pues las configuraciones de nuestro jugar son formas que toma la libertad.”* 2



1*Gadamer Estética y hermenéutica 1998 p.16

2* Ibid.p.17

De acuerdo con Kant, todo conocimiento empieza con la experiencia de las impresiones sensibles.

Donde no puede haber entendimiento sin *intuición*, ya que es a partir de ella que nos son dados los objetos...

-Y es gracias a la **flexibilidad** que se logra a través de la facultad de la *intuición sensible* que se accede a la diversidad de fenómenos, constituyéndose una *memoria eidética* de naturaleza *abductiva*.

-Confirmando entonces, la relación de la *memoria eidética* con la *gestualidad*, ya que lo eidético son las ideas que almacenamos en la conciencia y que se van modificando en forma de hipótesis, y como ideas hipotéticas, se van transformando continuamente por la *experiencia*. Como en la práctica del dibujo y la pintura gestual, no se tiene una forma definida, se implica una a la otra. El movimiento es emergente y siempre cambiante, así como la aprehensión formal inmediata.

El estudio de la Hermenéutica y la Fenomenología me permitieron confirmar que el arte, y particularmente la pintura gestual, por su inmediatez es un reflejo de la conciencia, la obra pictórica constituye un reflejo sensible de nuestra conciencia, es la representación de la experiencia interna y es susceptible a ser interpretada *intersubjetivamente*.

Y que la relación intersubjetiva con el espectador **expande esa experiencia creativa**.

-Que el **proceso creativo** es un dialogo entre la *razón* y la *emoción*, pasando por la intuición.

-Que el proceso creativo no puede ser unívoco o estático, que se presenta en constante estado de *transformación* de acuerdo a las *percepciones intuitivas* de la realidad de cada creador...

Y la comprensión fenomenológica de mi obra, me sugiere asumir la realidad desde puntos de vista inusuales, no lineales y con ello plantearme **una nueva situación cognoscitiva**, a mantener una actitud renovada de mi praxis artística ante la realidad.

Y me invita también a estar mas atenta a las *emociones* y *sensaciones* que las experiencias despiertan, siendo partes de un TODO en el conocimiento.

Y que, ha sido en el ejercicio de la **gestual** que he podido desarrollar y ser consciente de mi *intuición sensible*, y que en esta medida tiene cabida el **conocimiento de lo diverso en mi hacer cotidiano como artista y ser humano...**



“El ser humano, en su eterno devenir, tiene que plantearse una y otra vez las mismas preguntas para poder reconstruirse”.

Habermas



BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolph, Arte y percepción visual Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Arnheim, Rudolph, Consideraciones sobre la educación artística Barcelona, Ed.Paidós, 1998.
- Arnheim, Rudolph, El pensamiento visual Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1991.
- Bohm, David Ciencia, orden y creatividad Barcelona, Kairós 1988.
- Cheng, Francis, Vacío y plenitud Madrid, Ed. Siruela, 1979
- Cirlot, Juan El espíritu abstracto Milán, Ed. Labor, 1970.
- De Micheli, Mario Las vanguardias artísticas del s. XX Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Dorfles, Gillo Ultimas tendencias del arte hoy Milán, Ed. Labor 1966.
- Ferrater, Mora Diccionario de filosofía T.I II y III, Madrid.Alianza Editorial, 1981.
- Fischer, Ernst, La necesidad del arte Barcelona, Ed. Planeta, 1993.
- Gombrich, Ernst Arte e ilusión Barcelona, Ed.Gustavo Gilli, 1979.

Gadamer, Hans G. Historia y Hermenéutico Barcelona, Paidós, Univ. Autónoma de Barcelona, 1997.

Gadamer, Hans G. Verdad y método Salamanca Ed. Sígueme, 2001

Gombrich, Ernst .H La imagen y el ojo Madrid, Ed. Alianza Forma, 1987.

Gutierrez, García Diccionario de Filosofía, Madrid, Miletto Ediciones, 2001.

Heidegger, Martín Arte y Poesía , México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Kaupelis, Robert, Experimental drawing N.Y, Ed. Watdon Guptill Pub. 1980.

Liotard, Jean F. La fenomenología Barcelona, México FCE ,1989

Mackie, Art talk. Theory and practice in Abstract Expressionism, N.Y

Morín, Edgar Para salir del S. XX Barcelona, Kairós, 1982.

Columbia University Press, 1989.

Nicolaidis, Kimón The natural way to draw N.Y Ed. Houghton Mifflin, 1985.

Pellegrini, Aldo New tendencies in Art N.Y, Crown Publishing, 1966.

Palazon, Rosa La estética en México, siglo XX México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Popper, Karl R Teoría cuántica y el cisma en física Madrid, Tecnos

Rowley, George, Principios de la pintura china Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1981.

Russel, Jhon The Meaning of Moder Art N.Y, Thames and Hudson, 1981.

Sanchez, Vásquez A Invitación a la estética México, tratados y más. Grijalbo, 1992

Sangula, Howard Creative drawing N.Y Felician College, 1980

Subirats Eduardo, El final de las vanguardias Ed. Anthropos, 1988.

Walter Hess Documentos para la comprensión del arte moderno Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1967.

Zohar, Danah El yo cuántico México, Edivisión ,1993.

GLOSARIO

Abductiva. Uno de los puntos capitales en la teoría de Pierce al respecto de los procesos mentales, tanto de descubrimiento como de justificación o explicación, son inferenciales. Esto quiere decir que pueden darse razones para las inferencias (las cuales son ellas mismas “razones”), incluyendo cuando se formulan proposiciones o se llega a conclusiones al parecer por mera “conjetura” o “intuición”.

A priori. Lo que se conoce de antemano, por los fundamentos o principios y no solo a partir de las consecuencias. Con Descartes, Leibniz y Locke la atención se dirige al papel desempeñado por la razón y por la experiencia en el conocimiento. En la medida en que el conocimiento por la razón es un conocimiento según principios que se apprehenden clara y distintamente, es un conocimiento a priori. El conocimiento por la experiencia es, en cambio un conocimiento a posteriori.

Devenir. Término que designa la realidad como proceso o cambio.

Eidético. En dos sentidos puede entenderse el término:

1.-Para Platón, el *eidos* de las cosas, la imagen que ofrecen cuando son contempladas en la visión, idea de lo que son verdaderamente, el carácter eidético será propio de las esencias, y ha opuesto lo eidético a lo fáctico, no en cuanto a mera contraposición de lo formal con lo material, sino como diferencia entre las esencias (formales o materiales) y los hechos. La llamada reducción eidética es precisamente el resultado de poner en paréntesis, de excluir o suspender las existencias con el fin de llegar a la intuición esencial.

Eidos. La visión, luego lo visto, la aparición o manifestación; para Platón equivale a la idea: En la Fenomenología el *eidos* es la esencia de un ser.

Esencia. Es el aspecto fundamental que todo ser, en cuanto a su configuración o forma ofrece su modo de ser. Es lo que permanece como permanente e idéntico en la múltiple variedad de determinaciones accidentales.

Experiencia. Forma especial del conocimiento, que no proviene del pensamiento discursivo, sino de la apprehensión inmediata de algo dado.

Fenómeno. Su significado es <lo que aparece>; “fenómeno” equivale, pues, a la <apariencia>. Los fenómenos o apariencias son contrastadas por Platón con la realidad verdadera o los <seres>. El mundo de los fenómenos o apariencias Heidegger ha definido “fenómeno” como <lo que se hace patente por sí mismo>.

Fenomenología. La Fenomenología es una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo, de acuerdo con el principio de los principios: reconocer que <toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo ‘en la intuición’ (por así decirlo, en persona) debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta>. Descripción de lo manifiesto, de lo que aparece del fenómeno. El método fenomenológico prescinde de la cuestión de si el objeto de conocimiento es real o no, por que la reflexión está basada en la conciencia que se tiene del objeto, y deja de lado los juicios u opiniones previas que se tengan a fin de dar paso a las cosas mismas. La fenomenología, al ubicarse en aquello que es observable directamente por la conciencia, pretende conocer la esencia y el sentido del ser desde el ser mismo.

Hermenéutica. Originariamente era considerada como la ciencia o el arte de interpretar textos, sobre todo teológico y bíblico. En la actualidad a la hermenéutica se le conoce como la teoría general de la interpretación de los productos culturales y por lo tanto de la historia del hombre y su mundo. De ahí que existen múltiples hermenéuticas, ya que el método debe corresponder a lo que interpreta.

Inmanente. Lo que está dentro de algo. Lo inmanente es aquello que está contenido dentro de sus propios presupuestos. Para el ser, lo inmanente corresponde a percibir la realidad como lo contenido en la conciencia. <El empleo de la razón en (el) estudio racional de la Naturaleza es o físico o hiperfísico o, por mejor decirlo, lo inmanente o trascendente. El primero ocupa del conocimiento de la naturaleza en cuanto puede ser aplicado a la experiencia (en concreto); el segundo, a aquella conexión de los objetos de la experiencia que trasciende toda experiencia>.

Intencionalidad. En la escolástica medieval se utilizaba para caracterizar el conocimiento humano, pues en el conocimiento parece darse la intención de llegar a las cosas. Este será el sentido recuperado por Brentano, quien lo aplicará a la conciencia humana. La conciencia humana es intencional, es decir, produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos, sino ir más allá, por lo que la conciencia intencional es en sus actos conciencia de. Husserl veía la intencionalidad como el movimiento que va desde el modo de ver o representar el objeto adecuadamente. Los llamados actos intencionales no son algo clausurado o definitivo; sino que están enmarcados o animados por un movimiento que les precede y los supera y que en todo caso termina en un objeto, el llamado objeto intencional, término de los diversos actos intencionales.

Intersubjetividad. Si se admite que una proposición es cierta solamente para el sujeto que la formula, se cae en el <subjetivismo>. Si se lleva a un extremo el subjetivismo y se admite que toda proposición es cierta solamente para <mi mismo>, se cae en el solipsismo. En ninguno de los dos casos puede haber conocimiento objetivo, es decir, conocimiento cierto y válido para cualquier sujeto. Por otro lado, si se prescinde de sujetos cognoscentes en nombre de un objetivismo radical no hay entonces conocimiento, en la medida en que todo

conocimiento es el resultado de una actividad llevada a cabo por sujetos, la relación entre varios sujetos con vistas al conocimiento da lugar a lo que se ha llamado intersubjetividad. La intersubjetividad es una especie de puente entre lo subjetivo y la objetividad.

El fundamento de la intersubjetividad se basa en la existencia de la estructura de la conciencia común a todos los seres humanos. La intersubjetividad se concretiza en la presencia de la comunidad humana, en la cultura en la multiplicidad de significados objetivos que se pueden encontrar en el mundo que nos rodea y que nos remiten a los seres humanos que los construyeron. Husserl propone llevar a cabo una doble reducción fenomenológica: la primera para acceder a la propia subjetividad y la segunda para poder apreciar al otro como una subjetividad similar a la de uno mismo.

Intuición. En sentido estricto, primigenio, es una percepción sensible inmediata – actualizadora y receptiva- de un objeto particular (real y presente) por el sentido de la vista. De acuerdo a Kant, intuición es la representación inmediata de un objeto. Para Husserl, la intuición es la manera en que originariamente se da algo y por lo tanto es fundamental para el conocimiento, pero hay que tomarlo simplemente como se da, dentro de los límites en que se da.

Ontología. Según su etimología griega, ciencia del ser, la ciencia del ente en cuanto a tal. La ontología contempla el ente (lo óntico) enfocándolo en si mismo, en cuanto tal en su entidad, es decir, bajo el horizonte mas extenso y universal del ser. A lo largo de la historia de la filosofía, la reflexión sobre el ser ha sido el punto central de todo discurso metafísico. Así este saber supera toda referencia y todo interés particular y, desprendido de esto, viene a ser absoluto: la ontología es pura contemplación que se basta a si misma, es teoría en el sentido mas autentico .La pregunta ontológica por el ente en el ser no solo es la mas vacía, por ser la mas general, sino también la mas amplia por dirigirse a la totalidad ilimitada.

Paradigma. Conjunto de teorías técnicas normas metodologicas, ideas filosóficas, etc., que dominan en el seno de una comunidad científica. Cada uno de los esquemas formales a que se ajustan las palabras, según sus respectivas flexiones.

Percepción. La distinción entre sensación y percepción, por un lado, y percepción y pensamiento, por el otro, fue propuesta por Kant. La sensación es para este autor como el contenido al que la percepción da forma mediante las intuiciones del espacio y el tiempo. A la vez, las percepciones en cuanto a percepciones empíricas constituyen el material ordenado por los conceptos en los actos de juicio. Los conceptos sin percepciones (intuiciones) son, según Kant , vacios. Mientras Kant estimaba que los conceptos se imponen, por así decirlo, desde afuera al material de las percepciones (sensibles), Hegel y, en general los idealistas proponían que hay en la percepción un elemento de universalidad. Es la aprehensión o captación por medio de los sentidos, primer grado del conocimiento. Es el proceso en que el hombre reconoce como presente algo que se le muestra como tal.

La percepción puede entenderse como unidad de un juicio y de un encuentro inmediato sensible, captador de sensaciones.

Reducción. Concepto metodológico fundamental en la fenomenología de Husserl. La reducción fenomenológica es la suspensión de las suposiciones sobre la realidad, y con ello, la reducción de un hecho observado al fenómeno y a lo que le es esencial.

Solipsismo. Desde el punto de vista epistemológico del idealismo subjetivista extremo, a saber, que solo el propio yo y sus estados anímicos tienen existencia real y que todo lo demás solo existe en su representación.

Trascendental. Lo que rebasa los límites. Para Kant, trascendental se refiere a lo que se descubre por medio de la reflexión en cuanto a los principios constitutivos de la conciencia y la posibilidad del conocimiento en general. Un conocimiento trascendental esclarece el modo como nos es posible el conocimiento objetivo: en la medida en que ciertos modos de representación a priori, que nos son propios, constituyen la objetividad de todos los objetos. Trascendental significa en general lo que antecede a la conciencia en todos sus actos particulares, lo que constituye primerísimamente la conciencia en la conciencia

Trascendente. Lo que rebasa los límites de toda posible experiencia y de todo conocimiento. Trascendente es lo contrario de inmanente. También se utiliza para definir aquello que es independiente de la conciencia, lo que existe en sí y es real en sí mismo, lo que tiene vigencia y existencia independientemente a las representaciones humanas.