



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LO LÚDICO EN EL ARTE ABSTRACTO DE LA MODERNIDAD
LA PINTURA INFORMAL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES
VISUALES PRESENTA

OLGA TAHTIANA COQ SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS: DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS (ENAP)
COMITÉ TUTORIAL:

DOC. JULIO CHÁVES GUERRERO (ENAP)
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (ENAP)
LIC. MARIA TERESA SÁNCHEZ LOZANO (ENAP)
M. GERALDINE RUÍZ LOZADA (ENAP)

MÉXICO ABRIL 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

“No conozco ningún otro modo de tratar con tareas grandes que el juego, este es como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial”

Friedrich Nietzsche

A Graciela y a Claudio.

INDICE

Introducción

6

Capítulo I

Lo lúdico en el arte y la cultura

14

I.I.- Lo lúdico.....	15
I.I.I.-Lo lúdico en la cultura.....	27
I.I.II.-Lo lúdico en el arte y en la abstracción artística.....	42

Capítulo II

Lo lúdico en el arte abstracto de la modernidad

66

II.I.-Lo lúdico en la época moderna.....	67
II.II.-Lo lúdico en el arte abstracto de la modernidad.....	84
II.III.-La era de la gran espiritualidad.....	100

Capítulo III

Lo lúdico en el arte informal

127

III.I.- La vanguardia informal, la tradición heroica.....	128
III.I.I.-La influencia surrealista.....	141
III.II.-Arte informal, <i>penetración en el misterio del mundo</i> ; espíritu y motivaciones de las poéticas de lo informal.....	145
III.II.I.-La proliferación de lo informal en el mundo, los nombres de lo informal.....	151
III.II.II.-La Nominación de lo informal.....	159
III.III.-Lo formal en lo informal.....	165
III.III.I.-La forma.....	166
III.III.II.-La forma en lo informal.....	167
III.III.III.-La teoría de la gestalt como acercamiento a la obra informal.....	177
III.III.III.I.-El orden caógeno.....	181
III.III.III.II.-El vacío (o silencio).....	185
III.III.III.III.-Isomorfismo.....	190
III.III.III.IV.-Simplicidad y buena forma.....	192

III.III.III.V.- Formas accidentales, la mancha.....	193
III.III.III.VI.-Figura-fondo.....	198
III.III.III.VII.-La composición.....	199
III.III.III.VIII.-El gesto.....	206
III.IV.-Lo real en lo informal.....	215
III.IV.I.-Lo real en lo informal en tanto fenómeno vivencial.....	215
III.IV.I. I.-El Temenos del signo informal.....	218
III.IV.I. II.-Lo dancístico como afirmación existencial y lúdica en el arte informal: La estética de la velocidad.....	223
III.IV.I.III.- La identificación del artista informal con la figura del Chaman.....	230
III.IV.II.-Lo real en lo informal en tanto objetual.....	235
III.IV.II.I.-Reaprendiendo lo real, el arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo.....	238
III.IV.II.I.I.-El retorno de lo real, la carnalidad de la obra informal.....	240
III.IV.II.I.II.-Lo cósmico en la obra informal.....	244
Apéndice. La figuración en lo informal.....	253
III.V.-El arte moderno se trata de volverse a encontrar con lo sagrado; el arte Informal, espiritualidad y sensibilidad de época.....	259
III.V.I. Perfil de una sensibilidad barroca.....	261
III.V.I.I.El arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo. El intento de reparación psíquica.....	270
III.V.II.- <i>Todo arte que merezca ese nombre es religioso</i> , la mística de lo informal.....	285
III.V.III.-Recuperación del pensamiento primigenio a las poéticas de lo informal.....	291
III.V.IV.-Advenimiento del pensamiento de las filosofías del Zen al arte informal.....	298
III.V.IV.I.-El <i>Zen</i>	300
III.V.IV.II.- <i>Prajnâ</i>	302
III.V.IV.II.II.-El <i>Satori</i>	302
III.V.IV.IV.- <i>Wu, Wu wei</i>	303
III.V.IV.V.- <i>Sunija-sunijata</i>	303
III.V.IV.VI.- <i>Ko-tzu, Kufu</i>	304
III.V.IV.VII.-El <i>wabi</i>	304
III.V.IV.VIII.-El <i>Lila</i>	305
III.V.V.-El arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo; el proyecto espiritual de época.....	308

Conclusiones

321

Fuentes de consulta.

337

Bibliografía.....	337
Fuentes de consulta de Internet.....	341
Lista de ilustraciones.....	343

Introducción

“El arte moderno se trata de volverse a encontrar con lo sagrado”¹

El advenimiento de la abstracción al arte de la modernidad, suele ser contemplado superficialmente en tanto arte no-representativo por excelencia; habiendo de cobrar los visos más disímiles en su desarrollo, evidente en la discursiva de sus artistas. Apreciándose ya desde la labor de Vasili Kandinsky, quien dará en considerar que el elemento figurativo podía llegar a ser un estorbo en la creación de la obra artística y encontrando eco tanto en la discursiva de Piet Mondrian como en los presupuestos absolutistas del *Neoplasticismo*; trascendiendo incluso al principio de la no-objetividad postulado en el *Suprematismo* de Kasimir Malevich. Preconizando estos artistas la condición no-mimética de la abstracción en el arte de la modernidad última, cuya apertura en la obra devendría espacio a la evocación de lo inefable y lo infinito. En el marco épocal², el arte de la modernidad última, pugnaba incluso por reencontrarse con lo sagrado en una apelación franca por reinstaurar lo que se habrá de considerar en tanto una suerte de *Temenos místico* en el mismo (abriéndose en ésta condición de *Temenos*, la concepción de un espacio propicio al éxtasis y a la inmersión, procurada a partir del fenómeno del juego, presente en el diálogo que en tanto acercamiento, se mantiene con la pieza artística). Este fenómeno habrá de contemplarse en el arte abstracto de la modernidad a partir de el discurso de la vanguardia y el arte impresionista (los postulados de la modernidad, la pureza del arte, y el principio de *l'art pour l'art*), entendidos como apoteosis del arte moderno o la propuesta *modernidad clásica* y cristalización de la discursiva épocal que le sustentara. Así como por la retórica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, al proponer el conocimiento del *espíritu* (*absoluto* desde la discursiva hegeliana, en tanto mundo de la conciencia de sí, revelada en sus productos más altos: el arte, la religión y la filosofía), o en un ejercicio ya de reconocimiento, advirtiendo en ello la inocuidad de un arte apoyado en un ejercicio mimético, al no aportar mayor conocimiento ni sobre la naturaleza (de la cual solo sería una copia), ni sobre el espíritu.

Sin embargo, la abstracción en el arte será una constante en la historia del mismo, entendiéndose la tendencia abstractiva cómo una cualidad de la pintura en la que esta dista de mantener relación objetiva visual con aquello que representa (sentándose en este postulado el estado hegemónico de la pintura entendida en tanto ejercicio mimético). Esta orientación abstraccionista se deberá al hecho de que en la traducción plástica del elemento en cuestión, se estará priorizando cierta condición significativa, subjetiva y emotiva en la pieza artística, por sobre su *apariencia*. La abstracción se propondrá como aquella forma de expresión donde el *contenido* involucrara mayor importancia, sobre el continente; es decir el virtuosismo mimético, con que ya el significado, el contenido o el concepto, tiende a ser representado.

¹ Cor Blok. *Historia del arte abstracto*. España [Madrid], Cátedra, 1999. P.193. Apud. Jean Bazaine.

² Sobre el empleo de la palabra “épocal”: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1856166>
Recuperado el 17 de agosto del 2013.

Esta *traducción* del elemento “real” a la interpretación abstracta del mismo mediante una sensibilidad de época específica, tiende a encarnarse tanto en las materias plásticas idóneas a ello, como en la técnica y la expresión particulares, que así mismo les resultarían propicias, trayendo a consideración ahora la importancia de este factor lúdico ubicuo al arte de todo tiempo; al devenir este un elemento inherente en esta traducción que cobra ya un carácter hermenéutico tangible en su acercamiento específico, patente en esta relación de diálogo-juego, conocimiento-reconocimiento propuesto por Hans-Georg Gadamer y así mismo en el fenómeno de creación, no sólo plástico, sino ya artístico y cultural. Omnipresente en la historia de todo tiempo; que habrá de encontrar a los más de sus teóricos en las figuras de Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Joan Huizinga, Roger Caillois, Martín Heidegger, el ya mencionado H.G. Gadamer, Jean Duvignaud y Cristóbal Holzapfel, entre los más representativos.

Resultando lo lúdico una condición necesaria a la creación y la *recreación*, el conocimiento y el *reconocimiento* mismo; postulado a través de una larga génesis de artistas, filósofos y poetas, que han dado en reconocer la ubicuidad de esta condición en los más de los aspectos de la cultura, el arte y la sociedad misma. Para mediados de la década de los cincuenta lo lúdico, comenzaría a estudiarse específicamente en el trabajo de J. Huizinga: “*Homo ludens*”; en esta obra el autor habrá de proponer la ubicuidad del juego en tanto principio generador de la cultura y todos sus bienes (y ya por ende, de la civilización misma). Encontrando su propuesta una reverberación importante e inmediata en los más de los campos de conocimiento y trascendiendo su pensamiento de forma muy significativa a la labor de cantidad de sociólogos, filósofos, psicólogos, historiadores y artistas del siglo XX; específicamente en el trabajo de R. Caillois: “*Los juegos y los hombres*” y en el posterior trabajo de los hermeneutas alemanes del siglo XX, abriendo el contexto épocal al advenimiento de una particular y genuina sensibilidad que habría de acunar en su momento lo *informal* en el arte.

Sobreviniendo ya en la concepción del arte y del juego, su condición de ser tanto generadores como interpretes (exegetas) de cultura y de conocimiento. En la discursiva original del arte abstracto de la modernidad, permeaba esta inquietud por acceder y apreciar el pensamiento de su época; mediante un ejercicio de acercamiento y traducción. Apreciándose así mismo en este giro de los campos de conocimiento, una considerable resubjetivación de las áreas del saber y el conocimiento científico, ahora cual síntoma de agotamiento del paradigma vinculante de época (a saber, el imperio de la razón y las ciencias). Ante esta condición, se hace ya inteligible el notable arribo de la *psicología* en cuanto ciencia a las áreas del saber, con toda la carga científicista y progresista que un campo de estudio en tanto *ciencia* conlleva; patentizándose en su retórica, la gradual erosión del pensamiento positivista forjado en el discurso de la modernidad (procurado en las primeras etapas del romanticismo); tanto en su exaltación de los valores de lo irracional, del inconciente y el exotismo como en su descrédito patente del imperio de la razón; cuya reverberación igualmente habría de atentar contra la concepción de lo *real* en tanto apariencia. Y trayendo consigo, el predominio de lo inconciente, lo desconocido y místico a la obra de arte, exaltando ya la compleja y paradójica relación entre conciencia e inconciente. Y cimbrando incluso la concepción misma de lo *real*, propiciando una nueva construcción y dilucidación ya de la *realidad*, en una escala global, que habría de materializarse en la plástica abstraccionista del S. XX; en cuya reconstrucción se

puede ubicar una larga génesis que ilustra la concepción de la modernidad misma y su consecuente fracturación; permeando este fenómeno a través del discurso plástico a todas las esferas de lo social.

Ahora, lo lúdico incluso antes de su notable arribo a la filosofía, tenía asegurado un lugar importante en la teoría del arte, procurado en su origen por I. Kant y F. Schiller; quienes al considerarle una actividad libre y creadora realizada con ningún otro fin que su experiencia libertaria y su goce mismo; habrían ya de instaurarle cual actividad característica a la afirmación del *ser* por si mismo. Esta retórica encontraría un eco más que considerable en el arte de la modernidad y la cual, en la presente tesis se ha propuesto en tanto “modernidad última” con el fin de evitar el Dédalo que en torno a la teoría de la posmodernidad -y sus múltiples apelativos- ha sido construida (la nomenclatura “modernidad” tiende a conferírsele al ciclo que comprende las postrimerías del romanticismo y hasta los bordes difusos de una *posmodernidad*, los ciclos anteriores -ya desde el Renacimiento-, tienden a conocerse en bloque como *época moderna*, proponiéndose en el presente escrito ya una *modernidad última* a fin de no entrar en la complejidad del discurso desarrollado en torno al origen y desarrollo épocal de esta propuesta época); particularmente al sobrevenir esta una época especialmente turbulenta, permeada ya de fenómenos tales como la alienación, la reificación, el cataclismo y la decadencia. La crisis de la modernidad contraería apremiante esta orientación lúdica, en el intento de paliar su crisis y su malestar psíquico; deviniendo lo lúdico ya una estrategia cabal tanto a esta necesaria afirmación del ser, cómo a la reconstrucción del mismo, de su época y sociedad, en un movimiento característico que traerá la reinstauración de este Temenos, en que las categorías lúdicas de la *Mimicry* (los juegos de disfraz, la máscara), *Ilinx* (los juegos de “mareo”, el vértigo), y *Peripatos* (los juegos de invención, la adivinanza) se asientan; mismo que ya culto, liturgia y arte, comparten (como advertirá Rudolf Otto al parangonar las emociones tanto litúrgicas como estéticas en su obra “*Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de dios*”). Trayendo estas matrices lúdicas, sus dinámicas idóneas e inherentes tanto a la transición como a la reconstrucción de las culturas y las sociedades y así mismo palpables en la dinámica de la espiral histórica.

Esta tendencia abstracto-lúdica en el arte, mantendrá tanto sus orígenes como su movimiento paralelos y contingentes a los de la humanidad misma; la tendencia abstraccionista se encuentra en el basamento de lo que vendrá a ser esta espiral histórica (propuesta por Régis Debray en su obra: “*Vida y muerte de la imagen*”); y ya tratada a profundidad por una sierpe considerable de historiadores y filósofos, la cual bien puede contemplarse desde el trabajo de Friedrich W Nietzsche, Oswald Spengler, Arnold J Toynbee, el mismo R. Debray, Sandro Bocola (e incluso Mircea Eliade, al resultar esta concepción del tiempo cíclico, una suerte de pensamiento arquetípico, por sobre la concepción del tiempo cristiano; lineal y finito). En cuyo discurso no habría de omitirse el desarrollo pertinente del arte, siendo que en este mismo habrá de destacarse considerablemente el movimiento pertinente ahora al postulado tiempo cíclico.

Ya en esta fractura -que permeará el fenómeno del arte informal-, se apreciará la constitución de un nuevo pensamiento y/o aparato ideológico, evidente en el periodo conocido como posmodernidad (mismo que deberá su cuño a A. Toynbee, quien dará en ubicarle para mediados del S. XIX; implicándose así mismo en ello las fisuras que le originarán). Bajo la

óptica de esta concepción del “tiempo cíclico” puede apreciarse el desarrollo de las distintas culturas y sociedades comprendidas ya en tanto entes orgánicos, mostrando en su devenir un origen, *arcaísmo* o nacimiento, seguido de su pertinente juventud y madurez (ya primavera y verano, épocas *clásicas*), para posteriormente mostrar una decrepitud y decadencia. El invierno, advenimiento del estadio civilizatorio de una cultura, mismo en el cual la escisión y la fragmentación de ésta habrá de dar origen a núcleos de *barbarie*, en los cuales las culturas tornarán a reconstituirse y renacer, recomenzando nuevamente el ciclo. Se suele apreciar así mismo al arte de estas sociedades, sufrir el mismo desarrollo épocal de las culturas en las que se hallasen inscritas.

En la modernidad, la era de la velocidad y las vanguardias, sobrevendrá una particular convergencia de pensamientos y cantidad de estilos artísticos. En esta época se hace particularmente apreciable el movimiento de los rulos históricos de R. Debray, los cuales tornarán a cerrarse cada vez más vertiginosamente, dando lugar en un mismo tiempo tendencias tan dispares como el Dadá y el Expresionismo. Lo cual ya conduce a reconsiderar la contemporaneidad de estas vanguardias, no en cuanto a lo obvio que las diferencia, sino al contenido profundo que las hermana, haciéndolas contemporáneas. Lo cual se presta a anticipar el contenido sustancial de la presente tesis: el juego como elemento cohesionador y transformador inmutable, elemento de transición, tanto de los ciclos epocales, como de la experiencia y producción estéticas; particularmente propicio al readvenimiento de esta orientación subjetiva, mística y espiritual; necesarias en la obra artística de su época y a considerar en el presente escrito.

Observándose así mismo en las tendencias artísticas este seguimiento de la *espiral histórica*, que en su considerado origen tiende a una apremiante búsqueda de sentido, expresa en sus preferencias y manifestaciones artísticas, así como en su orientación abstraccionista y lúdica. En esta expresión plástica habría de originarse la tendencia abstracta-simbólica (conocida como lo *indicial* en el discurso de Charles Sanders Peirce y parangonable al *régimen ídolo*, en el de R. Debray), encontrando mayor trascendencia el significado o contenido de la pieza artística, que la imagen en sí. Al transcurrir del ciclo histórico, la imagen torna a cobrar interés por sí misma y por sobre su contenido, dado el desarrollo técnico y plástico de la expresión artística, como el agotamiento de su paradigma vinculante. Finalmente, incluso antes de que el ciclo de la espiral concluya, la época habrá de encontrar su momento postrero y la imagen así mismo habrá superado totalmente al contenido que ya le animará, dejando un preciosismo de común mimético y simulacral en el escenario artístico. Al seguimiento de la cantidad de culturas que hayan encontrado su civilización y consiguiente fenecimiento, creando en su devenir los productos artísticos adecuados a la expresión anímica y espiritual que su perfil emocional -contingente a la época-, modelará en las mismas; siendo esta una condición ante la cual, la abstracción en el arte ya se ha presentado ininterrumpidamente en la escena artística de cantidad de culturas y momentos históricos determinados, a fin de tratar las necesidades psíquico espirituales de las sociedades que les crearán.

Bajo el presupuesto anterior, se procurará delimitar los estadios epocales propuestos por R. Debray en su ya citada obra; parangonables con las tendencias artísticas abstraccionistas contempladas en ésta tesis y presentes asimismo en el desarrollo del arte abstracto de la modernidad. Dando en ubicar en cada uno de estos bloques a los artistas más representativos

de su respectiva propuesta plástica. así un primer desarrollo epocal enfocado en el “*régimen Ídolo*” (“*el apetito de sentido*”), ya la era del *indicio* en el original discurso de C.S. Peirce y retomado en lo propuesto por R. Debray, en tanto *régimen ídolo*, notable en las primeras manifestaciones abstractas del arte de la modernidad; *régimen ídolo* que en el movimiento vertiginoso de esta propuesta modernidad última vendrá a traslaparse con lo que sería su segundo movimiento proyectado en la dinámica de la espiral histórica: el *régimen arte*; la *era del icono*, en el cual se depositará un énfasis particular en dotar de trascendencia y realidad a la obra de arte; resultando así, este arte matérico y expresionista; ya arte informal, en la escena artística de época en tanto una sensibilidad característica de la misma. Ahora, Se podría procurar establecer una orientación única en torno a la labor del arte informal en su tiempo, si bien esta expresión artística puede igualmente sobrevenir ya el estadio último del realismo plástico, el canto de cisne del discurso de la representación pictórica, que habrá de desarrollarse a lo largo de la modernidad, o bien, resulta ya el inaugural parte-aguas artístico, cuya inquietud y labor habrá de proponerse cómo la necesaria transformación en el pensamiento y los modelos cognitivos (y lúdicos), que habrán de sobrevenir al advenimiento de una posmodernidad propuesta. En la presente tesis se procurará resaltar la disposición dual y así mismo contingente de estas aseveraciones.

Traslado de orientaciones sensibles, lúdicas y epocales; que traerán tanto este notable *Apetito de sentido* patente, primeramente en el trabajo de los artistas de la Europa nororiental (la propuesta obra de los artistas de “*la era de la gran espiritualidad*”) y dando en considerar ahora, en este traslato de orientaciones sensibles, tanto el perfil anímico y el carácter de la obra, como el movimiento subsecuente de la espiral histórica, ya un segundo periodo, particularmente pendiente de lo matérico y lo táctil (y así mismo propuesto por Umberto Eco, al postular el readvenimiento de una *espiritualidad barroca*, común de los estadios de crisis históricas y patente en este viraje hacia lo táctil en la obra), afincado en esta intención de resaltar su condición de *ser real* de la pieza en cuanto objeto, como en la instauración de la *verdad* de la misma, depositada en su *cosidad*, y haciéndose patente esta simpatía que comparten el llamado “*régimen arte*” o “*era del icono*” y el “*régimen ídolo*” o “*era del indicio*”, con la identidad de la pieza informal, ya en tanto fenómeno de *apropiación de la mirada*, cómo en tanto relación con el objeto respectivamente; y así mismo con el discurso de R. Debray, al proponer el advenimiento de esta forma de “*Realismo inquietante*” a la pieza artística, depositado en la obra y en la figura misma del artista de posguerra; siendo esta la condición ante la cual se ha tornado a emplear en la presente tesis ya el epíteto del *ontos* por sobre el del *ser*, al entenderse el fenómeno de la obra informal como un producto comprendido desde la entreguerra y hasta la posguerra; periodo en el que las filosofías existencialistas habrán de ver la luz, y en el que habrá de acuñarse el termino: *ontos* (en el discurso de M. Heidegger), que habrá de entenderse en tanto este *ser* que es y sólo es, *siendo*.

El estudio del ser –ya el *ontos*-, habrá de unirse al estudio de la esencia y al de la existencia misma, condición ante la cual M. Heidegger habrá de acuñar a su vez el *Dasein*: la existencia, entendida a su vez como el *estar en algo*, este *ser siendo*; ubicuo a la naturaleza de la obra artística en su carácter esencial, la obra en el *obrar* (*ergon* y *energeia*). El artista de “*la tradición heroica*”, tornará a explorar en su obra, no sólo lo que vendría a ser concerniente a la era del icono (el *régimen arte*), sino que en su labor (ya de artista de la *tradición heroica*), habrá de reconocer y apropiarse la labor primaria de sus predecesores, en lo que pareciese un

notable traslazo de ciclo o incluso la reactivación de una memoria nostálgica, fenómeno mismo que al apreciarse desde la dinámica de la Mimicry, explica ya el advenimiento de las máscaras de las cuales se habrá investido el místico y el iniciado, propio de estos perfiles de rulo épocal; trayendo la imagen de chaman al artista de posguerra. Cuya investidura, bien ya se advierte como producto cabal de este notable malestar en la cultura; necesario en tanto intento de reparación psíquica, al paliar los efectos de la alienación épocal, a la reconstrucción de un nuevo proyecto espiritual y vinculante de época; afirmado en un reconocimiento y apropiación del conocimiento y la realidad misma, implicando en este proceso un acercamiento ontológico y vivencial; manteniendo en sí los visos y la presencia, del vestigio, la reliquia y lo significativo.

La abstracción en el arte habrá de mantenerse como una constante histórica. Al arribo de la modernidad, la tendencia abstraccionista en el arte habrá de construir su propio ciclo, conduciéndole de esta expresión artística fincada en lo significativo, a su posterior afirmación en cuanto real (ahora vivencial), la era del icono, el régimen arte, patente en el arte informal y hasta la *visualidad pura*: lo *simulacral*, el *régimen visual* que habría de hacerse manifiesto en la obra de los artistas de la abstracción pospictórica. En este lapso épocal pertinente a la modernidad última, la abstracción en el arte encontraría en su desarrollo una tendencia pictórica reconocida como *abstracción cálida*, *abstracción lírica* o ya *informalismo*, esta forma de expresión plástica sería así nombrada por una nutrida elite de artistas, críticos y teóricos del arte, los cuales apelarían a esta nomenclatura cómo repulsa abierta frente a una abstracción geométrica dominante, ya academizada e incluso agotada tanto en el contexto épocal como en la escena artística y así mismo por las prácticas pictóricas de estos artistas al manchar el lienzo de forma gestual y aleatoria, manejando en su compendio plástico los materiales más heteróclitos, desde objetos encontrados, grandes masas de texturas indeterminadas, empastes de color etcétera; construyendo a partir de lo anterior un orden aparentemente caótico. Sobreviniendo esta aproximación y recreación del caos en su contexto épocal, producto patente de la influencia de este momento histórico, particularmente crítico y vigente; la segunda guerra mundial.

La expresión artística como baluarte y vocero de los presupuestos de esta modernidad última, habría de mantenerse así misma, como un lugar contestatario y de reacción; en occidente, la práctica artística no suele prestarse a elogio o complacencia alguna (menos aún hacia el *estatus quo*), inclinándose más bien hacia una abierta hostilidad crítica, si no indiferente hacia el orden social (salvo en algunos casos muy característicos). El arte informal de la modernidad última, habrá de atestiguar así mismo la dilución y ausencia de creencias vinculantes y totalizadores de ningún tipo, mostrando una franca apelación por la individualidad y el silencio en la obra de arte, ya el agotamiento del paradigma ideológico de época como la consecuente debilitación del aparato de creencias comunes (conciencia cobrada y expuesta a su vez ya a la sombra de lo propuesto por Antonio Gramsci, al proponer la condición de que las épocas que carecen de certezas, presentan ineludiblemente síntomas de morbilidad).

Consideraciones las anteriores que no harán sino denotar la angustia de aquellos que en sus arengas ya evidencian su ceguera e incapacidad de diálogo, más allá de lo firmemente ceñido y lo confortablemente cerrado; incapaces ya de apreciar la cantidad de fenómenos y sucesos acaecidos en estas poéticas, fuera de los parámetros de su discurso (ya por formalista,

cimentado en los presupuestos de una modernidad deificada, evidente en la postura de -C. Greenberg, al hostilizar el trabajo último de J. Pollock); consideraciones afincadas en la permanencia artificial de una discursiva postrera, a los estertores de un proyecto de modernidad fallido. Así se enunciarán postulados tales como una supuesta Desintegración en el arte y de la humanidad misma, en tanto resultado de una inminente incapacidad de la mente para decodificar su mundo; cuyo derrotismo no deja de traer un resabio de lo considerado por R. Debray al apreciar esta inclinación del filósofo por una historia que *llora*, un inminente advenimiento del fin, la tragedia y el holocausto, anunciando su sobrevivencia personal a fin de concretar una exégesis en torno a la misma y su carácter mismo de exegeta ante esta. La posición escatológica y apocalíptica que los más de los filósofos suelen compartir con profetas y agoreros del fin, para la modernidad última devendrá tema de denuncia común que permeará a los más de los ámbitos (dando lugar incluso a algunos himnos de la cultura pop); el filósofo suele apostar por la muerte del arte a fin de monopolizar la verdad en la discursiva que le es propia. Para quienes cuya formación les inclina más bien hacia lo que sería el contexto de esta entonces considerada historia que “ríe”, y proponiendo ahora una “historia que juega”, ¿o es que nadie está dispuesto a admitir el ejercicio de Peripatos en el cual ésta se construye? ¿Por qué no mirarle desde sus valores inherentes e inmutables, afincados en el espíritu lúdico que fundamentalmente le anima? Puesto que esta propuesta en torno al juego en las artes considera tanto las tendencias naturales y propensiones contingentes del mismo en algunos estadios épicos determinados en la conciencia de que su inclinación hacia algunos juegos específicos no le priva de valor moral, estético o ideológico alguno, simplemente le hace ser más auténticamente él mismo; arrojando luz sobre su naturaleza y motivaciones. Así pues en el arte informal, lo que se podría esbozar como la *conciencia del desconocimiento*, resultará su germen; este *conocimiento del desconocimiento* resultará así mismo la motivación basal en la reconstrucción de la identidad y la conciencia de la mutabilidad de esta última.

El arte de la modernidad logró trascender su época. Como ya se ha mencionado anteriormente, la abstracción en el arte no es sino una constante que habrá de mantenerse en el transcurso de la historia; así mismo las distintas vanguardias abstraccionistas de la modernidad han encontrado ciertas formas de permanencia, al adaptarse a las necesidades psíquicas y culturales del actual momento histórico. En esta propuesta modernidad última en la que ya se advierte este fin de rulo épico, la fragmentación y la barbarie y así mismo, la reconstitución de núcleos culturales en los que *juega* con cantidad de estilos de época. La presente tesis, habrá de centrarse sobre lo informal, en la plástica pictórica, al devenir una tendencia plástica que no sólo ha reverberado en las más de sus poéticas y campos artísticos al llevar en sí inherente la preeminencia y el germen de esta orientación lúdica en las más de sus matrices; en cuyo Temenos, se dan cita estas mismas, participando del Temenos del culto y la liturgia y compartiendo la ubicuidad de lo místico en sus prácticas.

La pintura informal propone (tanto en su creación como en su acercamiento), las prácticas –ya ascetismo- de estas matrices lúdicas, al sobrevenir en éstas el fenómeno de la inmersión inherente en su diálogo. Condición que así mismo recuerda lo enunciado por F. Nietzsche, al enunciar la ubicuidad del *trance* en la representación escénica, al exponer el carácter mismo del Coro; parangonable a su vez con lo considerado por H. G. Gadamer, al apreciar esta transformación inmanente al ser mismo del juego y acusada en la identidad misma de aquel que juega, trascendiéndole, superándole, quedando por encima de los sujetos jugadores, quienes ya no

son sino lo que juegan. Prácticas lúdicas cuya presencia se advierte contingente a la necesaria transformación procurada en la ascesis lúdica inherente a este cambio de paradigma y evidente en la concepción y la construcción del arte informal.

Las poéticas de lo informal encontrarán una posición muy sólida y trascendente en el arte (específicamente en las artes pictóricas). Uno de los sellos que habrían de caracterizarle, incluso por sobre cantidad de tendencias artísticas de todo tiempo, será la fuerte orientación y contenido lúdico de los que se encuentra investida. Ya sea frente a la relación omnimoda del *goce*, en la pieza pictórica de todo tiempo y ya hasta el discurso filosófico del romanticismo alemán y de la actual corriente hermenéutica al postular el juego en tanto: “*hilo conductor de la explicación ontológica*” (en el discurso de H.G. Gadamer), como afirmación pura y omnimoda del *ontos*, siendo este ya un modelador y transformador esencial del ser, el pensamiento y la conciencia. Propuestos así mismo por filósofos de la talla de Martín Heidegger y hasta Jürgen Habermas, al sobrevenir ya un *ser* fundamentalmente existencial. Retórica en que así mismo, esta relación arte-juego habrá de encontrar su apoteosis en la noción de diálogo-juego, que ya expondría H. G. Gadamer en una muy considerable aportación a la teoría del juego en su obra: “*Verdad y método*”. Depositándose aquí lo que ya conduce a considerar la relación que mantiene esta orientación pre eminentemente lúdica en el arte informal; cuyas piezas en esta misma orientación pueden ser discurridas ya como *metáforas epistemológicas* en la visión de U. Eco, al considerarles en tanto medios transformadores del conocimiento y la conciencia, espacios abiertos a la elucubración lúdica y al ejercicio ontológico. La relación arte-juego, será el eje principal sobre el cual habrá de girar la presente investigación.

Abordando primeramente la naturaleza de lo lúdico *per se*, así como su ubicuidad y trascendencia en la construcción misma del arte y la cultura de todo tiempo (en el capítulo primero) y haciendo particular hincapié, tanto en la época moderna como en la modernidad misma, en afán de mostrar la importancia de este factor en la constitución de lo cultural y lo artístico, común a toda época y baluarte de su trascendencia (capítulo segundo). Prosiguiendo con un análisis minucioso en torno a la génesis, construcción, influencias, autores y contenidos del arte de la vanguardia informalista desarrollada a principios y mediados del siglo XX; enfatizando el carácter lúdico que habrá de manifestarse de forma tan expresa y contundente en esta tendencia artística (capítulo tercero).

Al igual que la abstracción en el arte, *el juego*, es una constante que se ha mantenido a lo largo de la historia, rebasando incluso los orígenes de ésta (pues bien es sabido que lo lúdico es una capacidad compartida por todas las especies zoológicas), e inscribiéndose mas allá de lo histórico, para arribar a lo biológico y construir incluso lo cultural, lo artístico e incluso lo místico. Lo lúdico, se encuentra inscrito en el origen y el desarrollo de la humanidad misma. La importancia de la relación arte-juego en la modernidad, deviene motivación esencial en la presente investigación. La ubicuidad de esta orientación en la plástica informal de la propuesta modernidad última; centrándose en tanto objeto de este estudio, que ya al ubicarse en tanto óptica primordial de la presente tesis, invita a contemplar la cantidad de aspectos lúdicos que permean esta práctica, dotándole así mismo de una suerte de realidad específica en la obra de arte y en ello, de una cabal permanencia en el ideario artístico.

Capítulo I

Lo lúdico en el arte y la cultura

I.I.- Lo lúdico

Este es el punto en el que se hace patente la importancia de la determinación del juego como un proceso medial. Ya habíamos visto que el juego no tiene su ser en la conciencia o en la conducta del que juega, sino que por el contrario atrae a esta a su círculo y lo llena de su espíritu. El jugador experimenta el juego como una realidad que le supera; y esto es tanto más cierto cuando que realmente hay referencia a una realidad de este género como ocurre cuando el juego parece como “representación para un espectador”.

Pero el juego mismo es el conjunto de autores y espectadores. Es más que él que lo experimenta de manera más auténtica, y aquel para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su “intención”, no es el autor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad. El espectador ocupa el lugar del jugador, él y no el actor es para quien y en quien se desarrolla el juego. Desde luego que esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en él que el desempeña su papel representador. Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo. (...) La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea.³

La inquietud, por desarrollar el presente discurso, tiene su origen a partir no sólo, de lo que será la producción pictórica personal y de la trascendencia del informalismo en la posmodernidad, sino de algunos textos especialmente importantes que han venido a influenciar esta producción y la concepción que de ella habrá de formarse; en especial lo

³Hans Georg Gadamer. Verdad y método I. España [Salamanca], Ediciones Sígueme, 2005.. P.153-154.

referente al trabajo de H. G. Gadamer, sobre estética y hermenéutica, lo cual a su vez llevaría a complementarle con algunos pasajes de sus obras “*verdad y método*”, “*Estética y hermenéutica*” y “*La actualidad de lo bello*”. Así mismo, este ensayo retoma algunas ideas del trabajo de J. Huizinga, R. Caillois y R. Debray, S. Bocola, Susan Sontag, Umberto Eco; entre los más significativos.

El investigar la naturaleza lúdica del trabajo plástico-pictórico desarrollado en la vertiente del informalismo; llevaría a retomar el trabajo de J. Huizinga (“*Homo Ludens*”) y R. Caillois (“*Los juegos y los hombres*”), sin embargo será a partir de la visión de H. G. Gadamer que la apreciación de la producción propia habrá de tornarse en un estadio real de “*vivencia*”⁴, lo cual cubre de forma contundente la labor lúdica no sólo del informalismo, sino del arte en sí. *Vivencia*, que en el texto desembocará, en los orígenes y la esencia misma de lo trágico. Siendo de particular interés el tratamiento que H.G. Gadamer hace sobre éste carácter de lo trágico y el drama cultural; esclareciéndose en éste pensamiento una muy nítida orientación hacia lo lúdico en el arte, procurándose así una dimensión accesible y práctica en el análisis de la plástica informal. Más aun, al apreciar al fenómeno *juego*, como una constante histórica (Fig.1) cuya implicación ya esclarece la validez y trascendencia del informalismo pictórico, incluso en la actualidad, pese a que este movimiento de vanguardia, se gestaría a mediados del siglo XX principalmente.

La concepción del *juego* en el arte no resulta exclusiva de los autores modernos mencionados anteriormente. La construcción de este concepto se remonta hasta mediados del siglo XVIII donde se aprecia su aparición en la *crítica de juicio* de Immanuel Kant, donde el autor ya plantea la relación que existe entre el juego y la estésis. Este mismo pensamiento encontraría eco en la posterior obra de Ferdinand Schiller (“*Cartas sobre la educación estética del hombre*”), Herbert Spencer (“*Fundamentos de la psicología*”), y Wilhelm Max Wundt (“*Ética*”); en sus obras. Estos autores habrán de proponer al juego, como uno de los fenómenos más extendidos de la vida, ligando su origen al de la estética y el arte. El estudio de la teoría del juego, suele asociarse principalmente al trabajo estos autores, en las cuales dan prioridad a los aspectos del juego, y su relación estética. Spencer propone que lo que diferencia a estos elementos, es que el juego despliega en sí una serie de aptitudes que el autor da en llamar inferiores (accesibles a toda criatura) y en cuanto a la estética, esta se manifiesta en cuanto a aptitudes superiores (para ser realizadas necesitan de un mayor refinamiento y despliegue de capacidades intuitivas y técnicas). Si bien estos tres autores coinciden en que el juego por definición es placentero y un desfogue de energía ociosa. Será Wilhelm Maximilian Wundt quien atisbe en el estudio del juego una teoría reveladora en torno a su génesis, al ubicar su origen en el *trabajo*; siendo a partir de éste, que el hombre aprenderá a considerar la aplicación de su propia energía como fuente de gozo. W.M. Wundt nos sienta así, un acentuado contraste con la teoría de Spencer, quien considerara, que los juegos y la estética no participan en lo más mínimo de los procesos vitales⁵.

⁴Ibidem. P.138

⁵ Daniil B. Elkonin. *Psicología del juego*. Madrid, Visor Libros, 1980.Pp.25-27.



Figura1. Pieter Bruegel. Juegos de niños. Óleo sobre tabla. 1560.

Así, la trascendencia del juego en el arte se vislumbrara como un componente particular y trascendente en la construcción del pensamiento moderno. Sin embargo, en la obra de éstos autores, la idea del juego suele quedar más bien relegada a actividad secundaria; sí bien relacionada con el placer estético, solo es concebida como el despliegue de un excedente de energía (mas adelante se apreciará como este *excedente* será indispensable en la construcción de la cultura); encontrándosele constantemente subordinado a actividades consideradas prioritarias o de mayor valía e impulso cultural frente a este. Será en el pensamiento del siglo XX donde el juego trascenderá los lindes impuestos por el romanticismo, y en el cual habrá de apoyarse la presente tesis; partiendo principalmente de la obra de J. Huizinga, dado que éste trabajo será el que confiriera una definición del juego tanto a la posterior obra de R. Caillois, como a las de Katya Mandoky y H. G. Gadamer, entre otras.

Al proporcionar J. Huizinga una definición sobre el juego, que se mantendrá a lo largo del siglo XX y del reciente S. XXI y que repercutirá no sólo en la obra de los autores ya mencionados, sino en cuanto estudio sobre el juego en todas sus esferas -filosofía, psicología, sociología etcétera- se realice a partir de entonces; proporciona una idea del alcance del pensamiento de este autor, al punto de que en lo referente a la concepción de espiritualidad y

cultura que se habrá de manejar en el presente escrito, partirá principalmente de esta misma obra. J. Huizinga propondrá en el juego, no sólo el desfogue de un excedente de energía y sí bien, no pierde de vista al juego como una actividad imbuida de gozo, desarrolla la idea de éste, al extremo de ubicarla como origen de la cultura y sus formas como refinadas manifestaciones del mismo. Retomando pues la definición del juego de J. Huizinga, se tiene que:

“El juego es una acción y ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente. Definido de esta suerte el concepto parece adecuado para comprender todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos”.⁶

Así el juego, sí bien es entendido prioritariamente como una ocupación libre, dado que esta reside principalmente en desarrollarse dentro de éste espacio cerrado de juego, separado en espacio y tiempo, el “*Temenos*”. Siendo Stephen Nachmanovitch, quien introduzca el mundo del *Temenos*, al corresponder éste con el espacio de Juego: “*La preparación específica comienza cuando entro en el temenos, el espacio del juego. En el pensamiento de la antigua Grecia, el temenos es un círculo mágico, un espacio sagrado delimitado dentro del cual se aplican reglas especiales y donde pueden suceder libremente*”⁷ (Fig. 2). Así mismo, el juego no es una actividad impuesta; se juega porque se quiere. Sus reglas pueden estar solidamente establecidas (como en el deporte profesional), pero también pueden ir mutando a fin de enriquecerlo.

Y particularmente en que es una actividad ajena al desgaste cotidiano, subsumida por necesidades materiales; cuando uno juega actúa con libertad, hace lo que quiere. Habrá de partir de un consenso, o un acuerdo entre los jugadores (incluso en el juego en solitario) la imposición de ciertas reglas fundamentales que lo erigirán en *juego*, (sin embargo, los resultados del juego siempre habrán de ser *inciertos*; cuando algo se pone en *juego* desconocemos los resultados que de este se desprendan, esto es parte esencial del atractivo del mismo). En este principio básico ya se encuentra en forma primaria un acuerdo común que posteriormente constituirá las bases de las sociedades complejas⁸.

⁶ Johan Huizinga. *Homo Ludens*. España, Ed. Alianza Emecé, 2000. P.45. Tanto H. G. Gadamer (“*Verdad y método*”) como R. Caillois (“*Los juegos y los hombres*”) desarrollaran una exposición más basta de estos mismos principios básicos en cuanto a la concepción del juego a lo largo de sus obras, haciendo un particular énfasis en cuanto a los diferentes usos y significaciones de la palabra *juego* en el mundo y el carácter de éste como espacio sagrado.

⁷ Stephen Nachmanovitch. *Free play La improvisación en la vida y en el arte*. Argentina, Paidós, 2004, Pp.91-92.

⁸ La hipótesis máxima del texto de J. Huizinga, conduce a la construcción de la cultura a partir del juego, si bien esto se habrá de desarrollar a profusión a lo largo del texto, valdrá recordar que el mismo H. G. Gadamer ya considera que si bien existe el juego en solitario, el juego en si mismo necesita de este “*Movimiento de vaivén*” (que habrá de exponerse posteriormente). El juego también resulta un importante cimiento o eslabón en la construcción del “*otro*”

Al establecer el espacio del juego como un lugar cerrado y ajeno a la vida común⁹, se plantea su característica de ser *ficticio*; en el juego existe una conciencia específica de realidad alterna en contraste con la realidad cotidiana *-realidad de uso-*. Será a partir de este juego que las normas de la vida social se irán construyendo hasta convertirse en las formas de la sociedad misma. R. Caillois integra la característica del juego de ser *improductiva*: por no crear ni bienes, ni riqueza, ni tampoco elemento nuevo de ninguna especie; salvo quizás, el desplazamiento de propiedad en el seno del círculo de los jugadores de azar; argumentando que el posible desenlace implica una situación idéntica a la del principio de la partida¹⁰. Sin embargo esta característica del juego será puesta en duda tanto en el trabajo de J. Huizinga, quien establece que el juego es una actividad rica puesto que origina cantidad de consecuencias y eventos que producen elementos repetitivos y estables en la cultura, *-la fiesta entre ellos-*; al igual que H.G. Gadamer y K. Mandoki en sus respectivas obras, *“Verdad y método”*, y *“Prosaica I”*. Ahora, resulta imposible no advertir ésta transformación misma de la conciencia a partir de la práctica lúdica y perceptiblemente considerada, ya desde el enriquecimiento y transformación que el juego lleva al núcleo mismo de la cultura donde se desarrolla; hasta la instauración de mundos nuevos propuesta en las vanguardias artísticas de la modernidad. Aquí es perceptible esta noción del juego en tanto transformador elemental y ubicuo de la cultura en la que se practica, transformación de la conciencia ya recreación del modelo cognitivo y de su acercamiento y construcción del conocimiento y de aprensión del mismo (e incluso en algunos modelos de conducta propiciados por esta¹¹).



Fig. 2. El teatro Griego de Epidauros, deviene ejemplar en cuanto a Temenos

Esta actividad que tiene su fin en sí misma, se relaciona ahora sí, con el gasto del excedente de energía que mencionaran los autores románticos en sus distintas obras; la gratuidad de este gasto de energía en algo placentero y gozoso, no necesita mayor explicación. Ahora, si bien puede establecerse que los animales y los niños juegan a algo que posteriormente serán, o que no son sino formas que se convertirán en labores de su vida cotidiana, en su momento una forma de *pedagogía* por decirlo de algún modo, no deja por ello de ser una actividad gozosa

⁹ El ejemplo arquetípico en torno a este espacio de juego cerrado y ajeno a la vida común, lo encontramos en la descripción que hiciera Nietzsche del *Coro griego*. Friedrich W. Nietzsche. *El origen de la tragedia*. México, Ed. Porrúa, 1999. P.47.

¹⁰Roger Caillois. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de cultura económica, México, 1994.P.37.

¹¹ Eric Berne. *Juegos en que participamos. Psicología de las relaciones Humanas*. México, Ed. Diana, 2000. Pp.63-67.

en sí y para sí. Ninguna criatura da por sentado que lo que realiza en el juego contenga un potencial ulterior, reduciéndolo así a mero *ejercicio*. El juego es un acontecimiento de disfrute, y por ello no es de extrañar la íntima relación que mantiene con el arte y la estética.

J. Huizinga comienza su obra expresando que todo el hacer del hombre es jugar, y que la cultura misma guarda el carácter del juego; siendo este mismo, anterior a la cultura (esto lo enuncia principalmente dado el testimonio que la conducta animal hace del mismo)¹², convirtiéndolo así en un hábil motor de la misma, principio generador, actividad creativa en el desfogue de este excedente de energía; el origen de la cultura y la civilización misma se encuentra en el juego:

*“El juego es mas viejo que la cultura; pues por mucho que estrechemos el concepto de ésta, presupone siempre una sociedad humana, y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar. Con toda seguridad podemos decir que la civilización humana no ha añadido ninguna característica esencial al concepto de juego. Los animales juegan lo mismo que los hombres. (...) el juego en sus formas más sencillas y dentro de la vida animal es algo más que un fenómeno meramente fisiológico una reacción psíquica condicionada de modo puramente fisiológica. El juego en cuanto tal traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física. Es una función llena de sentido. En el juego “entra en juego” algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo”.*¹³

Ahora sí bien, para J. Huizinga el juego deviene en inicial constructor de la cultura, su esfera necesariamente ha de diferenciarse de la vida corriente, su ámbito es otro; libre y creativo, pertenece al campo del conocimiento intuitivo. En el momento en el que principia el juego - cualquier clase de juego- el espacio se cierra, los jugadores se embeben; otro tiempo inicia, las formas del juego están llenas de sentido y de función social; en tanto constructoras de cultura no pueden permitirse la contaminación de lo cotidiano, pues perderían su naturaleza de ser “otro” diferente a lo común, a lo normal; perderían su trascendencia.

R. Caillois se suma a este entendido y junto con J. Huizinga remarcará la naturaleza del juego en cuanto a la libertad y la capacidad de invención que le son propios, al estar contenido dentro de límites fijados arbitrariamente *límites de creación*. Ahora bien, ¿entonces como es que el juego, al limitarse a un espacio exclusivo, deviene en principal configurador de la cultura? Antes de abordar lo anterior, habrá que extenderse en lo propuesto por H. G. Gadamer al referirse al “*juego como hilo conductor de la explicación ontológica*”¹⁴; al desarrollar el concepto de la capacidad de invención en el juego, llevando incluso al *ser*¹⁵ del juego cómo

¹² J. Huizinga. Op. Cit. Pp.7-11.

¹³ J. Huizinga. Op. Cit. Pp.11-12. A este mismo planteamiento se aunara H. G. Gadamer: “Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, esta cerrado en sí mismo. pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que este fuera de él”. (H. G. Gadamer. Op. Cit. P.156.)

¹⁴ *Ibidem*. P.143.

¹⁵ En la presente tesis, el manejo tanto del concepto “ser” como del “ontos” (y la “ontología”), habrán de ser retomados del discurso del existencialismo Alemán, y claro del pensamiento Hegeliano, en el que ya queda superada todo antagonismo entre el ente (ser-no ser) y el ser, al sobrevenir éste ya un par dialéctico que queda superado mediante su concepto del “Devenir”. Permeando su concepción al pensamiento existencialista, donde

transformación, lo cual ya incita a contemplar detenidamente lo que es la *esfera del juego* y como es que éste se manifiesta.

Para H. G. Gadamer el juego posee una esencia propia que se manifiesta en un movimiento de *vaivén*; este ir y venir¹⁶ en sus palabras se siente como una especie de *descarga* (la descarga del excedente de energía de la cual hablaran los filósofos del romanticismo), ésta estructura del juego con su movimiento permitirá al sujeto jugador abandonarse completamente a él: “*El juego cumple su objetivo cuando el jugador se abandona del todo al juego*”¹⁷ ; pues sólo a través de los jugadores, el juego se manifiesta. Sin ser realmente ellos, se posesiona de estos, los lleva a su círculo cerrado –sagrado- y mediante ellos, se manifiesta finalmente: “*Todo jugar es un ser jugado*”¹⁸, en un impulso de repetición-renovación característico del juego.

Dada la mecánica de este movimiento de *vaivén* en la manifestación del juego, tiene que existir algún “*otro*” para que este se presente¹⁹, -cualquiera- que propicie este movimiento. Si bien existe el juego en solitario, se hace presente ahora la construcción de un *otro*, que puede ser la competición contra el tiempo, el azar, el *otro* imaginario, la dificultad, el juguete, contra uno mismo y cantidad de posibilidades que ha albergado el juego en solitario desde su invención. Lo realmente importante reside en la manifestación del juego; el jugar es expresión de uno mismo. El juego es autorrepresentación; en el juego, el jugador se autorrepresenta: “*Sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega*”²⁰. En el juego se experimenta una realidad extrema, superior, *vivencial*.

“Pero lo que ya no hay sobre todo es el mundo en el que vivimos como propio. La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, esta cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que este fuera de él. La acción de un drama, por ejemplo

habrá de vincularse el concepto del ser con el de la existencia, condición que llevará a rescatar el concepto del *ontos* y la ontología. Llevando a proponer en el discurso de Martín Heidegger la diferenciación entre el *sein* y el *dasein*, este último entendido como el “ser ahí”, “el ser en el mundo” ya la del *ser-siendo*, concepto basal para el presente escrito, al proponer el carácter mutable y condicionado de este *ser*, que es la posibilidad de esta interacción ya el significado primario que se le atribuye al ser: “*El ser ahí, en tanto comprender, proyecta su ser sobre posibilidades*”, a lo que añade: “*Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene, entre otros rasgos la ‘posibilidad de ser’ del preguntar, lo designamos con el termino ‘Ser ahí’*”. Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de cultura económica, 2003. P.p.795, 1056-1058.

¹⁶ El primer antecedente de la concepción del juego a partir de su característico movimiento de *vaivén*, se encuentra en el trabajo del psicólogo Frederic Jacobus Johannes. Buytendijk de 1933. D. B. Elkonin Op. Cit. P.24. Éste mismo movimiento de *vaivén*, remite tanto al fenómeno de la comunicación (el circuito del habla) como a algunas formas de éxtasis comunes de algunas religiones que para ello suelen hacer empleo tanto la danza como de la música; ambas entendidas dentro de la esfera del juego como se verá más adelante en la relación juego-arte.

¹⁷ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.144

¹⁸ *Ibidem*. P.149.

¹⁹ En el presente texto, se parte de la concepción del *otro*, que construyera Max Scheler en su obra “*Esencia y formas de la simpatía*” en la cual considera que sí bien el pensamiento propio y particular de un yo individual es dado como propio, y el pensamiento de otro es entendido como ajeno al anterior; entre ambos siempre existirá una conexión intrínseca. N. Abbagnano. Op. Cit. P.884.

²⁰ Friedrich Schiller. *La educación estética del hombre*. Madrid, Espasa Calpe, 1968. P.73.

–y en esto es enteramente análoga a la acción cultural -, esta allí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si esta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real-, porque desde ella está hablando una verdad superior. (...) Pues en cuanto se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno, esta distinción se cancela [entre lo real y lo irreal] a sí misma. El gozo que produce la representación que se ofrece en ambas cosas es el mismo: es el gozo del conocimiento. (...) Es así como adquiere todo su sentido lo que antes hemos llamado transformación en una construcción. La transformación lo es hacia lo verdadero. No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga sino, que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído”²¹

El espacio cerrado -una especie de realidad alterna-, el círculo mágico donde se da la descarga, y ésta; ya manifiesta mediante el movimiento de vaivén, resulta ya descarga liberadora, a la cual el jugador se abandona entrando totalmente en el trance del juego. Allí solo las reglas del *Temenos* rigen. Esta imagen del *Temenos*, C.G. Jung habrá de prestarle ya una atención particular (incluso al estimar la presencia de éste, ya como “sueño repetitivo” de su paciente) y mismo al que no duda en otorgar dentro de su discurso, este carácter esencial de espacio místico, aislado y esencialmente *otro*; omnímodo en la transformación psíquica del soñante: “Lugar germinativo donde se crea el cuerpo diamantino”²², resultando así apreciable la labor del *Temenos* como espacio de transformación y conocimiento místico. Así mismo, parangonado en el discurso de C.G. Jung, con la figura del *Mandala* y cualitativamente distinto de la *Palestra* al devenir su labor esencialmente taumátúrgica e incluso sagrada. En el *Temenos* lo habitual se volatiliza, y el *otro* (real o imaginario) se manifiesta en el movimiento de vaivén del juego; estímulo-respuesta, el juego entraña una forma de comunicación. El movimiento de vaivén, deviene en una especie de diálogo, un descubrimiento del otro y del uno mismo, el jugar es autorrepresentación del juego y de sí (por ello H. G. Gadamer lo considerara el acontecimiento ontológico por antonomasia); así mismo, a ésta autorrepresentación sobreviene el *drama* que eleva a los jugadores sobre consideración alguna de *real* e *irreal*; el juego les a invadido totalmente²³ se a instituido en una realidad superior, lucida e intensa. En ella, se da esta transformación hacia lo verdadero (el drama así mismo, desde su raíz griega incluye en sí el contenido fundamental del hacer y el obrar, del movimiento en sí; la acción. Esta concepción del drama lleva a entenderlo más afín al movimiento del juego y revela parte de su concepción y vínculo con lo trágico).

²¹ H. G. Gadamer Op. Cit. P.156-157.

²² Carl Gustav Jung. *Psicología y alquimia*. México, Grupo editorial Tomo, 2007. P.155.

²³ “Yo creo que también el hombre griego se sentía aniquilado en presencia del coro de sátiros, y el efecto mas inmediato de la tragedia dionisiaca es que las instituciones políticas y la sociedad, en una palabra, los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecían ante un sentimiento irresistible que los conducía al estado de identificación primordial de la naturaleza. La consolación metafísica que nos deja, como ya lo he dicho, toda verdadera tragedia, el pensamiento de que la vida, en el fondo de las cosas, a despecho de la variabilidad de las apariencias, permanece poderosa y llena de alegría, este consuelo aparece con una evidencia material, bajo la figura del coro de sátiros, del coro de entidades naturales, cuya vida subsiste de una manera casi indeleble detrás de toda civilización, y que, a pesar de las metamorfosis de las generaciones y las vicisitudes de la historia de los pueblos permanecen eternamente inmutables”. (F.W. Nietzsche. Op. Cit. P.42.).

“En estas cosas en las que la realidad se entiende como juego, se hace patente cual es la realidad del juego que hemos caracterizado como “juego del arte”. El ser de todo juego es siempre resolución puro cumplimiento, “enérgia” que tiene en sí misma su “telos”. El mundo de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. En él cualquiera puede reconocer que las cosas son así (...) De este modo el concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”.²⁴

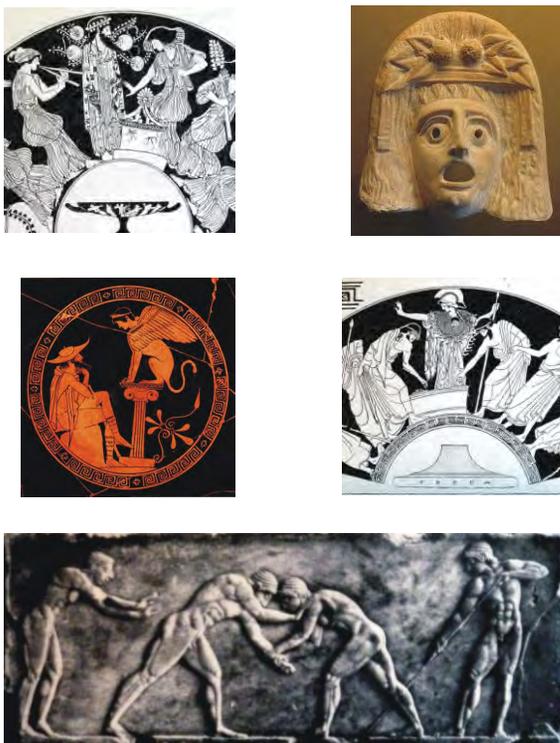


Figura 3. De arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha:
 El Ilinx (*Ménades bailando* Cáliz por Hierón y Macrón, 480 A. C.)
 La Mimicry, (Máscara Griega de alabastro que representa a Dionisos. Siglo V A. C.)
 El Peripatos (*Edipo y la esfinge*. Vaso de figuras rojas, Siglo IV A. C.)
 El Alea (*Ajax y Ulises echando suertes*. Cáliz de figuras rojas por Duris, 460 A. C.)
 El Agon (Relieve arcaico, mármol, Siglo V A. C.)

Una realidad con posibilidad de resolución; espacio del conocimiento verdadero que finalmente trasciende el círculo del juego. H. G. Gadamer no duda en corresponder la dinámica del juego a la de la obra de arte, dada la naturaleza comunicativa que en ella se mantiene: el gozo del diálogo y del conocimiento. La transformación constante que propicia este conocimiento en el espacio del juego, pues éste sólo conserva su ser en su constante devenir y retornar. Incluso antes de la obra de H. G. Gadamer, la teoría del juego ya había cobrado una importancia considerable, razón por la que fue necesario (a fin de facilitar su estudio) definir una categorización de los juegos dentro de ésta. Tarea a la cual se avocará R. Caillouis en gran parte de su obra y gracias a la cual resulta más sencillo ubicar las distintas cualidades lúdicas en las diferentes vertientes del juego. Y por ende, extender el fenómeno de éste más allá de la esfera originalmente pautada por J. Huizinga, quien al ubicar el ludus de

²⁴ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.157.

competencia como el más importante y omnipresente de los juegos, le restaría valor a los demás espíritus lúdicos ya vigentes en el ideario, los juegos de creación, azar, simulación, adivinanza y vértigo²⁵.

De esta manera, R. Caillois propone cuatro categorías básicas del juego, a saber: El *Agon*, (la competencia), en ella, se busca vencer a alguien o a algo; se compete en las carreras y el ajedrez, el *Agon* tiende a la rivalidad. El *Alea*, el azar, donde todo se ve reducido a la suerte, se busca la intervención del azar como elemento extrahumano en el juego, se juega a la lotería, a las cartas, a los dados etcétera. La *Mimicry* o simulación, la ilusión de entrar en un mundo imaginario, “otro”, convertirse en sus personajes y actuar en consecuencia; se juega a los marcianos y al Chaman, el disfraz y la máscara le pertenecen por antonomasia. El *Ilinx*, el vértigo, es un estado inducido de confusión y desconcierto, una especie de trance. Los niños juegan a “marearse” como los derviches entran en éxtasis. En el vértigo, la realidad se anula, e incluso en sus formas más extremas puede degenerar en demencia.

A esta categorización R. Caillois también anexará los índices: *Ludus* y *Paidia*, refiriéndose con estos a la tendencia de los juegos en cuanto a ir de la agitación y la euforia propios del *paidia*, hasta la contemplación y la reflexión encarnadas por el *Ludus*. Por ejemplo, en el *Agon*, la tendencia hacia la *paidia* estaría manifiesta en los juegos de competencia no reglamentados, cualquier reto improvisado entraría en esta tendencia. Así mismo, su propensión hacia el *ludus* se puede contemplar aproximadamente cada dos años, en los juegos olímpicos, de invierno, mundial de fútbol, panamericanos etcétera, por citar algunos ejemplos.

A la tétrada lúdica expuesta por R. Caillois, Katya Mandoki anexa aun otra categoría: El *Peripatos*. En el *Peripatos*, la exploración; K. Mandoki se preocupa por mostrar tanto la familiaridad como la diferenciación que existe entre el *Peripatos* y la *Mimicry*; más así mismo considera que ésta última, al generarse por imitación (*como sí*), difiere del *Peripatos* que surge de la búsqueda y la experimentación (*que tal sí*)²⁶. La *Mimicry* misma conlleva análogamente este carácter experimental, pues sí bien, ya se trata de “imitar”, en tanto *juego*, los resultados siempre son variables.

“El juego peripatos, emparentado a los mencionados por Huizinga como ‘juegos de invención de acertijos o adivinanzas’ es el que subyace a la ciencia y al arte, a la construcción de teorías y a las aventuras, pues siempre nos adentramos en estas empresas con el espíritu lúdico de averiguar que pasaría si tal o cual posibilidad, idea o acto se concretizara, es decir, de recorrerla imaginaria o factualmente”²⁷.

²⁵ Se habrá aquí de mencionar la tan discutida miopía de J. Huizinga en cuanto a negarle el carácter de juego a la plástica. Mas aún al estar su obra escrita en el momento de la *Action painting*. Dentro de esta misma tendencia se puede anexar lo propuesto por R. Caillois al considerar el juego como gasto puro, no productivo; sin embargo -y recurriendo nuevamente a lo considerado por J. Huizinga-, al establecer el juego como un acontecimiento *repetible*, e invistiéndole esta función, en un constructor elemental de cultura, de igual manera participará necesariamente en la elaboración de los objetos de la misma.

²⁶ K. Mandoki nombra al *Peripatos* por su raíz griega *Peripatein*: recorrer, deambular. Exponiendo así el carácter exploratorio de esta categoría lúdica y en referencia a la escuela peripatética (deambulatoria), de Aristóteles. Katya Mandoki. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México, Conaculta-Fonca-S.XXI, 2006.P.174.

²⁷ *Ibidem*. P.174.

K. Mandoky introduce en su obra la categoría de este mundo del juego exploratorio exponiendo la raíz lúdica del arte y la investigación; cualidad que a éstas les fuera negada (aunque presentida) por sus teóricos originales. ¿Acaso la necesidad de explorar y el espíritu de aventura no han estado siempre imbuidos de cierta naturaleza lúdica?, ¿No han producido en sí, un gozo que les es característico? ¿No se observa en el infante el placer del descubrimiento al reconocerse físicamente en un principio y al aventurarse a conocer su entorno cuando esto le es dado? ¿Y acaso en su momento se ha dudado en llamar juego a esta actividad? El *Peripatos* encarna la curiosidad lúdica, el descubrimiento, el juego de adivinanzas y la improvisación. Al igual que las demás categorías lúdicas expuestas por R. Caillois se encuentra inmersa de forma natural en la conducta animal y humana (Fig.3).

Con lo anteriormente expuesto, se puede proceder a construir un cuadro sinóptico a fin de observar las categorías lúdicas y los fenómenos que las caracterizan, en éste se integra tanto lo propuesto por R. Caillois, cómo por K. Mandoki:

Estos autores ya citados advierten que estas categorías lúdicas suelen traslaparse entre sí, creando híbridos de categorías lúdicas; lo cual permite encontrar apuestas en los deportes o teatro místico o de improvisación, (la liturgia en su acción cultural, suele integrar al menos tres categorías lúdicas), competencias artísticas, entre otras.

Los autores ya citados advierten que estas categorías lúdicas suelen traslaparse entre sí, creando híbridos de categorías lúdicas; lo cual permite encontrar apuestas en los deportes o teatro místico o de improvisación (la liturgia en su acción cultural, suele integrar al menos tres categorías lúdicas), competencias artísticas, entre otras. R. Caillois concluye enunciando la importancia del Agon y el Alea como categorías lúdicas particularmente constitutivas en la concreción de la civilización y la cultura; ubicando tanto al Mimicry y al Ilinx, como originales cohesionadores sociales en lo que el mismo llama: “*sociedades de confusión*”²⁸ y considerándolas ya como inadecuadas para el subsecuente desarrollo de las civilizaciones. Estas categorías lúdicas en tanto cohesionadores sociales, pertenecen a un único momento épocal, en el que dada la condición endeble de las sociedades en desarrollo, resultan necesarias; más, al desarrollo de las sociedades, estas tornarán a apoyarse en las matrices del Agon y en el Alea como principales elementos de cohesión social.

Concluyendo ahora; Lo lúdico deviene baluarte esencial en la constitución de la humanidad misma, de las sociedades y la cultura en sí, es una constante histórica. El juego es particularmente trascendental en la construcción del arte y la cultura en cuanto al carácter vivencial que entraña, el juego siempre es ante todo *experiencia, goce y conocimiento*. Así, lo lúdico en tanto vivencial implica así mismo la construcción de este espacio propicio a esta vivencialidad alterna, ahora Temenos o círculo de juego; a fin de procurar la inmersión en el juego mismo. Las formas del juego siempre estarán llenas de sentido y función social, -así se procure ajeno a esta realidad cotidiana, de uso- en el juego siempre existe la conciencia de una realidad otra (este “entrar en el Temenos”); acercamiento idóneo frente a la figura o elucubración del “*otro*” (el juego es un campo de conocimiento intuitivo), este *otro*, que ahora habrá de corresponderse con la obra de arte.

²⁸R. Caillois. Op. Cit. P.146.

Categoría lúdica	Acción	Condición	Característica eje	Tendencia	Ejemplos
A G O N	D E S A F I A R	R I V A L I D A D	COM PE TEN CIA	<p>Paidia: Carreras, lucha etc. (no reglamentadas, improvisadas)</p> <p>Ludus: Esgrima, fútbol, billar, damas, ajedrez</p>	
A L E A	A P O S T A R	EST RE MEC I M I E N T O	A Z A R	<p>Paidia: Volados, apuestas improvisadas</p> <p>Ludus: Loterías compuestas o de aplazamiento.</p>	
M I M I C R Y	I M I T A R	SI MU LA CIÓ N	D I S F R A Z	<p>Paidia: Imitaciones infantiles, juegos de ilusión.</p> <p>Ludus: Teatro, artes del espectáculo.</p>	
I L I N X	R E T O Z A R	V É R T I G O	E Q U I L I B R I O	<p>Paidia: Mareo infantil, tiiovivo, coleada, sube y baja, vals.</p> <p>Ludus: Atracciones de feria, esquí, alpinismo, cuerda floja.</p>	
PE RI PA TOS	E X P L O R A R	A V E N T U R A	C O N J E T U R A	<p>Paidia: Escondidas, adivinanzas, juegos infantiles de invención.</p> <p>Ludus: Decodificador, crucigramas, improvisación y creación artística.</p>	

El estudio de lo lúdico –que encuentra ya algunos de sus principales teóricos en el romanticismo-, le propone en tanto “descarga” natural a cierto excedente de energía, en una actividad recreativa y libre; un acontecimiento de disfrute cuyo movimiento esencial se aprecia en este omnipresente *vaivén*, una suerte de diálogo recreacional cuya ejecución contrae así mismo, este acto de repetición, renovación y creación lúdica. Si bien en esta suerte de diálogo se construye esta relación con algún elemento ajeno al individuo, será en la relación y constitución de este “otro”, donde se finque la expresión del sí mismo; el juego es autorepresentación. En este basamento esencial habrá de encontrarse su natural orientación hacia lo artístico y la estética, dado que en este movimiento de vaivén, autorepresentación y diálogo, supeditado ya a su espacio exclusivo -su *Temenos*-; tornando a construirse este espacio inequívoco al conocimiento, cuya forma de relación –diálogo- deviene natural y común al que se mantiene con la pieza artística.

El juego como el arte se plantearán ya actividad libre, acción que mantiene su fin en sí misma; ahora, con el fin de explicitar el estudio y la trascendencia de lo lúdico en la cultura y la sociedad; fueron categorizados los espíritus lúdicos, ubicando al menos cinco de sus matrices más trascendentes, a saber: El Alea, (el azar), el Agon (la competencia), La Mimicry (el disfraz), el Ilinx (el vértigo) y el Peripatos (la adivinanza). Cuyos distintos juegos, a su vez se ven condicionados por los distintos índices tanto de Ludus (la tendencia hacia la reflexión y la reglamentación, juegos complejos); como de la Paidia (la explosión, la agitación y desconcierto). Retomándose ahora, lo ya expuesto sobre los alcances de la teoría de J. Huizinga en lo que respecta al juego como configurador de la cultura, (principalmente dentro del ámbito del juego sagrado), a fin de concretar un adecuado enfoque de la misma; para ello se habrá de recorrer con especial cuidado el “*Homo ludens*” de J. Huizinga y observar la obra de autores posteriores que participaron de él, en miras al ulterior desarrollo de sus obras, en cuanto a la teoría del juego.

I.I.I.-Lo lúdico en la cultura

En el proceso de crecimiento de cada cultura la fusión y la estructura agonal alcanzan, ya en un periodo arcaico, su forma más visible, y casi siempre también, más bella. A medida que se va complicando el material de la cultura y se hace mas abigarrado y complejo, a medida que la técnica adquisitiva y de la vida social, tanto individual como colectiva, se organiza de manera más firme, crece, sobre el suelo primario de la cultura y, poco a poco, una capa de ideas, sistemas, conceptos, doctrinas y normas, conocimientos y costumbres, que parece haber perdido todo contacto con el juego. La cultura se va haciendo cada vez más seria, relegando el juego a un papel secundario. El periodo agonal ha pasado o parece haber pasado.²⁹

²⁹ Johan Huizinga. Op. Cit. P.101

El presente capítulo habrá de iniciar mencionando la obra de los autores anteriormente citados, en cuanto a la labor del juego en la construcción de la cultura se refiere. Específicamente el trabajo de R. Caillois y D. Elkoinin, quienes ya discrepan del pensamiento de J. Huizinga, en cuanto a la consideración del origen del juego a partir del trabajo y no de forma inversa. Sin embargo, lo propuesto por J. Huizinga en tanto al juego como constructor y origen de la cultura misma, a encontrado eco principalmente en las obra de Jean Duvignaud y de H. G. Gadamer; quien incluso en su obra “*Verdad y método*” no dudará en proponer al juego como “*hilo conductor de la explicación ontológica*”³⁰. Muchas han sido las propuestas acerca del origen de la cultura y de lo que esta finalmente *es*. Para el presente escrito, se realizaran algunas comparaciones y sentaran algunas analogías sobre la teoría de la cultura, partiendo de las diferentes concepciones de los autores ya mencionados, la que se habrá de enriquecer a la suma de los aportes de las obras de Oswald Spengler y Sandro Bocola, dada su aportación a la teoría de ésta última.

Mayormente, se participa de una concepción de la cultura que entendida como el conjunto de valores, creencias, tradiciones, instituciones y lenguaje propios de un núcleo comunitario en sí. Los modos de vida *per se* que las sociedades humanas elaboran y transmiten. Estos reflejan las condiciones materiales de su existencia y proporcionan instrumentos para alterarlas. A las diferentes teorías sobre el origen y la construcción de la cultura, se suman especialmente las propuestas de O. Spengler (la cultura como un ente orgánico) y de J. Huizinga (la cultura como juego) por su original aporte a la concepción de la misma.

De sumo interés para el presente escrito, es lo propuesto por O. Spengler en su obra “*La decadencia de occidente*”³¹ dado el enfoque cíclico-orgánico que de esta construye. Para O. Spengler la cultura deviene en “*la conciencia personal de toda una nación*”³², conceptualizándola como un organismo viviente que nace, se desarrolla y muere. Más, entre las principales aportaciones de Spengler a la teoría de la cultura esta el diferenciar ésta de la civilización; para O. Spengler la cultura es esencialmente “*espiritual, metafísica, filosófica y mítica*”³³. La cultura es el estadio histórico donde la creación y la espiritualidad se manifiestan, en ella se hacen presentes las categorías lúdicas de la Mimicry, el Ilinx y el Peripatos, por ser el lugar de la franca creación del ideario del hombre. Para el autor, la cultura se encuentra al principio; en el origen de lo que al evolucionar habrá de convertirse en una civilización. Esta última, le es concebida como un estadio de “*decrepitud espiritual*”, subsiguiente a la acción creadora; la civilización es lo *ya creado* la repetición práctica, utilitaria y extensiva de los productos del estadio cultural³⁴. En ella los valores espirituales se deslíen, la creatividad cesa para sólo convertirse en un juego de yuxtaposiciones y extensiones; disolviendo cualquier vestigio de *contenido profundo* en éstas formas ya trascendidas.

³⁰ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.143.

³¹ Oswald Spengler. La decadencia de occidente. Madrid, Espasa Calpe, 1958. Pp. 60-68.

³² *Ibidem*. P.147.

³³ *Ibidem*. P.62.

³⁴ S. Bocola en “*El arte de la modernidad*”, Omar Calabrese, en “*La era neobarroca*” y Jameson Frederich en “*Teoría de la posmodernidad*”; encontrarán este punto de coincidencia, al ubicar a la posmodernidad como una era donde la historia se ha convertido en un contenedor de productos culturales del cual la humanidad extrae modelos que transforma e hibrida a su gusto.

La civilización también se caracteriza por el escepticismo que la imbuye; la convicción fervorosa que concierne a la cultura le es del todo ajena; las formas simbólicas construidas en el estadio cultural no le pertenecen, devienen objetos inertes, utilitarios y consumibles. La tradición se encuentra así, incomprendida y atacada, arrastrando en su ruina al rescoldo de la cultura, que buscando sobrevivir, tendera a barbarizarse. Ahora servirá para solapar y satisfacer los instintos más primitivos, convirtiéndose en un divertimento chato y vulgar. A esas alturas, sólo sobrevivirá una abstracción absoluta en el ideario, la del *dinero*; que representara el poder y omnipresencia de la civilización. La economía regulará todas las actividades de ésta; es claro que el imperialismo es un momento específico de la civilización, dado su carácter expansivo. Así las urbes formarán finalmente el pensamiento que regirá al resto del mundo, instituyendo la globalidad y reduciendo al orbe en provincia. La producción cultural se verá estancada; sólo queda por *consumir* el reducto de productos culturales que la urbe facture. Todos estos síntomas son característicos de los procesos espirituales de las postrimerías de una civilización y el natural e inevitable destino de una cultura.

La matriz lúdica del Peripatos dada su condición de constructor creativo del conocimiento, participa de forma considerable en ambos estadios, civilización-cultura. Mas su presencia parece ser decisiva en los momentos de transición, ya sean los que llevan de la cultura a la civilización, o los que gestan una nueva cultura. El Peripatos esta en el florecimiento de las filosofías, labor común de los estadios culturales en el pensamiento de O. Spengler, e influye en la constitución de los estadios civilizatorios dada su tendencia a la aventura y a la exploración (el afán expansionista de la civilización y el imperialismo), y la labor creativa que se desempeña en ésta (la *deconstrucción*, citable, en el caso de la posmodernidad). Esto no significa que sólo en éstos estadios aparezca esta categoría lúdica; los juegos nunca son del todo abandonados, sólo desplazan su preponderancia a otras categorías lúdicas que igualmente se verán desplazadas en su momento. Al constituirse la civilización, los vestigios del Ilinx y el Mimicry se integran e hibridan (a la labor del Peripatos) persistiendo en la civilización del Agon y el Alea.

Expuesta ya a grandes rasgos la concepción de los estadios civilizatorio y cultural propuestos por O. Spengler, se procederá a explorar la visión J. Huizinga; quien al tratar de esclarecer los orígenes de la cultura, habrá de establecer esta como juego. Para J. Huizinga la cultura no solo se construye a partir del juego surgiendo de este, la cultura misma es un juego que se juega cotidianamente. Pareciera que esta propuesta contradice el principio del círculo sagrado – Temenos- que separa al juego del resto de la *vida normal* y cotidiana; sin embargo al transcurrir de los ciclos históricos, la dinámica deviene en forma distinta: el círculo se ha expandido y sus lindes son ahora difusos. Cada actividad que se practica cotidianamente, pertenece a diferentes esferas del juego y los límites que separan en ella el juego de lo serio se expanden y contraen constantemente. Las categorías lúdicas se pueden observar en las ocupaciones diarias, desde el trabajo, hasta las relaciones personales. El juego así, *juega* constantemente entre el *juego* y lo *serio*, modelando la estructura de la cotidianeidad.

“El punto de arranque tiene que ser una representación muy cercana al sentido del juego infantil, que se traduce de hecho en diversas formas lúdicas, es decir, en acciones vinculadas a reglas y sustraídas a la vida corriente, y en las que se pueden desplegar

necesidades congénitas de ritmo, alternancia, cambio regulado, tensión antitética y armonía. Se apareja a este sentido lúdico un espíritu que persigue el honor, la dignidad, la superioridad y la belleza. Todo lo místico y mágico, todo lo heroico, todo lo “músico”, y lo lógico y lo plástico buscan su forma y expresión en un juego noble. La cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego. El fundamento antitético y agonial de la cultura se nos ofrece ya en el juego, que es más viejo que toda cultura.”³⁵

Para J. Huizinga, el juego esta fuertemente imbuido de significado; todo juego significa algo; y al conocer el juego se conoce el espíritu de una sociedad e incluso de una época, en él cómo en el arte se evidencia el sentimiento de sus creadores. Deviene en experiencia y en el fenómeno ontológico por excelencia, los sentires mismos de las sociedades se van modelando por sus experiencias de juego y así, de forma recíproca, se va construyendo una cultura y su civilización subsecuente. El juego propicia un sentimiento de orden, realización y de seguridad a sus adeptos. A partir de sus premisas contribuye en la organización de la estructura social. Es de ésta forma que la cultura deviene como juego, al ser éste lo primario; una capacidad del hombre antes de constituirse como tal y basal en esta constitución. Y de la construcción del culto que se irá formando en el juego y dotando de características culturales al mismo. El juego así, se irá convirtiendo en “acto sagrado”- “juego sagrado”:

“A toda fiesta bien celebrada, a todo juego o competición sagradas y, sobre todo, a los juegos sagrados, la comunidad arcaica enlaza la intensa convicción de que, de ese modo, se atraen bendiciones para el grupo. El sacrificio o las danzas sagradas han salido bien y, en ese caso, todo está en orden, las potencias superiores están con nosotros, se mantiene el orden del mundo y se asegura el bienestar cósmico social de nosotros y de los nuestros. Claro que no hay que figurarse este sentimiento como el resultado final de una serie de conclusiones racionales. Se trata de un sentimiento vital, de una satisfacción que ha desembocado en una fe más o menos formulada y con cuyas manifestaciones tropezamos todavía”^{36}*

Así, el juego construye memoria, lo jugado deviene en un tesoro espiritual que fomenta la cultura y los bienes culturales mismos; al ser un acto repetible, construye mito y tradición hasta convertirse en cultura y liturgo.

“El culto se despliega en el juego sacro. La poesía nace jugando y obtiene su mejor alimento todavía, de las formas lúdicas. La música y la danza fueron puros juegos. La sabiduría encuentra su expresión verbal en las competiciones sagradas. El derecho surge de las costumbres de un juego social. Las reglas de la lucha con armas, las convenciones de la vida aristocrática se levantan sobre formas lúdicas. La conclusión debe ser que la

³⁵J. Huizinga. Op. Cit. P.102.

³⁶Ibidem. P.77. El pensamiento primigenio aquí expuesto por J. Huizinga, parece obviamente tomado del concepto de magia simpatética tratado por Sir James Georg Frazer, y recuperado posteriormente al desarrollar su concepto de “Psicomagia” por Alejandro Jodorowsky. (Sir James Georg Frazer. La rama dorada. Magia y religión. México, Fondo de cultura económica, 2003.Pp.33-35. Alejandro Jodorowsky. Psicomagia. México, Debolsillo, 2010.).

* El subrayado es de la que suscribe.

cultura, en sus fases primordiales “se juega”. No surge del juego, como un fruto vivo se desprende del seno materno, sino que se desarrolla en el juego y como juego”³⁷

A lo expuesto por J. Huizinga, propicio resulta el exponer la concepción que encuentra la participación del juego, a partir de la construcción de la cultura, en la obra de autores que como él, sentaron su importancia en la construcción de ésta. Por ello y dada principalmente la clasificación que R. Caillois hace de los juegos y de cómo cada categoría lúdica fomentará algunas de las distintas áreas de la cultura misma; y al igual que K. Mandoki, se dará en realizar compendios de la relación de las diferentes categorías lúdicas con las matrices sociales que se formaran impregnadas del juego.

La categoría lúdica Agon, al llevar en su seno la rivalidad y la competencia -la cual de ninguna forma es exclusiva de la contienda deportiva-, sino que permeará a la identidad de formas culturales de toda época, contribuyendo en la formación de otras tantas. El sentimiento de rivalidad ha sido de importancia trascendental a lo largo de la historia, patente en la construcción de sociedades y la subsecuente expansión de las mismas. El Agon es evidente en la matriz familiar, en la simple competencia entre hermanos; en cuanto a la religión, se le puede ubicar como el afán expansionista de cantidad de cultos, en fenómenos tan trascendentales como las cruzadas o la guerra santa. El Agon es omnipresente en la matriz penal, al juego de *policías y ladrones*, la competencia por la libertad y el poder en ambos bandos; lo mismo que sucede en la matriz militar, por no olvidar la importancia que el Agon a cobrado en las áreas mercantil, financiera y corporativa, en su competencia por el mercado (que también comparte la política). Por ultimo, el artista juega al Agon, al participar en bienales, *castings* etcétera.

El Alea da origen a todos los juegos de azar y con ello lleva en sí todas las resoluciones que no dependen enteramente de la mano del hombre; su naturaleza pareciera residir en un pacto de conformidad con el destino mismo, concibiéndosele incluso, como una forma de comunicación con entidades extrahumanas. Por ello no resulta sorprendente la supervivencia de las prácticas adivinatorias encumbradas desde la antigüedad y practicadas actualmente, cómo lo son las tiradas de huesos y caracoles (de gran estima en algunos cultos religiosos). La simple elección de cónyuge plantea un juego de Alea, no es de extrañar que en algunos momentos históricos y en el seno de algunas culturas contemporáneas, se opte por descargar esta responsabilidad en manos de profesionales formados para ello. ¿Que valdría decir sobre el enraizamiento de los juegos de azar en las sociedades civilizadas? ya en la forma de la *lotería* abarcando desde los juegos de sorteo periódico, hasta los “*ráscale*”, de la lotería instantánea (ambos de circulación masiva y accesibles a todo publico), hasta los refinados eventos sociales de hipódromo y casino.

Todo lo relativo a la máscara y el disfraz es pertinente a la categoría del Mimicry. Aunque bien sabido es que todo juego supone la aceptación temporal de un espacio aparte -la ilusión o universo ficticio-, esta es una cualidad específica de la Mimicry. Todos los juegos que llevan en sí una fantasía, una ilusión (*in-lusio*; entrar en juego literalmente) llevan en sí un vestigio de esta categoría lúdica; sin embargo el disfraz ha trascendido a cantidad de instituciones

³⁷J. Huizinga. Op. Cit. P.220.

sociales de las cuales resulta representativo (sin olvidar que gran parte del respeto que a estas se les prodiga, es parte elemental de este *entrar en juego*). En las etapas formativas de la niñez, la Mimicry cobra trascendental importancia en cuanto a la educación del infante, quien suele aprender imitando. En los deportes la Mimicry se hace presente en las *fintas*. Este arte del engaño trasciende cantidad de ámbitos sociales, desde el financiero-corporativo, el político y el militar (alcanzando en estos tres primeros los estándares de *forma de vida*) y apreciable así mismo hasta en los núcleos familiares más modestos.

El vértigo; *este perderse de sí*,³⁸ fue de trascendental importancia sobre todo en los orígenes de la construcción de la cultura. El ilinx suele sostener un nexo importante con la magia. Sabida es la importancia del consumo de alucinógenos y psicotrópicos en los rituales mágicos y religiosos que provocaban el éxtasis, dando credibilidad a los Chamanes y sacerdotes de los orígenes de la liturgia. A la actualidad, estos estados de arrobamiento se siguen induciendo masivamente, más ahora provocados en las formas más disímiles; dentro de la liturgia, en el empleo de cantos y en la arquitectura específica de sus templos (juegos de espacio y luces, característicos de los periodos barroco y gótico). El ilinx en la actualidad es apreciable en todos los juegos de vértigo; aquellos que en la procesión de luces, sonidos y velocidad, sumergen del todo al jugador en su esfera (desde las consolas de videojuegos hasta las tan socorridas *discos*, mejor conocidas en su invención como “*ambientes cinéticos- lumínicos*”³⁹), aquellos que producen una descarga de adrenalina (deportes extremos), y la fármacodependencia⁴⁰.

El *Peripatos* ha sido de importancia trascendental en el desarrollo cultural mismo. La aventura y la investigación han imbuido el acervo cultural y el conocimiento mismo contribuyendo al avance de la civilización; el Peripatos encarna la creatividad en todos los ámbitos productivos. El Rabí juega al Peripatos al interpretar la Torá (la hermenéutica, es un juego cognitivo, Peripatos puro). En el *musement* de Pierce, el Peripatos es especialmente significativo, al constituirse en la matriz escolar, cómo una especie de meditación “*lúdica [donde] la abducción se añade a la inducción y la deducción por la invención, la conjetura y el enigma*”⁴¹. La milicia juega al Peripatos al crear estrategias de ataque y engaño. Sin embargo, pareciera que ésta categoría lúdica cimentara de forma específica lo relativo a la creación artística, evidente en los mundos imaginarios que aciertan a construir sus creadores: “*Toda creación artística e intelectual es un apasionante juego de peripatos para explorar y ponderar sus resultados*”.⁴²

Considerada la importancia del juego en la civilización y la cultura, su papel y manifestación en el desarrollo de la misma; resulta pertinente observar lo propuesto por R. Caillois en cuanto a la evolución de la cultura misma a partir del juego. Si bien como ya se estableciera, los juegos revelan las preferencias y reflejan las creencias de las culturas en las cuales se juegan, R. Caillois se da a la tarea de ubicar la contundencia del tándem de los juegos de Mimicry-

³⁸ De hecho, en cantidad de juegos de todas las categorías lúdicas, el sumergirse plenamente en el universo de juego, ya sea del Mimicry, el Ilinx, el Peripatos e incluso el Agon, se puede llegar a alcanzar una especie de *trance* provocado por la inmersión en la dinámica del juego mismo, inmersión, característica del Ilinx.

³⁹ Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. España, Ed. Akal, 1995.P.179.

⁴⁰ Bien es sabida la tendencia del Ilinx a desembocar en adicciones. R. Caillois. Op. Cit. Pp. 99-102.

⁴¹ K. Mandoky. Op. Cit. P.177.

⁴² *Ibidem*. P.180.

ilinx en el núcleo de las sociedades originarias, y el del Agon-Alea como propio de la civilización, tal como a continuación se expondrá. En estos los orígenes de la civilización, la importancia de las categorías lúdicas Mimicry-Ilinx es prioritaria dado el nexo que tienen en la construcción del culto, la religiosidad y la liturgia. Los juegos de máscara y posesión, la pantomima y el éxtasis en su momento aseguraron la cohesión de la vida colectiva en torno al culto: “*La mimicry no es un juego*: desemboca en el vértigo, forma parte del universo religioso y cumple una función social*”⁴³. La liturgia aún se celebra imbuida de elementos propios de esta dupla lúdica. En el Mimicry-Ilinx se gestan la magia y el mito, su fuerza pertenece a la esfera de lo sagrado.

El ejemplo preponderante de esto se encuentra en la concepción de la *tragedia griega* que F. W. Nietzsche expusiera en su obra: “*El origen de la tragedia*”⁴⁴, en lo referente a la identidad del *sátiro*, entendido como una especie de *Chaman*, en su perfil de “*vínculo entre dos mundos*” que reconviene las fuerzas originales del universo e identifica al ciudadano heléno - pese a su naturaleza apolínea-, embriagado y feral, replanteando su origen salvaje y reconciliando al hombre con la naturaleza y el universo; aduciéndole de la soledad que la civilización le forjara y reconduciéndolo al Coro (sabida es la costumbre de los griegos de consumir estupefacientes en sus celebraciones rituales; principalmente en las consagradas a Dionisos; la *ambrosía*, -el banquete otoñal consagrado a esta deidad- también era una mezcla de hongos- entre ellos la *amanita muscaria*- que provocaban no solo alucinaciones, sino también un incremento notable en la energía erótica y en la fuerza muscular⁴⁵). Partiendo siempre de la Mimicry -*simulando que*-, la fiesta va poseyendo a sus adeptos, para finalmente en la *convulsión sagrada* -el vértigo- sustituya al simulacro (ya sea mediante la ingesta de drogas o por la acción euforizante de la música (*por jugar al fantasma se convierte en fantasma*, rezará la cábala). En esta embriaguez del círculo sagrado, el orden del mundo es abolido para resurgir revitalizado nuevamente, se instaura el orden mediante el culto. Se ha celebrado la catarsis; reencontrados ahora los hombres como hermanos, prosiguen su trabajo civilizatorio; el salvaje ha encontrado sosiego.

¿Como omitir el considerar el nexo que mantiene la concepción de la cultura que elucidara O. Spengler y estas sociedades de confusión las cuales expone R. Caillois? En ellas se observa una tendencia común hacia lo metafísico y lo espiritual; la liturgia imbuye todos los aspectos de la vida cultural y construye el acervo de mitologías y productos culturales que han de satisfacer su vida psíquica. “*El hombre culto dirige su energía hacia dentro; el civilizado hacia afuera*”⁴⁶. La concepción del estadio cultural que esboza O. Spengler tiende sustancialmente a los juegos de Mimicry e Ilinx. Si bien resulta factible esta relación entre la sociedad Griega -el estadio cultural por excelencia en el discurso de O. Spengler- y las sociedades de confusión, ésta no ostenta el perfil que R. Caillois les otorga a las mismas (es seguro que en algún momento de su evolución, ya fuera durante el protogriego o en la Grecia matriarcal de Eurinome e incluso en la edad de la raza de oro; ésta sería una sociedad de

* El autor se refiere a que no se le debe tomar con ligereza, más que expatriarle del ámbito de los juegos, en el cual la ubica.

⁴³ R. Caillois. Op. Cit. P.160.

⁴⁴ Friedrich W Nietzsche. *El origen de la tragedia*. México, Ed. Porrúa, 1999. Pp.38-66

⁴⁵ Robert Graves. *Los mitos Griegos. Vol. I*. España, Alianza Editorial, 1998. Pp.7-8.

⁴⁶ O. Spengler. Op. Cit. P.68.

confusión, de la cual como se verá, subsisten rasgos provenientes de sus actividades lúdicas en la constitución misma de la cultura griega⁴⁷).

En las sociedades de confusión la primacía del Mimicry-Ilinx resulta evidente. La cultura griega supo constituirse de forma tal, que en sus formas culturales persistía el componente cultural que se manifiesta en estas actividades lúdicas, ya en sus instituciones jurídicas, políticas y filosóficas. Incluso en las competencias que vendrían a ser plenamente agónicas (Olímpicas, Hípicas etcétera.), permanecería esta esencia cultural, reuniéndose en reducido círculo de magia los adeptos a cantar el coro; siempre será necesario revivir este “*círculo mágico*”, el Temenos, el espacio de juego les reconcilia como iguales, para con las potencias y ellos mismos; en él se construye la espiritualidad del grupo. Si la Mimicry y el Ilinx sucumbieran totalmente, las religiones no habrían podido permanecer o siquiera constituirse; el culto es su lugar de acción. En éste sus condiciones se hacen presentes en toda la dinámica del servicio religioso; el canto, el sacrificio, la oración, de pie, hincado, sentado, etcétera (el mismo J. W. V. Goethe haría patentes la importancia de la dinámica y el simbolismo –lúdicos- presentes en el culto católico y cómo éstos procuraban una mayor cohesión dentro de su núcleo comunitario, por encima de la cumplida en el protestantismo;⁴⁸ que a su vez habrá de constituirse una nueva retórica y concepción de los valores, a fin de constituir la misma⁴⁹).

Para R. Caillois, el vértigo compartido como punto culminante y nexo de la existencia colectiva deviene en fundamento último de una sociedad poco consistente. En la celebración del vértigo se refuerza una cohesión frágil, que no se mantendría sin esta comunión colectiva. La máscara se convierte en el verdadero nexo social al instituir el miedo⁵⁰ como aparato hegemónico del poder (valdría sentar una reflexión sobre el significado de las fiestas pánicas – de iniciación-, celebradas en loor del dios pan (de quien se decía que lanzaba un grito espeluznante al ser su sueño interrumpido). No es de extrañar la relación extraordinaria entre esta deidad-cabra y Dionisos, al parecer el pánico es un elemento común en el terreno de lo sagrado; más aún en lo propuesto por Carl Gustav Jung en *arquetipos e inconsciente colectivo*, sobre el papel que mantenía el miedo en la construcción de los mitos). Sin embargo, la racionalización presente en la evolución y el desarrollo de las culturas, así como el afán creativo-inquisitivo del Peripatos, fomentaría la transición que llevaría a las sociedades de confusión a constituirse en civilizaciones; trayendo consigo la decadencia de la máscara. Para R. Caillois, el proceso es similar al que se efectuaría en la transición entre magia y religión propuesto por Sir James George Frazer:

“El sistema de la iniciación y de la máscara solo funciona si hay coincidencia concisa y constante entre la revelación del secreto de la máscara y el secreto de usarla a su vez para lograr el trance divinizante y para aterrorizar a los novicios”⁵¹

Bien es sabido que con la construcción de las sociedades vino a erigirse en ellas (o mas bien estas comenzaron a erigirse en torno a) una figura de poder que les imbuía cierta seguridad y

⁴⁷ Robert Graves. Op. Cit. Pp 31-46.

⁴⁸ Goethe Johann Wolfgang. *Obras completas. Tomo II*. Madrid. Aguilar. 1958. p. 1622-1624.

⁴⁹ Max. Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Argentina. Ediciones Libertador. 2004. Pp.17-84.

⁵⁰ Karl Gustav Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España. Paidós. 2004. Pp.14-19

⁵¹ R. Caillois. Op. Cit. P.175.

sosiego, más aun en sus precarias condiciones de existencia. A fin de mantener su poder, ésta figura (adelantada y *hábil* en comparación con sus coetáneos), hubo de recurrir al temor: “*Estar enmascarado y producir miedo, o no estarlo y sentir miedo*”⁵². Personifico el mismo los elementos que demarco en su señorío, y con ello obtuvo la sumisión de su clan. El sacerdote había nacido. Ahora, J. G. Frazer, en la “*Rama dorada*”, reflexiona sobre la transición de la magia a la religión; ésta habría de suceder cuando finalmente el hombre se percató de su impotencia frente a los fenómenos naturales que en algún momento creyó dominar.

*“Las inteligencias perspicaces debieron llegar a percibir que las ceremonias y encantamientos mágicos no producían en verdad los resultados que se esperaba de ellos, los que la mayoría de sus compañeros simplones todavía creían una realidad. Este gran descubrimiento de la ineficacia de la magia debió producir una revolución radical aunque probablemente lenta, en las mentes de los que tuvieron sagacidad para ello. El descubrimiento llegó por primera vez cuando los hombres reconocieron su impotencia para manejar a placer ciertas fuerzas naturales que hasta entonces se habían supuesto dentro de su mandato. Fue un reconocimiento de la ignorancia y la flaqueza humanos. El hombre supo que había tomado por causa lo que no era y que todos sus esfuerzos para actuar por medio de estas imaginarias causas habían sido vanos”.*⁵³

El ceremonial mágico no coincidía con los efectos que el brujo imponía o estos sucedían igualmente sin intervención de este⁵⁴; algo similar sucedió en lo propuesto por R. Caillois, al enunciar las imperfecciones que las *inteligencias perspicaces* hubieron de encontrar en el ritual iniciatorio; “*al perder esta relación sacra la máscara devino en disfraz*”⁵⁵. Ya se observa así, perderse paulatinamente la devoción depositada en la máscara y en el disfraz –la Mimicry- volviéndose así imposible por éste medio acceder al ilinx; las sociedades debían ahora adquirir nuevos valores y nuevos juegos, a fin de no perder su cohesión social fundamental.

Parte de este mismo *percatarse* de un nuevo funcionamiento del cosmos, fue debido a la naturaleza curiosa que ha caracterizado el espíritu humano desde sus orígenes, estando ésta naturaleza obviamente imbuida de la categoría lúdica del Peripatos. El Peripatos participa en las distintas sociedades incluso como elemento de construcción en cantidad de otros juegos (participa de la Mimicry –cuando es juego de improvisación-, en el teatro del absurdo; del Ilinx, al plantear las posibilidades y presupuestos del viaje psicotrópico, del Alea, a la aventura, la esperanza y la fortuna); y propone la posibilidad de ubicarlo como juego de transición entre las sociedades donde reina la dupla Mimicry-Ilinx, a las del Alea-Agon, y viceversa (al movimiento del ciclo), el Peripatos se mantiene en ambas y ayuda ha definir su construcción cultural.

⁵² Ídem.

⁵³ S. J. G. Frazer. Op. Cit. P. 84.

⁵⁴ Un breve comentario sobre lo que debió haber sido un factor determinante en la caída de la máscara y el posterior establecimiento de la religión como aparato hegemónico; sumándose a lo propuesto por S. J. G Frazer, recordando que la curiosidad, agente de la categoría lúdica del Peripatos, suele sobreponerse a las injurias del miedo.

⁵⁵ R. Caillois. Op. Cit. P.175.

En la práctica del Peripatos, la observación y la investigación habrían de llevar al descubrimiento del “número”: “*El reino de la mimicry y el ilinx en efecto, está condenado en cuanto el espíritu logra la concepción del cosmos, es decir, de un universo ordenado y estable, sin milagros ni metamorfosis. Este universo aparece como el terreno de la regularidad, de la necesidad, de la medida, en una palabra, del número*”⁵⁶. El advenimiento del Peripatos, del pensamiento abstracto y la construcción del número, traerían consigo un espíritu de preescisión que habría de propagar las categorías lúdicas del Alea-Agon, provocando su auge, y estableciéndolas como los nuevos presupuestos del juego social. Así quedaron instaurados en la construcción de la civilización el Agon y el Alea como los propulsores de los valores de la competencia reglamentaria y el sorteo. Tomando el lugar que otrora perteneciera al Mimicry y al Ilinx.

El advenimiento de la preponderancia de los juegos Agon-Alea, instaura la rivalidad, la competencia y el establecimiento de reglas concisas como bases en la incipiente sociedad civilizada. El odio y el rencor personales hacia la figura del *rival* se comienzan a suavizar, al grado de convertirle en admiración y modelo. Agon y Alea inaugurarán una escuela de lealtad y generosidad que difundirá el respeto al arbitraje fomentado por el deseo del juego mismo, aún sin la amenaza constante de un modelo coercitivo (el cual sin lugar a dudas tuvo que establecerse, pues parte del placer del juego en colectivo reside en el engaño; no es de extrañar que la identificación de este aparato recurrirá a la Mimicry a fin de ser fácilmente representado y reconocido en su papel atemorizante, principalmente en las civilizaciones incipientes y ávidas de una cierta sensación de estabilidad y orden en su existencia). El papel civilizador de la dupla Agon-Alea, ha sido señalado en cantidad de ocasiones, dada la capacidad de acuerdo y conformidad que fomenta⁵⁷.

Al ir perdiendo espacio dentro de la cohesión y construcción social; siendo paulatinamente desplazadas de casi la totalidad de la vida colectiva por el Agon-Alea, la dupla Mimicry-Ilinx subsistirá en las sociedades avanzadas, sólo que constreñida a sus espacios específicos; ahora, a fin de subsistir y seguir satisfaciendo determinadas necesidades psíquicas de las sociedades en las cuales se les juega, comenzó a infiltrarse entre los eventos lúdicos del Agon y el Alea, el merito y la suerte. El Agon y el Alea, establecidos como principales constructores de la civilización y garantes de paz y estabilidad social, invitan a pensar en el transcurso histórico que parte desde los orígenes de la cultura, hasta la civilización y la posterior decadencia de ésta. Las sociedades propuestas como entes orgánicos en la obra de O. Spengler proponen una reflexión sobre el mismo movimiento cíclico que dentro de estas tendrán los juegos y si es que estos tienen alguna relevancia en el desarrollo de las primeras.

⁵⁶Es el número un elemento de particular importancia en esta transición de la magia a la religión que al parecer S.J.F. Frazer advierte, pero no menciona abiertamente, a diferencia de R. Caillois. Si bien S. J. G Frazer no habla abiertamente del número como tal, en su descripción del paso de los días y las estaciones, se advierte el conocimiento de un ciclo, que al perfeccionamiento del pensamiento abstracto habrá de originar el número. R. Caillois. Op. Cit. P.179.

⁵⁷ Baluartes los anteriores ya enunciados por J. Duvignau (Duvignaud Jean. El juego del juego. Colombia, Fondo de cultura económica, 1997. Pp.129-159.), R. Caillois (R. Caillois, Op. Cit. Pp.64-78.), J. Huizinga (J. Huizinga, Op. Cit. Pp.67-102) y C. Holzapfel (Cristóbal Holzapfel. Crítica de la razón lúdica. Madrid, Trotta, 2003.Pp.89-96.), entre otros.

Una respuesta afirmativa no debe ser apresurada, sin embargo el entender el Mimicry y el Ilinx como constructores primarios de la civilización, es decir de la cultura y ya de la espiritualidad y el sentido; ubicándose en los orígenes de la cultura como apuntalamiento omnipresente en la liturgia y el Coro y ubicar a esta como el momento histórico en el cual se construye la espiritualidad y por ende el mito; ya profundamente creativa y arraigada en la psique del hombre. Recordando ahora el legado de F. W. Nietzsche en “*El origen de la tragedia*” -el estadio cultural de una civilización-, al describir la embriaguez del Coro y el significado del sátiro⁵⁸. En los orígenes del estadio cultural, predominan los juegos de Mimicry y Peripatos, a través de estos se manifiestan los juegos del Ilinx, en los que se acude a las capas más profundas de la psiquis y el inconsciente; donde finalmente uno se encuentra con el “*inconsciente personal, los arquetipos y el inconsciente colectivo*”⁵⁹; éste, que asemeja el pensamiento cultural de los pueblos, evidenciando sus analogías en el pensamiento más antiguo que les hermana en los juegos Mimicry, Ilinx y Peripatos, en los cuales se construirá la espiritualidad en el estadio cultural de una civilización⁶⁰.

Sin embargo, al observar la evolución de una sociedad, resulta apreciable el movimiento que ya la conduce de éste estadio cultural -donde rigen estos juegos de invención-; a un periodo intermedio, donde la quintupla lúdica coexistirá en un constante equilibrio dinámico de poderes. Digna de citarse es la Grecia antigua (propuesta no sólo por O. Spengler, sino común al ideario de cantidad de épocas, e incluso en la actualidad) como el estadio cultural por antonomasia, en el que convivirán las cinco categorías lúdicas, conjugándose y retroalimentándose entre sí. El ejemplo por excelencia reside en la práctica de los juegos olímpicos, del cual -y a fin de abreviar el presente escrito- solo se expondrá en principio, el juego del Agon en cuanto a la competencia que en la actualidad es uno de los aspectos más difundidos y conservados de ésta fiesta; el Alea se encuentra en el sorteo previo (ya suerte de *Deus ex machina*, -*ἀπό μηχανῆς θεός*-, la voluntad última de los dioses); que ubica la competencia preeliminar entre la multitud de concursantes. El Ilinx y la Mimicry, se hacían presentes en la serie de rituales y ceremonias litúrgicas que presidían y concluían los juegos. Los *olimpionicos* (vencedores en las olimpiadas) eran elevados a la categoría de reyes sagrados, se les reconocía como favorecidos y privilegiados de los dioses en una suerte de hibridación de las categorías lúdicas de Peripatos-Mimicry. Sabido es el empleo que los antiguos griegos hacían de alucinógenos en sus rituales sagrados, incluso la *ambrosía* que se concedía a los vencedores de las carreras pedestres olímpicas, no era sino una mezcla de hongos alucinógenos (al igual que los laureles otorgados a los vencedores de torneos y

⁵⁸ La figura del sátiro y su familiaridad para con Hermes, señor de los lindes, los caminos y el lenguaje, habrá de dar a su vez origen al *Silvano* Romano, de este último, Roger Bartra ya advierte apreciable en su figura feral este vínculo del “salvaje” entre lo doméstico y lo silvestre. En la mitología tanto a los faunos como a los silvanos y sátiros se les suele hallar en los lindes de los campos sembrados, siendo nexos y comunicación entre mundos. (Roger Bartra. *El salvaje en el espejo*. México, UNAM.-ERA, 1998. Pp. 34, 90)

⁵⁹ K. G Jung. Op. Cit. Pp.10-11.

⁶⁰ “*El hombre primitivo es de una subjetividad tan impresionante, que en realidad la primera presunción hubiera debido ser que existe una relación entre el mito y lo psíquico. Su conocimiento de la naturaleza es esencialmente lenguaje y revestimiento exterior del proceso psíquico inconsciente. Precisamente el hecho de que ese proceso sea inconsciente es lo que hizo que para explicar el mito se pensara en cualquier otra cosa antes que en el alma. Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama, el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales*”. K. G. Jung. *Ibidem*. P.13.

batallas)⁶¹. El peripatos se aprecia enfáticamente en toda la construcción mítica, artística y poética que se desarrollaba en torno a estos juegos⁶² (incluso se sospecha que la identidad de Hércules como fundador y campeón de los juegos olímpicos, residiera realmente en una construcción mítico-poética en torno a las hazañas de la colectividad de atletas olímpicos).

Tras lo expuesto sobre el carácter lúdico de la Grecia clásica, no es de extrañar que los teóricos del juego ubiquen algunas épocas históricas como particularmente *juguetonas*, especialmente a partir del legado del mundo helénico. Esta tendencia en la cultura se aprecia en la Roma imperial, reconocible en la devoción que el ciudadano romano tuviera para con el circo y el hipódromo en su vida; más interesante aún es el espíritu del *Potlach* (en la roma imperial, el ludismo pervivirá en sus formas mas arcaicas, lo cual ya es un bien sintomático común de las civilizaciones) que practicará la elite acaudalada del imperio, en la muy competitiva magnificación de su ciudad, para con el pueblo (Fig.4).



Figura 4. El *Coliseo Romano*. El ciudadano romano ya sentaba la importancia de sus juegos, al establecer un paralelismo entre la finitud de estos y la caída de su imperio.

El subsiguiente estadio cultural a reconocer tras la decadencia del imperio romano, se encuentra en la reconocida época medieval; el cual se considera un nuevo estadio cultural constituido a partir de los despojos del imperio romano, por sobre la concepción spengleriana de la “civilización petrificada”, al estar formado por cantidad de elementos de las culturas judaica, mora, germana y celta principalmente⁶³. Si bien la cultura del medievo se entiende cómo totalmente impregnada del espíritu del juego, hay que evidenciar que las formas lúdicas fundamentales y mas reconocidas de este periodo (el juego popular desenfrenado de los festivales y las fiestas sacras, las cortes de amor, y los juegos de caballería entre otros), ya no poseen una función cultural creadora; ésta se ha de manifestar más bien en la creación de las formas feudales, de caballería (la consagración, el torneo y la heráldica), el régimen de los gremios y el establecimiento del mundo universitario. El Renacimiento será una época especialmente impregnada de este espíritu lúdico, siendo apreciable principalmente, en las formas de la poesía y arte renacentista:

“Toda la actividad espiritual del Renacimiento es de juego. Ese empeño refinado y, sin embargo, fresco y vigoroso, por la forma noble y bella es cultura “jugada”. Toda la

⁶¹ R. Graves. Op. Cit. Pp. 8-9.

⁶² La mitoroyética al fin (μυθοποιεσας); deviene un ejercicio común de Peripatos; en tanto creación y descubrimiento en torno a ese fenómeno de creación.

⁶³ O. Spengler. Op. Cit. Pp.40-45

magnificencia del Renacimiento es una mascarada alegre y solemne con el aparato de un pasado fantástico e idealizado”⁶⁴.

Sin embargo es para el barroco, que la efervescencia de formas lúdicas en la cultura cobrará sus mayores modelos; resultando más que evidente en casi todas las formas culturales, desde la filosofía y el derecho, hasta la moda y el vestido (cabalmente apreciable en la imposición de la *peluca*). Estas consideraciones sobre el espíritu lúdico del barroco han sido estudiadas a profusión por Jean Duvignaud en su obra: “*El juego del juego*”. Para el autor, el barroco encarna toda una ideología, es producto de la angustia provocada por la ruptura de dos mundos (el descubrimiento de América trajo consigo la destrucción de cantidad de paradigmas del universo europeo, influyendo incluso en la posterior crisis de la *reforma*). En el barroco se advierte esta manipulación lúdica de las formas al no remitir a ningún modelo o código, implementando un mundo sin fronteras que contradice lo establecido, convirtiéndose incluso en “*práctica de lo imaginario [en] treta mística*”⁶⁵. En el barroco aparecerán cantidad de civilizaciones nuevas, producto de la hibridación y el choque de culturas. Todo el influjo lúdico del barroco, estará mermado para el siglo XVIII; sin embargo en este siglo, lo lúdico no dejará de manifestarse en la proliferación de clubes clandestinos y en el afán coleccionista de algunas instituciones tanto públicas como privadas. Tras este rápido bosquejo de la presencia del ludismo en los diferentes periodos históricos, se retomará ahora la obra de O. Spengler, al equiparar la posterior decadencia de la civilización con los juegos dominantes de este estadio.

El Agon y el Alea si bien traen consigo la competencia reglamentada y el respeto al arbitraje, en su progresión por el transcurrir civilizatorio habrán de ir perdiendo la relación que mantenían con el *ilinx* y la *Mimicry*. Perdido esto, se encuentran carentes de la creatividad, la espiritualidad y el mito que se gestan en estas vertientes lúdicas. En este momento, una cultura o sociedad avanzada alcanza su estadio civilizatorio, comenzando así su decadencia. Claro es que el Agon y el Alea no bastan para mantener la cohesión de una sociedad al carecer del carácter creativo y espiritual que esperanza e identifica a su población, reconociendo a los hombres como iguales y disipando la sensación de aislamiento propia de la especie, en la comunión con el *otro*, y en este parangón, incluso con la deidad misma. La dupla Agon-Alea y las sociedades fuertemente imbuidas por ella, ya sea que al calce de su desarrollo, pierdan de forma paulatina la cohesión y estabilidad de su población, o ya que la provoque de forma abrupta algún inesperado cisma. Retomando a O. Spengler, la cultura griega se convertirá en la civilización romana con la consiguiente alienación de su población en el proceso. Ante los síntomas de esa necesidad, la *Mimicry* y el *Ilinx*, irán recobrando parte de los espacios perdidos. Uno de los síntomas de este estadio de decrepitud espiritual en la decadencia de la civilización, suele ser lo que R. Caillois llamará la corrupción de los juegos:

“A cada una de las rubricas fundamentales responde entonces una perversión específica que es resultado de la ausencia a la vez de freno y de protección. Al volverse en absoluto el dominio del instinto, la tendencia que lograba engañar a la actividad aislada, protegida y en cierto modo neutralizada del juego se extiende a la vida corriente y es proclive a subordinarla hasta donde puede a sus exigencias propias. Lo que era placer se

⁶⁴ J. Huizinga. Op. Cit. P.229.

⁶⁵ J. Duvignaud. Op. Cit. P.113.

constituye en idea fija; lo que era evasión en pasión, en obsesión y en causa de angustia”⁶⁶.

La crisis de los valores y la creencia lleva a una necesidad constante de reafirmación que se materializa en ésta ansia constante del juego (rememorable como el proceso ontológico por excelencia), al punto de perder los parámetros constitutivos del mismo y pervirtiendo su actividad libre: El Agon se convierte en una competencia abierta, desleal, e inescrupulosa (su sintomatología resulta eminente en la expansión de los imperios), cualquier motivo se convierte en contienda. El Agon puede desembocar obsesiones sin sentido: “*La corrupción del agon empieza allí donde no se reconoce ningún árbitro ni ningún arbitraje*”⁶⁷. En la superstición se encuentra la corrupción del Alea. Aquel que pretende algún control sobre el azar por múltiples medios, los cuales suelen ir desde los amuletos más grotescos, hasta la lectura consecutiva de publicaciones sobre horóscopos y la consulta común de adivinadores y pitonisas, delegando del todo la propia voluntad sobre su existencia y depositándola en ajenos. Las adicciones también son un rostro común en la perversión de los juegos, cómo de la decadencia de las civilizaciones y una muy característica tanto del Alea (la adicción al juego de azar), como del Ilinx. En éste último encontramos la adicción a la adrenalina provocada por deportes extremos y juegos de vértigo (atracciones de feria) en sus formas más “benignas” y la drogadicción y el alcoholismo en las más nefastas. La perversión de la Mimicry, reside en la enajenación total del individuo al ser consumido por la máscara, perdiendo tanto su identidad cómo el contacto con la realidad; es decir, al desvanecimiento total de los lindes del círculo y con ello, la indiferenciación de los orbes.

Si bien en cualquier estadio cultural se puede encontrar la corrupción de los juegos, será en la civilización donde este fenómeno resulte contundente y sintomático de la decadencia de la misma. En el advenimiento de la crisis social provocado por las postrimerías de la civilización, se encuentra ya el germen de una nueva cultura (la más de las veces construida a partir de los restos y despojos ya resignificados y revitalizados de una civilización consumida, ahora en un nuevo paradigma épocal) y con ella, el advenimiento de los juegos sagrados, imbuidos del carácter místico-espiritual propios de la triada Mimicry-Ilinx-Peripatos. Esta, recobrará parte de su perdido imperio en el nuevo estadio cultural colectado de los restos de una civilización decadente. Así las sociedades paleocristianas, el romanticismo y la era de las *mitologías individuales* pueden ser entendidas como parte de este fenómeno.

Recapitulando, la cultura, habría de comenzar en tanto juego, al ser este un elemento primario y común –incluso *biológico*- al ser humano. Así como esta ya enunciada sensación de “descarga”, el juego propicia un sentimiento de logro y satisfacción en sus adeptos. La cultura se “*juega*” se desarrolla en el juego y como tal; deviniendo un acontecimiento significativo y ontológico por excelencia. La cultura así, se construye como juego y en torno al mismo. En sus distintas vertientes lúdicas se aprecian aflorar los más aparatos y matrices sociales, lo “jugado” devendrá así, tesoro espiritual germen y fomento de la cultura misma. En su acontecer y reacontecer, habrá de construir ya el mito, la tradición, la cultura y el liturgo.

⁶⁶ R. Caillois. Op. Cit. P.89.

⁶⁷ *Ibidem*. P. 92.

La cultura es un juego social de práctica cotidiana; si bien el Temenos tiende a requerir su espacio cerrado y propio, al ciclo de las eras su labor cultural le ha impelido a expandirse difuminando sus límites; siendo apreciable en toda actividad social cierto rastro o linde para con la experiencia lúdica. Ya el juego en tanto experiencia vivencial, se encuentra imbuido de significado (a partir de la matriz lúdica del Peripatos, más que evidente resulta esta construcción de lo *significante* a partir del juego). En el juego como en el arte, se conoce el espíritu de una sociedad, cultura o época, se reconoce “*la conciencia personal de toda nación*”. En su construcción se aprecia a su vez el culto y la sociedad misma.

Ahora, el observar el ciclo vital por el que habrá de transitar una cultura, en forma un tanto análoga a un ente orgánico, permite así mismo ubicar las tendencias lúdicas y espirituales de los distintos estadios vitales por los que habrá de transitar esta; mismos que tanto en sus orígenes (sociedades de confusión) cómo en sus fases primarias (infancia y juventud), devienen esencialmente creativos en sus elementos basales y constitutivos; es decir, en su espiritualidad y filosofía (Mimicry, Ilinx, Peripatos). El advenimiento de la civilización ya advierte esta decrepitud y decadencia espiritual en el agotamiento y la simulacralización de sus formas simbólicas, es un periodo de repetición y agotamiento creativo. Así mismo, la perversión de los juegos y la disolución de sus valores espirituales sobrevienen testimonial de la decrepitud –y transición- de las eras vitales de una sociedad.

En esta transición que conduce las sociedades de Mimicry-Ilinx a las de Agon-Alea, es particularmente apreciable la presencia del Peripatos en tanto reorganizador e incluso catalizador a la reconstrucción de los estadios culturales; mostrando así mismo su labor en cuanto juego transicional en las distintas sociedades y épocas. El tándem lúdico Agon-Alea, se propone en tanto principal constructor del estadio civilizatorio por excelencia, dada su natural orientación hacia el acuerdo y la conformidad. La dupla Mimicry-Ilinx, dentro ya de este estadio civilizatorio, seguirá cumpliendo una muy importante función social, más ya constreñida a sus espacios específicos; su labor primordial se desarrolla en el Temenos del culto, las artes y la liturgia, por antonomasia; el juego deviene ya lugar del culto, el Temenos es un “*círculo sagrado*” y su labor “*juego sagrado*”. Agon-Alea no bastan para mantener ya sea la cohesión o incluso la salud anímica de una sociedad, al carecer de la emotividad y el carácter creativo y espiritual de la dupla Ilinx-Mimicry, cuya particular índole reside en subsanar este sentimiento de escisión común al ser humano; así, se reinicia el ciclo, y de los restos de una civilización se retorna a la subsecuente construcción de una cultura; resulta evidente el natural advenimiento tanto de la corrupción de los juegos –como paliativo a la crisis- como su omnipresencia (específicamente los elaborados en la matriz lúdica del Peripatos), a la recreación de un nuevo núcleo cultural necesario.

Si bien como se ha considerado, algunas categorías lúdicas (incluso duplas lúdicas) resultan preeminentes en determinados estadios culturales y civilizatorios; la integridad de ellas habrá de mantenerse a lo largo de los ciclos, cumpliendo la labor determinada que a dicho estadio convenga. La labor de la Mimicry y el Ilinx, no desaparecerá en la civilización y el estadio cultural –incluso en las sociedades de confusión-, no se verá privado de la dupla Agon-Alea. Al transcurrir de los ciclos, se observaran arribar y desaparecer oleadas de espíritu lúdico naturales a una y otra matriz, haciendo más o menos “juguetonas” las distintas épocas en las que habrán de manifestarse; siendo ya apreciables épocas tales como el “Barroco” en las

cuales habrá de evidenciarse una particular convergencia y explosión de lo lúdico en todas sus esferas sociales.

Es impensable el desarrollo de una sociedad exenta de valores tales como la rivalidad y la competencia, la investigación y la construcción creativa, la investidura cultural y la diferenciación social, así como la pedagogía elemental que ya conllevan la imitación y el disfraz; la conciencia patente del azar y el destino; y en ello, este acceso posible con lo suprahumano. ¿Y que decir de la ebriedad?, el vértigo en su dimensión vivencial, análogo vínculo con lo extrahumano, indispensable a la fuga del sí mismo, se ha instituido desde entonces, paliativo común al sentimiento de escisión y a la adversidad misma.

I.I.II.-Lo lúdico en el arte y en la abstracción artística

Y en tanto que una obra de arte, en lugar de expresar pensamientos y conceptos, representa el desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación hacia fuera, el espíritu posee el poder no solo de aprehenderse a sí mismo en la forma que le es propia y que es la del pensamiento, sino también de reconocerse como tal en su alienación en la forma del sentimiento y de la sensibilidad, en definitiva, de aprehenderse de ese otro yo, y lo hace al transformar esta forma alienada en pensamiento y conduciéndolo de este modo así mismo.⁶⁸

Si bien la concepción de la relación arte-juego puede rastrearse hasta la Grecia socrática, el concepto de juego en las artes plásticas parece ser más bien una herencia del romanticismo alemán; momento histórico en el cual se consolida. Principalmente en torno a la concepción del arte libre y *del ser en sí y para sí*, que posteriormente desembocarán en los postulados *del arte por el arte*. Lo anterior se aprecia de forma palpable y -por sobre las obras de W. M. Wundt y H. Spencer,- en la ya mencionada obra de I. Kant: “*crítica de juicio*”, donde no duda en relacionar el juego con la estética al llamar a ésta: “*juego de pensamientos*”⁶⁹. Su propuesta encontraría su más importante eco en “*La educación estética del hombre*”, obra de F. Schiller; donde el autor ya implica la importancia del juego en la concepción misma del arte al exponer a la belleza y a la libertad como el objeto mismo del instinto del juego. Será en la evolución de esta concepción, donde para principios del siglo XX se encontrará la labor de Karl Groos,

⁶⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Lecciones de estética. Ediciones Coyoacán, México, 2002.P.25.

⁶⁹ En lo propuesto por Kant, se puede observar una primera aproximación a lo que K. Mandoki tendría en bautizar como Peripatos en su *prosaica*.

quien ya partiera del concepto del juego a fin de definir la actividad estética en su obra: “*Introducción a la estética*”⁷⁰.

Partiendo de este pensamiento originario del romanticismo alemán, (que vendría a desembocar en la obra de H. G. Gadamer y J. Huizinga). Ejes principales en la constitución de la presente tesis y de los cuales se habrá de rescatar la relación existente entre el juego y el arte. Tanto J. Huizinga como R. Caillois evidencian la cantidad de términos lingüísticos en diversidad de idiomas, que comparten tanto el ámbito artístico como el del juego. La armonía, el orden, el ritmo, la belleza, el contraste etcétera, les son valores afines⁷¹. Tanto lo lúdico como lo artístico, no sólo comparten elementos comunes, sino que al ser entendida la cultura como un producto del juego, resulta lógico inferir que el arte devenga del mismo, al compartir con éste, no solo los elementos que les resultan comunes, sino los principios básicos que infunden su naturaleza como actividad libre y creadora, su principio de gozo, el ser una actividad que *tiene su fin en sí misma*, que se realiza en un espacio que le es propio, más aún en lo propuesto por H. G. Gadamer al considerar el juego como: “*hilo conductor de la explicación ontológica*” y encontrar éste, como un componente esencial en la creación y la contemplación de la obra de arte.

En palabras de K. Mandoki: “*El juego que juega el artista es principalmente peripatos, al aventurarse hacia los mundos imaginarios que va creando*”⁷². El arte, en sus diferentes disciplinas participa de todas las categorías lúdicas anteriormente expuestas. Ante la incapacidad de establecer algún ámbito artístico como el originario en la historia de la humanidad, se optara por iniciar con la poesía, dado que el ser de esta es un elemento común a todas las artes. Entendida como *ποίησις*, la creación y ya la experiencia estética; la poesía deviene un bien común en cuanto aparato de creación vigente en toda cultura que se haya “creado” a lo largo del orbe. Dependiendo ello de su creación y recreación misma y de la construcción mitopoyética que habrá de alumbrarle. En su naturaleza se puede observar íntegra la presencia del Peripatos. La creación de éste mundo imaginario ya remite nuevamente, al Temenos, círculo sagrado, espacio de juego, investido ahora de *poesía*; en el que se lleva a cabo la creación y la experiencia estética.

La poesía *literaria* a su vez participa de otras categorías lúdicas; del Alea en la poesía absurda del dadaísmo, el ilinx le es común -al igual que a las demás formas artísticas-, cuando el ejercicio introspectivo es tan intenso que puede alcanzar estadios de éxtasis ocasionados por la inmersión en la dinámica del Peripatos. La poesía en sí misma, participa de la Mimicry al igual que todas las formas artísticas que tienden a representar ya sea la realidad o los sentimientos. Sin embargo, será en el teatro; este que como ya se había observado con anterioridad (el Coro), pertenece por completo a la categoría lúdica de la Mimicry participando así mismo del Ilinx. Al teatro, el Peripatos le es inherente en cuanto a forma poética, en él, el Alea se observa en el teatro de improvisación como el happening y el teatro

⁷⁰K. Groos partirá de la definición aristotélica del juego como actividad en sí y para sí, libre y placentera; para posteriormente construir una definición de la actividad estética partícipe de estos mismos rasgos.

⁷¹ Términos igualmente compartidos por el *Chiste*; más aun si se considera la importancia del *juego de palabras* en el mismo. El chiste a su vez puede ser entendido como un lugar intermedio o participativo del juego y el arte. Sigmund Freud. *Obras completas. Vol. I.* Madrid, Editorial Biblioteca nueva, 1948. Pp.834-836.

⁷² K. Mandoky. Op. Cit. P.175.

del absurdo; el Ilinx se le tributa en las representaciones culturales -momento en el cual la música también participa de esta categoría lúdica⁷³- de igual manera la música participa de la Mimicry al emular escenarios y estados psíquicos y será en el ambiente de entreguerra donde se consolidaran formas musicales que participan del Alea (música ruido). La danza al estar investida en este estadio intermedio y participar de la música y el teatro, hace gala de las mismas categorías lúdicas que estas y de forma muy similar, sin embargo hay que resaltar el empleo histórico-cultural que ha tenido la danza como forma de éxtasis, desde las danzas desenfrenadas de los rituales báquicos, hasta la danza giratoria de los derviches.

Como ya se habría contemplado, el Agon hace presencia en la matriz artística por medio de los premios y las bienales que sobre los distintos campos artísticos se presenten. Si bien el Agon no parece participar directamente del espíritu de las artes, no se debe olvidar la naturaleza competitiva que le es común al hombre; valdría la pena investigar sobre cuanta obra maestra ha sido propiciada bajo este espíritu de competencia. En cuanto a la plástica, tema central del presente escrito; su naturaleza lúdica parece ser un tanto más esquiva que por ejemplo, la de la danza: “Una de las formas más puras y completas del juego”⁷⁴. Sin embargo, será en la plástica donde la experiencia lúdica evidenciara plenamente este giro ontológico (específicamente en la plástica de tendencia abstraccionista). La historia del arte suele enfocarse principalmente en la historia de la pintura, ahora a través de la óptica legado del relato *vasariano*⁷⁵(y posteriormente la iconología), se habrá de contemplar más de 3000 años de pintura figurativa por encima de expresiones abstractas, consideradas en principio meramente ornamentales, y por ende acreedoras a una menor consideración artística y estética. La pintura *figurativa*, participa del juego de la Mimicry al imitar la realidad y representar valores metafísicos (capacidad de la cual tampoco ha de desertar la pintura abstracta), siéndole de trascendental importancia el Peripatos en la experimentación y construcción de universos propios. El Ilinx y el Alea participarán en la plástica en momentos específicos de la historia del arte, ejemplos de ello son la pintura de acción y el dibujo automático; lo cual lleva a resaltar que en el arte –y específicamente en el arte de la pintura-, el ludismo y sus diferentes categorías cobrarán una mayor o menor presencia según lo precise la tendencia plástica y las diferentes necesidades psíquicas-culturales y épocas que ésta manifieste (cuestión que se habrá de abordar a profundidad en los capítulos segundo y tercero de la presente tesis, al resaltar las condiciones psíquico-anímicas que propiciaron la creación del arte informal).

Como bien es sabido, gran parte del propósito de ésta tesis reside en exponer el origen y desarrollo del arte abstracto de la modernidad y su relación con lo lúdico. La abstracción en el arte abarca más que el periodo temporal mencionado y se escapa a la definición de “arte no representativo”, tratado a saciedad durante la modernidad (posteriormente se habrá de contemplar la abstracción como una constante plástica en cantidad de tendencias artísticas a lo largo de la historia). El arte abstracto ha provocado cantidad de reflexiones en torno a su

⁷³ Sin olvidar los llamados *conciertos masivos* donde la multitud suele participar de formas de éxtasis colectivo.

⁷⁴ J. Huizinga. Op. Cit. P.209.

⁷⁵ En tanto referencia al uno de los discursos primeros del arte moderno, esbozado ya en el renacimiento por la figura de Giorgio Vasari, en su obra “Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos”; G. Vasari centra su estudio en ponderar el preciosismo mimético de las obras de su época. Giorgio Vasari. Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos. USA, Ed. W. M. Jackson, Inc. 1974.

definición; se llegó a propugnar como “*arte concreto*”⁷⁶ más que abstracto e incluso “*arte absoluto*”⁷⁷, por mencionar sólo las más destacadas. Más para abordar el arte abstracto hay que pensar en que es lo que se entiende por arte en sí, para luego construir una definición plausible en torno a este último. Así, y al espíritu que va cobrando la naturaleza de este escrito, se ha de recurrir al trabajo del filósofo Alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel, el cual ya se considera idóneo a la exposición del presente texto, dada su adecuación épocal y su pertinaz trascendencia, a fin de exponer una definición sobre el arte que sea propicia para posteriormente adecuarla al arte abstracto que es en éste momento lo que concierne a la tesis.

G.W.F. Hegel, es una figura trascendental en la construcción del pensamiento de la modernidad, su pensamiento se presta a construir una definición que entraña el sentido y la función del arte en todos los tiempos. Para el romanticismo dilucidará lo que podría ser el arte abstracto (y resulta apreciable la influencia que su pensamiento tuviese para con la posterior creación de los artistas de esta tendencia). En el lenguaje de Hegel, ya se hace presente este concepto de la “abstracción”, la cual debe entenderse en tanto un contenido *depurado* del “*espíritu*”, y a su vez, implicando ya un proceso de *abstracción* (un *devenir dialéctico*), para con el acercamiento a éste, que así mismo sobreviene lo universal y lo absoluto; una verdad última, de lo natural (*espíritu subjetivo*⁷⁸), lo cultural (*espíritu objetivo*⁷⁹) y lo humano (*espíritu absoluto*⁸⁰). El espíritu es la idea que ha llegado a “*su ser por sí*”,⁸¹ cuyo objeto y sujeto son a la vez el concepto, superando cualquier vestigio de exterioridad y sobreviniendo en cuanto idea, una abstracción absoluta⁸² (la *profunda mismidad*⁸³, a tratar en el capítulo tercero de esta tesis). Una obra procurada en la dialéctica de esta abstracción, no cimentará su valor en virtuosismo mimético (esto refiriéndonos concretamente a las artes plásticas), sino en la expresividad de la obra concluida. Para G.W.F. Hegel, el arte es un medio. Se desprende del objeto en sí para encontrarlo como un instrumento – el arte es un producto del espíritu- por medio de la cual el espíritu se conoce a sí mismo:

“El contenido del arte comprende todo el contenido del alma y del espíritu y que su fin consiste en revelar al alma todo lo que ella oculta de esencial, de grande, de sublime, de respetable y verdadero. (...) logramos ser capaces de comprender con mayor profundidad lo que sucede en nosotros mismos. De manera general el fin del arte consiste en tornar accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano. La verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve el corazón y agita el espíritu. Esta es la tarea que el arte tiene que representar, y la realiza por medio de la apariencia que, como tal, no es indiferente desde el momento que sirve para despertar en nosotros el sentimiento y la conciencia de algo mas elevado. Así el arte instruye al hombre sobre lo humano, despierta sentimientos adormecidos, nos ubica en presencia de los verdaderos intereses del espíritu. De éste modo el arte actúa removiendo en su profundidad, su riqueza, y su variedad todos

⁷⁶ C. Blok. Op. Cit. P.81. Apud. Theo Van Doesburg, de su manifiesto “*Arte concreto*”.

⁷⁷ Apud. John Golding. *Caminos a lo absoluto*. España, Fondo de cultura económica, 2003.

⁷⁸ Hegel Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del espíritu*. Argentina. Ediciones Claridad. 2006. P. 17

⁷⁹ *Ibidem*. P.101

⁸⁰ *Ibidem*. P.163

⁸¹ *Ibidem*. P.12

⁸² *Ibidem*. Pp. 7-15

⁸³ Scherz Verlag. *Diccionario de la sabiduría oriental. Budismo, Hinduismo, taoísmo y Zen*. España, Paidós, 1993. P.204.

los sentimientos que se agitan en el alma humana, e integra dentro del campo de nuestra experiencia lo que acontece en las regiones intimas de aquella”⁸⁴.

El arte es conocimiento. Una forma particular de conocimiento; conocimiento de sí mismo, (*de las profundidades del espíritu*, -parafraseando a Hegel⁸⁵-), no sólo del que lo ejecuta sino de todos aquellos que lo observan. Este fenómeno se potencia de forma especial en el arte de tendencia abstraccionista; recordando una vez más que al hablar de abstracción se enuncia esta cualidad expresiva de la obra. La mimesis perfecta y el virtuosismo pictórico no habrán de sostener una obra carente de contenido. Contenidos que se entienden como *abstractos*, al ir mas allá de una factura preciosista. Más que la exquisita calidad que un bodegón en su *trompe l’oeil* pueda ofrecer o la perfecta factura de un retrato. G.W.F. Hegel se refiere al contenido latente, al significado implícito que el autor dejará en su obra; éste deviene en “*producto del espíritu*”, que al no tender a la imitación resulta un producto original y plenamente *espiritual*. Comprendido finalmente como un “*producto del espíritu puro*”⁸⁶; abstracto al acoger en sí más que lo visual y aparente, contenidos universales y absolutos, de naturaleza psíquica.

“El hombre debiera experimentar una alegría mayor produciendo algo que le sea propio, algo que le sea particular, de lo cual pueda decir que es suyo (...) debe procurarle mas alegría porque es su propia obra, no una imitación. (...) mejor demuestra el hombre su habilidad en los productos que surgen del espíritu, que si imita a la naturaleza. (...) Dios es espíritu y se lo reconoce mejor en el espíritu que en la naturaleza”.⁸⁷

Así pues, la obra abstracta tiende necesariamente a integrar ya tanto un acercamiento, cómo un contenido específicamente *espiritual*, incluso por sobre la obra figurativa; ya al ser un producto que no imita el entorno, sino que se busca en el espíritu exclusivamente; afirmándose como un producto integro del mismo. Si bien el concepto de abstracción que G. W. F. Hegel maneja en su tiempo no habrá de coincidir de forma plenaria con el concepto de abstracción y de arte abstracto que se modelará en la modernidad; ya se desprende esta analogía al comparar el concepto habitual de arte abstracto como: “*forma de arte que no intenta representar el mundo que nos rodea*”⁸⁸ y la consideración de G.W.F. Hegel sobre éste producto del espíritu que: “*Debe procurarle mas alegría porque es su propia obra, no una imitación*”.

Consideraciones similares en cuanto al arte como conocimiento, son apreciables en la obra teórica de Vasili Kandinsky, a quien ya se ha dado en considerar el padre de la abstracción en el arte de la modernidad. En su momento V. Kandinsky construyó en su obra *de lo espiritual en el arte*, una serie de postulados alrededor del incipiente arte abstracto; que al igual que lo propuesto por G.W.F. Hegel también postulan al arte como una forma de conocimiento sobre el espíritu, precisamente por ser éste un producto de aquel: “*La vida espiritual a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia*

⁸⁴ G. W. F. Hegel. Op. Cit. P.41.

⁸⁵ Ídem.

⁸⁶ Apud. G. W. F. Hegel. Op. Cit. P. 35.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Barnes Rachel. El arte del siglo XX. China, Plaza Janez, 1999. P.504.

delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin".⁸⁹

Esta pintura no figurativa -que V. Kandinsky relacionara en su labor pictórica abstraccionista, con la música- y que en su momento sería llamada el arte abstracto de "*La era de la gran espiritualidad*"⁹⁰, dado que apoyaba su valía ya en ser contenido espiritual, por sobre representación mimética o plástica; esta expresión artística sobrevenía entonces, medio idóneo para acceder al propuesto "espíritu". Para los artistas de ésta tendencia, lo que se plasmaba en el lienzo era el medio por el cual los contenidos espirituales en él comprendidos se podrían comunicar⁹¹. Este pensamiento a su vez girará en torno a la herencia del perfil del "*artista hegeliano*"⁹²: el arte no debe ser un esclavo de la mimesis y la pintura es más rica espiritualmente en cuanto escapa de esta servidumbre, para ser ella misma un producto integro del espíritu (esta búsqueda en el espíritu que no deja de remitir al *diálogo*; el movimiento de vaivén característico de la actividad lúdica). Para ese entonces, el valor de la abstracción como contenedor de valores espirituales profundos ya se podía apreciar en la obra de Wilhelm Worringer: "*Abstracción y naturaleza*" (1908); en la cual exalta los valores psíquicos, más halla de toda interpretación *realista*, y de la cual se transcribe el siguiente apartado:

*"Las banales teorías de la imitación que dominan nuestra estética gracias a la dependencia absoluta de los conceptos aristotélicos en la que se halla nuestra cultura; nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, dejando al lado todo lo feo, es decir lo no clásico. Pero junto a esta metafísica de lo bello existe otra superior que abarca el arte en toda su dimensión y que más allá de toda interpretación materialista se manifiesta en toda creación, ya sea en las tallas de los maories o en cualquier relieve asirio. Esta concepción metafísica se basa en la idea de que toda producción artística no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación y para todos los tiempos el hombre y su entorno. El arte no es más que una forma de expresión diferente de las fuerzas psíquicas que ancladas en el mismo proceso condicionan el fenómeno de la religión y de las ideologías cambiantes"*⁹³.

Este posicionamiento, ya se había filtrado y trascendido a sus contemporáneos y no se duda que haya tocado el pensamiento de la obra de los pintores abstractos, -al igual que la de G.W.F. Hegel- y de cantidad de artistas y teóricos de arte, que al develamiento de lo abstracto en el arte no podrán escapar de esta reflexión. Así pues la intención del arte abstracto de los comienzos de la modernidad, era el estar imbuido de una naturaleza espiritual aprensible, sus

⁸⁹Vasili Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. España, Ed. Labor, 1992. Pp. 25-26.

⁹⁰ *Ibidem*. P.122.

⁹¹ En cuanto a la *labor comunicativa del arte*, se partirá de la concepción de Herbert Read: "*La obra de arte se convierte en intermediaria entre el mundo de los fenómenos naturales y el de las presencias espirituales. Siendo así, o bien un símbolo para expresar un estado psíquico o emotivo, o bien una representación o imitación de un objeto natural. En ambos casos es un vehículo que transmite una información, un medio de comunicación finalmente*". Herbert Read. *Arte y sociedad*. Ediciones península, Barcelona, 1977. P.79.

⁹²El artista hegeliano, se expone más bien en el discurso de Arthur C. Danto, y antes que ser un artista que produzca obras de arte que lleven a la filosofía, su particularidad radicarán en ostentar en la pieza misma, este germen de *filosofía*. Danto, Arthur C. *El arte después de la muerte del arte*. España, Paidós, 1999. P.223.

⁹³Wilhelm Worringer en "*Abstracción y naturaleza*", Citado por V. Kandinsky. Op. Cit. P.12.

contenidos serían ampliamente asimilables por sus espectadores. La forma, la composición, el color, la textura etcétera; son los medios que dirigen hacia los contenidos; son herramientas que hacen vibrar el espíritu colmándolo de su conocimiento y reconocimiento de su conocimiento; permeando ésta convicción hasta el arte abstracto de la actualidad.

Más ahora, éste conocimiento proveniente de “*las regiones más recóndita y esquivas del espíritu*”⁹⁴ tendría que explicarse a sí mismo. Más que seguir la dinámica de la época (desplegando un manifiesto de vanguardia), el arte abstracto “*comenzó a estudiarse a sí mismo*”⁹⁵, sentando una analogía con la labor que el espíritu estaba llevando a cabo en la obra artística y avocándose sus artistas a la labor del teórico, al traducir el lenguaje de esta propuesta plástica, no sólo con la intención de validarla, sino de hacer accesible ésta nueva expresión al mundo (en su momento, -al igual que casi todas las vanguardias de la modernidad, y en la actualidad- el arte abstracto también fue notablemente atacado). El artista jamás accedió a esta idea de *sí*, como en el arte abstracto de la modernidad. Este trabajo titánico de *conocimiento-reconocimiento* jamás en el acontecer del arte, había alcanzado parámetros semejantes:

*“Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello a lo que realmente uno se polariza en ella, es más bien en que medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo. Sin embargo, tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo “más” que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo”*⁹⁶.

En éste reconocimiento de la obra por sus creadores y espectadores (*recreadores*), el arte abstracto habría de traer consigo una nueva dinámica de juego, llevando los postulados de la modernidad a sus últimas consecuencias. Este *reconocer* del cual habla H. G. Gadamer, intuye en sí tanto el conocimiento pleno del espíritu; hasta una dinámica de pensamiento característica de esta tendencia plástica. Si bien el Peripatos en conjunción con la Mimicry, ya coexistían plenamente en la obra pictórico-figurativa, la dinámica creativa del arte abstracto llegará a integrar incluso al Ilinx y al Alea tanto en su creación, cómo en su interpretación (al ser una obra plenamente abierta a la misma). Este “*estudiarse a sí mismo*”, marcó una nueva dimensión en el alcance del Peripatos; el diálogo del artista y del espectador con la obra, se tornó necesariamente más profundo. Los mundos interiores, las profundidades psíquicas del autor-artista llevaron como en ninguna vanguardia estética a construir la identidad del espectador-artista, un *hermeneuta* que al dialogar con la obra practica el juego del arte, retoma “*El hilo conductor de la explicación ontológica*”:

⁹⁴El arte abstracto de comienzos de la modernidad fue todo un acontecimiento en su época, para ese entonces la abstracción en el arte solía estar supeditada a las artes decorativas y las más de las veces entrañaba referencias figurativas.

⁹⁵ Apud. Sandro Bocola. El arte de la modernidad. España, Ediciones del Serbal, 1999. Pp. 216-218.

⁹⁶ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.158.

“A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de ‘transformación en una construcción’. Sólo en este giro gana el juego su idealidad de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. Como tal, el juego -incluso con lo imprevisto de la improvisación- se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, de “ergon”, no sólo el de “energía”. Es en este sentido como lo llamo “construcción”⁹⁷.

En la expresión plástica abstracta, el hombre ya *“es hombre en el pleno sentido de la palabra”*; se experimenta plenamente a sí mismo, su imaginación, su impulso creativo se desbordan, transformando su existencia. Los mundos interiores son trascendidos al llevarse a la expresión plástica, independientes de imitación alguna, productos plenos del espíritu. Al encuentro con estos productos del espíritu -posibilidades psíquicas de un conocimiento ignoto-, no es de extrañar el advenimiento de esta labor casi decodificativa, resultando impensable el omitir la relación de ésta tiene con el Peripatos, dada su dinámica de juego de adivinanza e interpretación; esclareciendo así mismo esta dimensión hermenéutica, que los artistas del arte abstracto considerados en esta tesis, tomarán a abordar y construir en su labor y su obra.

En el acervo de estos artistas, se encuentran textos tan importantes como: *“El punto y la línea sobre el plano”* y *“De lo espiritual en el arte”* de V. Kandinsky, *“Neoplasticismo”*, *“La realidad natural y la realidad abstracta”*, de Piet Mondrian, *“Bases para la estructuración del arte”* de Paul Klee, *“El mundo abstracto”* de Kasimir Malevich entre otros. Un denominador común en estas obras es que pretenden sintetizar ésta expresión al grado de traducirla en un acervo de signos plásticos, apreciándose tanto esta inclinación por un acercamiento de índole hermenéutica a la obra por parte de sus artífices así como la concepción de la obra en tanto *“texto”*:

“La vuelta hacia la forma ‘libre’ parece significar una nueva actitud ante la capacidad de significación de la forma. Una forma puede, en algunas circunstancias y no solo en arte, parecer un cuerpo misterioso, que esconde en sí, la llave de significados escondidos. (...) Kandinsky y Klee, en sus últimos trabajos, dieron a la forma –como-signo una configuración semejante a la escritura. ‘El valor del signo’ fue uno de los temas centrales del arte después de 1945”

La concepción de *signo* en la obra de arte abstracto, permite ya el acercamiento a la misma en tanto *“texto”*, más aun en tanto que: *“No, no hay percepción sin interpretación. No hay grado cero de la mirada (ni por lo tanto, de la imagen en estado bruto). No hay estrato documental puro sobre el cual vendría a incorporarse, en un segundo tiempo, una lectura simbolizante”⁹⁸*. La condición *textual* de la obra de arte abstracto será considerada y explorada a profusión por los artistas de dicha corriente pictórica, conscientes tanto del carácter textual que adquiere cualquier objeto visual (más aun al ser propuesto este en tanto *“obra de arte”*), como de este acercamiento lúdico, hermenéutico que dicha estrategia –la abstracción-, habría de dar a la obra; evidenciándose en su ya citada labor literaria y tangible principalmente en el trabajo

⁹⁷ *Ibidem*. P.154.

⁹⁸ Regis Debray. *Vida y muerte de la imagen*. España, Paidós, 1998. P.52.

teórico de V. Kandinsky y Paúl Klee⁹⁹ (habiendo de reabordarse así mismo, en la concepción de un “signo informal” que los artistas de esta tendencia de forma un tanto análoga tornarán a construir). Sin embargo, el análisis más acucioso de los signos en el arte abstracto habrá de realizarlo el artista gráfico Humbert de Superville, quien en su ensayo “*Sobre los signos incondicionales en el arte*”: “*Reduce todas las posibilidades de expresión a tres ‘signos’. En un eje vertical se unen, cada vez, dos astas simétricas ascendentes (pasión, movimiento), horizontales (orden equilibrio) o descendentes (profundidad de ideas, solemnidad). Estos signos corresponden a los colores rojo, blanco y negro (¡el trío suprematista!)*”¹⁰⁰(Fig. 5).

No en vano los “*signos abstractos*” suelen identificarse con la teoría de *signos* como los números, la notación musical, las letras etcétera. Es apreciable el hecho de que ciertas asociaciones de esta naturaleza, hayan llevado a nombrar en su momento esta expresión artística como *arte abstracto*, dada la labor decodificativa que en este sentido resultaba propicia a esta tendencia plástica y en parte por la cual el acervo bibliográfico antes mencionado hubiese de difundirse, contribuyendo a descifrar los contenidos de esta expresión artística (labor considerada de lo más trascendental por artistas que consideraban emprender una labor libertaria del espíritu) y demostrando a su vez, que su expresión e investigación artística, no era ninguna farsa.

Los signos abstractos se corresponden más bien con formas, direccionales, líneas y colores; éstos resultan medios para transmitir sentimientos, emociones y contenidos espirituales profundos. La analogía que se podría sentar entre la abstracción de los signos convencionales y la de éstas formas que ya vivían por sí solas una existencia plástica pura (al no recurrir a la mimesis), manteniéndose en la libertad de referir contenidos no asociados a objetos materiales y sin perder por ello la conciencia de las asociaciones anímicas que el color y el contraste conllevan. Estas formas elementales pretendían ser referentes de una realidad metafísica y espiritual; el alcanzar el “*alma*”, el “*despertarla*” (al sentar un diálogo con ella que le resultara propicio), el obtener esta capacidad era el principal móvil de la pintura abstracta, invistiéndose éstos como los signos que habrían de constituir esta suerte de “texto dúctil” ya *Obra abierta*¹⁰¹.

Por ello, no hay que entender este *signo*, desde una perspectiva semiótica cerrada, sino considerando al *signo* como una puerta hacia un universo interpretativo abierto y sugestivo; éste es un signo *hermenéutico*, que pese a su carácter marcadamente abierto, mantiene su condición signica, al atender su condición de “sema”, vestigio rastro, unidad que implica, anuncia y esconde un contenido profundo, aún pese a la apertura y cripticidad del lenguaje. Razón ante la cual se hace más importante la hermenéutica como ejercicio interpretativo imbuido de *entusiasmo* y de *juego* (a partir del cual torna a construirse la cultura misma). La hermenéutica no busca significados cerrados, es el método de la *buena intención*¹⁰²; no hay puntos de vista únicos, comprende en sí que el conocimiento es mutable y diferenciado a cada forma de pensamiento¹⁰³.

⁹⁹ C. Blok. Op. Cit. P.73.

¹⁰⁰ Ibidem. P.92.

¹⁰¹ Umberto Eco. *Obra abierta*. México, Planeta, 1984.

¹⁰² Paulina Rivero Weber. *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*. Ítaca, México, 2006. P.27.

¹⁰³ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*. Ítaca, México, 2005. P.49.

La presente tesis procura mantenerse en este medio de conocimiento al resultar el más adecuado al pensamiento y labor creativa de los artistas que así mismo contempla. Partiendo de lo postulado por Mauricio Beuchot en su “*Tratado de hermenéutica analógica*”, en el que este postula la intención de este método por instaurar una dinámica de interpretación, en la que se procura la apertura en los cotos de conocimiento cerrados por el univocismo y así mismo, crear lindes de interpretación a aquellos donde pulula el equivocismo: “*De modo que pueda haber no una única interpretación válida, sino más de una, pero formando un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor*”¹⁰⁴. En la intención de encontrar aquello que alcance ya el estándar de lo “semejante” en las cosas sin sobreseer el predominio de lo diverso en las mismas, respetando siempre la diferencia, más buscando lo semejante, en pos de alcanzar alguna universalización¹⁰⁵. M. Beuchot propone la hermenéutica en tanto medio idónea a la interpretación de un texto que puede ir más allá de la palabra, un *texto hiperfrástico*¹⁰⁶, siendo este tipo de textos los que más requieren el ejercicio de la interpretación y resultando por ello, idóneo al acercamiento de la obra de arte en general, más aun a una pieza de carácter abstracto e informal.

Así mismo, propone un método de acción interpretativa que se da en comprender y contextualizar el texto en cuestión (la obra), avocándose a contemplar el texto en tanto una *pregunta interpretativa*, cuya respuesta a su vez deviene *interpretativa* también, siendo ya un *juicio interpretativo* (una hipótesis primaria a considerar) y sobreviniendo sobre este texto una *argumentación interpretativa* también. Instaurándose un primer momento del acercamiento hermenéutico al sobrevenir esta pregunta con miras a la comprensión, ya sea sobre el carácter significativo específico del texto, ya sea sobre el público al que va dirigido (entrañando esto a su vez, ya el contexto histórico); la pregunta es ya un *juicio prospectivo* al encontrarse como un mero proyecto de resolución, sucediéndose un proceso en el cual se busca convertir ese juicio prospectivo en un *Juicio efectivo* a la resolución, la tesis; alcanzada al *descondicionalizar* la hipótesis, es decir, cuando esta se cumple efectivamente, a través de un razonamiento hipotético-deductivo; dándose en este proceso la argumentación interpretativa, en tanto que las premisas serán ya el cumplimiento de las conjeturas, por un procedimiento *abductivo* o *retroductivo*, es decir al razonar proponiendo una o más proposiciones dadas; es decir infiriendo una hipótesis sobre un objeto que habrá de comprobarse a lo largo de un proceso que implica la construcción de probabilidades y la comprobación de las mismas a partir del razonamiento discursivo y la observación, yendo no tras una verdad absoluta sino por nuevos rumbos en la construcción del conocimiento. Las abducciones suelen ser conjeturas espontáneas, periplos de razón, naturales a la imaginación y el instinto, destellos de comprensión, acercamientos ontológicos al conocimiento, sobreviniendo ya un método descriptivo en tanto conocimiento¹⁰⁷. La hermenéutica analógica propone sobre la interpretación un sentido que se advierte relativamente igual al propuesto por el modelo univocista (al procurar un universal que ampare la validez del conocimiento), más rescatando siempre las diferencias en los textos que le comparten (la analogía tiende más al equivoco que

¹⁰⁴ Ibidem. P.11.

¹⁰⁵ Ibidem. P.p. 11-12.

¹⁰⁶ Ibidem. P.17.

¹⁰⁷ Ibidem. P.p.31-32.

al unívoco, predominando lo diverso sobre lo identitario: “*Es cierta conciencia de que lo que en verdad se da es diversidad de significado, diversidad de interpretaciones; pero no es renuncia a un algo de uniformidad*”¹⁰⁸)

La hermenéutica suele partir de analogías, buscando el consenso, pero rechazando el unívocismo, en ella siempre pesarán más las diferencias que construyen el conocimiento particular, específicamente en el arte, pues: “*La hermenéutica interviene donde no hay un sólo sentido, es decir donde hay polisemia*”¹⁰⁹. La hermenéutica se establece como diálogo en el arte, es propicia a esta forma de conocimiento abierto, en torno a un texto-obra abierta y característica del diálogo del arte. Diálogo propugnado por H. G. Gadamer como juego, *el hilo conductor de la explicación ontológica*; recordando la exposición que el autor hiciese al relacionar tanto la obra de arte con el fenómeno lúdico en cuanto a la naturaleza comunicativa que en ambos se manifiesta; como el gozo del diálogo y el conocimiento que les son comunes y la transformación hacia lo verdadero al instituir en sí, la realidad superior del *Temenos*. Así mismo lo sígnico resulta ya innegable juego de Peripatos, asienta su afirmación en el *ontos* y en ello, su vivencialidad y existencia. El signo es una construcción intelectual y psicológica cuyo juego ha trascendido culturas y tiempos, presente ahora en la obra de arte abstracto e informal de la modernidad.

*“Y sin embargo la experiencia del arte que intentábamos retener frente a la nivelación de la conciencia estética consistía precisamente en esto, en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentra un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues este posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. También hay juego, e incluso sólo lo hay verdaderamente, cuando ningún ‘ser para sí’ de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente”*¹¹⁰.

Lo lúdico es un componente inherente al arte; su experiencia precisa de éste factor. La obra vela sus significado profundo o/y manifiesto al inscribirse en la abstracción pictórica - jugando una suerte de Mimicry y Peripatos, al recusar un significado explícito e invitar a la reflexión discursiva-, exponiéndolo al mismo tiempo en el lenguaje plástico que le es propicio al espíritu, por ser un producto depurado de éste. Constituyéndose así en un recurso común característico de la abstracción; las emociones del artista expresadas plásticamente, “*La riqueza cromática del cuadro a de atraer con gran fuerza al espectador y al mismo tiempo ha de esconder su contenido profundo*”¹¹¹. (Parafraseando a J. Huizinga: “*El juego secreto será siempre más divertido*”¹¹²). Las emociones del artista se expresan pictóricamente en un medio atractivo, en esta comunicación que ya es juego de hermeneuta en tanto que el autor siempre es un primer espectador de su obra, profiriendo en ello siempre un primer acercamiento a su

¹⁰⁸ Ibidem. P.50.

¹⁰⁹ Ibidem. P.p.31-32.

¹¹⁰ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.145.

¹¹¹ V. Kandinsky. Op. Cit. P.7.

¹¹² J. Huizinga Op. Cit. Pp.15-19.

texto que invita al juego hermenéutico; al diálogo al ocultar este contenido profundo y exigir así de su interlocutor la atención que le podrá abstraer de su realidad habitual, conduciéndole al conocimiento de sí mismo en una realidad propia y profunda.

Estos *signos* pictóricos trabajan en cantidad de niveles (“*cada cabeza es un mundo*”) sin perder por ello particularidades de asociación universales. La abstracción se encuentra al alcance de diversidad de públicos, al prestarse a cantidad de niveles de interpretación; el arte de la abstracción pretendía enaltecer al ser humano al ponerlo en contacto con su espíritu, al propiciarle este conocimiento de sí y en ésta exaltación del espíritu particular, vendría necesariamente la del espíritu colectivo y con ello finalmente, el de la humanidad¹¹³: “*Lejos de ignorar la naturaleza individual del hombre o de perder la nota humana el arte puramente plástico es conciliación de lo individual con lo universal. Hay equivalencia entre ambos aspectos de la vida*”¹¹⁴. De esta manera P. Mondrian expondría su posición respecto a la labor del arte abstracto como ya producto depurado y conocimiento de una *realidad última* en la cual el conocimiento (profundamente abstracto, al grado de rozar en los absolutos) habría de universalizarse, estableciendo criterios principalmente de apreciación artística, acercamiento y diálogo con la pieza; más aún en su apelación al juego. A partir de ello, éste conocimiento podría fomentar un acercamiento espiritual propiciando comunidades ideológicas, espirituales y valores vinculantes en torno al propuesto ejercicio de conocimiento y reconocimiento; en los elementos de esta corriente plástica. Esta posición resulta del todo aprensible dado que los artistas de los orígenes del arte abstracto estaban fuertemente influenciados por una mística del simbolismo, expuesta por Sandro Bocola en su obra “*El arte de la modernidad*”:

*“Quienes dan el paso decisivo al arte plenamente no figurativo, es decir Mondrian y Kandinsky proceden originariamente de la cantera simbolista. Ellos consiguen traducir el objetivo idealista que en sus primeras obras se había puesto de manifiesto sobre todo de forma simbólica (por lo que todavía permanecía sumido en el ámbito de lo imaginario) a un nuevo lenguaje artístico y crear así una nueva realidad a partir de lo meramente representado. (...) la unidad entre lo sensual y lo espiritual hecha realidad en un acto de configuración. (...) Experimentada de forma inmediata. En esta transformación se basa la esencia del arte moderno”*¹¹⁵.

¹¹³V. Kandinsky. Op. Cit. P.8.

¹¹⁴Según la concepción de P. Mondrian, en las obras plásticas anteriores el requisito de una unión dialéctica de lo individual con lo general siempre se ha visto desplazado a un segundo plano debido a la expresión subjetiva que los caracterizaba: “*Mientras la creación plástica se sirva de cualquier ‘forma’ queda excluida la configuración de relaciones puras. Por esta razón, la nueva plástica (neoplasticismo) se ha emancipado de toda creación formal. Al limitar sus medios pictóricos a unos elementos fundamentales neutros y anónimos que no susciten sentimientos ni asociaciones, Mondrian pretende hacer visible y perceptible el principio en cuanto tal, es decir, la realidad última*” S. Bocola. Op. Cit. P.204.

¹¹⁵ Ibidem. P.200. –habrá de enunciarse una *mística del símbolo* al ser un presupuesto común a lo largo de la producción abstracta de la modernidad; por ello, se anexa a continuación la definición que de Mística, ha de proponer Sandro. Bocola, dada su recurrente aparición a lo largo del texto: *La mística (del griego “ta mística”, los misterios, a su vez procedente de “myen” “cerrar los ojos” trata de alcanzar la iluminación interior y divina en la que el hombre adquiere conciencia de la unidad de su ser con el mundo y en la que queda superada la escisión entre sujeto y objeto. Ello se alcanza en el éxtasis (del griego ékstasis “salir fuera de sí”, estar por encima de uno mismo), un estado de excitación en él que se experimenta la expresión máxima del sentimiento de vivir. El empleo de música y danza, así como de sustancias excitantes y embriagadoras, puede servir para alcanzar el éxtasis, el camino más noble para alcanzar una experiencia mística es la práctica del ascetismo, la*

Este *símbolo*, que en la escritura de una dialéctica de lenguaje del arte abstracto, ha de convertirse finalmente en signo. Se tiende a construir la *comunidad* en torno al *signo*, pues no en vano: “*somos lenguaje*”¹¹⁶; es una entidad que sienta núcleos comunitarios ideológica y fraternalmente. R. Debray habrá de exponer esta situación comunitaria en torno al signo partiendo del terror a lo desconocido (la muerte particularmente) que sufriría el hombre prehistórico y como comenzó a exorcizar estos miedos a partir de la imagen en la temprana constitución del imaginario, ya fuera en sus formas elementales: como medio de permanencia, como configuración de lo temible etcétera y en este caso específico en la forma del *signo*; puesto que el arte en su origen siempre es abstracto, encontrándosele de común, ligado a la liturgia¹¹⁷. En su obra “*Arte y sociedad*”, H. Read, también manejará éste planteamiento:

*“Una vez se establece la noción de dos ordenes de existencia, uno visible y otro invisible, será del mayor interés e importancia todo intento de convertir en visible lo invisible. Desde luego, será un privilegio tan peligroso y dudoso que esta actividad tendrá que ser controlada por los responsables de la cohesión de la unidad social”*¹¹⁸.

Más, en el caso particular del signo en el arte abstracto de la modernidad, más que el signo en sí (cuya exaltación mística se puede apreciar radicalmente en la obra de K. Malevich), es el espacio de conocimiento que se estaba abriendo por medio del arte abstracto; siendo aprensible éste conocimiento a partir del ejercicio *hermenéutico*. El espacio de juego que estaba abriendo el arte abstracto, era un espacio de *diálogo* para con el espíritu, a partir de la abstracción artística (Figs.6, 7 y 8). La trascendencia del signo en el arte abstracto de la modernidad como portador de *sentido espiritual* y la labor del artista como mistagogo, exegeta de la nueva espiritualidad, trascendió a todos sus exponentes:

*“El mismo Humbert no propugnaba un arte abstracto, sino un resurgir de la pintura religiosa como se practicaba desde Giotto a Rafael. Sin embargo, los testimonios de la posibilidad de un ‘lenguaje puro de forma y color’ aumentaban”*¹¹⁹.

El arte al buscarse en su capacidad de conocimiento (ya *reconocimiento*) de forma análoga, se propone también en la capacidad de hacer comunidad en torno a sí, de reavivar los sentidos vinculantes depositados en toda obra; igualmente habría de acontecer este fenómeno en el arte abstracto y sus *contenidos espirituales*. De forma análoga sobreviene la dinámica interpretativa a la cual se prestaba esta nueva tendencia plástica, exigía un tanto más de lo acostumbrado hasta el momento por un público habituado a una expresión figurativa, relativamente accesible en cuanto a significado (no en vano se publicarían masivamente y conservando cierta continuidad en el tiempo los textos mencionados anteriormente); lo cual llevó en su momento a adoptar la postura de “exegeta” al artista de la abstracción, siendo una

contemplación y la meditación. (Ibidem. P.410.). Coincidiendo una vez más sus presupuestos esenciales, con la discursiva del carácter del juego de Ilinx y el Peripatos, tratadas a lo largo del texto.

¹¹⁶ Parafraseando a Jacques Lacan; Seminario 11, clase 12, 1964. Recuperado de:

<http://es.scribd.com/doc/56719878/31819490-Jacques-Lacan-Seminario-11-Los-Cuatro-Conceptos-Fund-Amen-Tales-Del-Psicoanalisis>. Enero del 2012.

¹¹⁷R. Debray. Op. Cit. Pp. 22-183.

¹¹⁸ H. Read. Op. Cit. P.79.

¹¹⁹ C. Blok. Op. Cit. P.92.

posición que abría de mantenerse hasta las postrimerías de la abstracción pospictórica, en tanto la labor que éste adoptara en tanto traductor (juego de peripatos), de este lenguaje arcano y críptico, sentándose así mismo, su labor fehaciente en tanto hermeneuta, en su labor de traducir este sentimiento épocal que le permeara al lenguaje plástico, y así mismo todas las estrategias de reconocimiento que tornara a depositar en su obra, como podía serlo ya el título o la cantidad de textos introductorios para con esta expresión vanguardista. Así, la relación del espectador para con la obra abstracta, se presta a cantidad de especulaciones, razón por la cual se ha recurrido a la concepción del *diálogo* -herramienta hermenéutica por antonomasia-, específicamente con la obra de arte abstracto al implicar nuevos niveles de atención y apreciación de la pieza.

El diálogo con la obra de arte abstracto –para serlo- entrañaba un grado de dificultad desconocido hasta ese momento¹²⁰, sentando el advenimiento de este “*Diálogo difícil*”, que se apreciará en el arte abstracto de la modernidad; recurriendo a continuación al concepto del “*Pensamiento difícil*”¹²¹ de Susan Sontag, quien en su texto: “*La estética el silencio*”, enuncia ésta condición de cierta vertiente del arte de la modernidad –del arte abstracto característicamente- como parte del “*proyecto espiritual*” que cada época construye para sí misma. En el arte abstracto puede encontrarse ya esta condición de “*arte silencioso*” impregnado de los postulados del taoísmo, el budismo, el shintoísmo y el Zen. El arte: “*Buscaba este estado absoluto y místico del ser*”¹²². Siguiendo el discurso de S. Sontag, en esta tendencia plástica la eliminación de la *imagen* (ésta como el *sujeto*) y el “*sustituir la intención por el azar*”¹²³ implicaba ésta búsqueda tangible del silencio en la obra¹²⁴. El arte de la modernidad validará sus móviles espirituales en ésta reticencia explícita a comunicar. Paradójicamente, el silencio mismo es una forma de lenguaje (la más de las veces utilizado como forma de protesta) y un elemento necesario del diálogo. En el arte de la modernidad se construyeron cantidad de propuestas en favor de su *silenciamiento*¹²⁵, constituidas como *estrategias* para mejorar la experiencia del mismo. Esta reducción habría de bosquejar nuevas formulas de recepción del arte; con ésta se pretendía tanto estimular una experiencia inmediata y sensual del arte, como el adquirir la capacidad de enfrentarlo con un criterio más consiente y conceptual: “*La contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que en la práctica aniquila al sujeto perceptor*”¹²⁶.

Al observar las propuestas de S. Sontag, desde la dinámica y el discurso de la teoría del juego, resulta imposible omitir esta familiaridad existente entre el juego de Peripatos y Agon, con las

¹²⁰ Si bien, se podría pensar en este momento en la escritura criptográfica de los albores de la humanidad, hay que entender que esta estaba concebida para una cierta elite de iniciados; sin embargo, el establecimiento de esta escritura implicaba necesariamente el consenso de una determinada elite. El arte abstracto de la modernidad era el producto original de una espiritualidad única de la sensibilidad de un sólo individuo, el artista.

¹²¹ Susan Sontag. *Estilos radicales*. España, Muchnik Editores, 1969. P. 26.

¹²² *Ibidem*. Op. Cit. P. 13. El Zen es como una filosofía, o ya forma de pensamiento fundamentalmente oriental, que pugna por la experiencia de la sabiduría y la afirmación del sujeto en el presente en tanto instante, al abrazar el conocimiento de su propia deleznablez, así como la conciencia de su incertidumbre. Lo referente a Zen, habrá de exponerse a profusión en el capítulo tercero de la presente tesis.

¹²³ *Ibidem*. P.14.

¹²⁴ Un análisis más recusado sobre “Zenismo”, se presentara en el capítulo tercero de esta tesis.

¹²⁵ *Ibidem*. P.21.

¹²⁶ *Ibidem*. P.25.

estrategias de recepción del arte (en la cita anterior es más que evidente el juego de Ilinx para con la *aniquilación del sujeto receptor*). En el juego de vértigo propuesto en el arte abstracto (explícito en el informalismo y la abstracción pospictórica), la dinámica del juego abstracto-pictórico, absorbe al espectador al grado de esclarecer lo propuesto por H. G. Gadamer: “*Todo jugar es un ser jugado*’. *La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores*”¹²⁷. En el juego, el sujeto también desaparece, en él sólo existe el juego mismo.

“*El silencio despliega una gama de posibilidades para interpretarlo, para adjudicarle palabras*”¹²⁸. En el arte abstracto, resulta más apreciable la presencia del juego de Peripatos, de la adivinanza y la conjetura. La dinámica del juego pictórico que parte del Peripatos para provocar una inmersión que culmina en el juego de ilinx. Se podría ya hablar de una suerte de juego de “*Vértigo espiritual*”: “*En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo*”¹²⁹. La estética del silencio al propugnar este ejercicio de Peripatos que bien puede desembocar en el vértigo, implica la omnipresencia de este juego comunicativo de adivinanza e inmersión en el carácter silente del arte abstracto; el Temenos donde se juegan éstos: “*Elementos propios del espíritu*”¹³⁰, “*prepara para un pensamiento que esta más allá del pensamiento y que desde la perspectiva del pensamiento tradicional y de los usos corrientes de la mente, a de parecer algo totalmente ajeno al pensamiento...Aunque tal vez sea el emblema de un pensamiento nuevo, ‘difícil’*”¹³¹.

Este diálogo *difícil* instaurado en la modernidad, es determinante en cuanto a la forma de relacionarse con la obra de arte abstracto en este periodo, condicionante que finalmente conduciría: “*Al diálogo como juego*”¹³²(sí bien H. G. Gadamer aplica esta forma de relacionarse para con cualquier tipo de arte; el arte abstracto imbuido de contenidos espirituales de difícil aprehensión, hizo decisiva esta forma de contacto con la pieza); en tanto que el ejercicio interpretativo, implica una cierta penetración en la obra, una contemplación absorta, que da lugar a una libre y particular experiencia psíquica espiritual. Experiencia asaz *lúdica*, que devendría en esta dinámica tanto de moldeamiento de las capacidades intelectivas y del conocimiento colectivo, trascendiendo en labor tanto comunicativa, como de identificación. La máxima pretensión del arte abstracto de los comienzos de la modernidad, era el estar imbuido de una naturaleza espiritual ahíta de contenidos metafísicos y espirituales; la apertura sensible e interpretativa de su constitución formal sobrevenía el medio adecuado a conducir estos contenidos, herramientas que hacen vibrar el espíritu; llenándole de sus contenidos esenciales (permeando este pensamiento hasta el arte abstracto de la posmodernidad). Esta noción del arte abstracto como portador de contenidos místicos y espirituales, se remonta a la concepción del *signo*, “*symbolum*”¹³³, de los orígenes del género:

¹²⁷ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.149.

¹²⁸ S. Sontag. Op. Cit. P.25.

¹²⁹ Ídem.

¹³⁰ G. W. F. Hegel. Op. Cit. Pp.23-27. Parfraseando ahora a Hegel: que mejor forma de hablar al espíritu que con los elementos que le son propios.

¹³¹ S. Sontag. Op. Cit. P.26.

¹³² H. G. Gadamer. Op. Cit. Pp.146-170.

¹³³ *El verbo simballein intervenía en numerosas figuras de dicción con el significado de asociar envolver y ocultar. El signo convertido en símbolo codificaba, es decir, ocultaba el sentido manifiesto de lo representado o*

“Se ve en cierto modo que el arte se aparta de una verdadera escritura y sigue una trayectoria que, de un inicio en lo abstracto, elimina progresivamente las convenciones de formas y movimientos, para alcanzar al final de la curva el realismo y desaparecer. Esa ruta a sido seguida tantas veces por las artes históricas que es obligado admitir que responde a una tendencia general, a un ciclo de maduración, y que lo abstracto esta realmente en el origen de la expresión grafica”¹³⁴.

El arte abstracto se propone en la riqueza de su contenido; su visualidad exuberante no habrá de encontrarse sino hasta la creación del arte abstracto de la modernidad por sobre las más de sus manifestaciones clásicas y arcaicas. El arte abstracto de otros momentos históricos tiende a ser parco, dada su considerable constitución *sígnica* preponderante, de objetivo limitado o específicamente ornamental. Pues esta necesidad de un arte imbuido de contenido e incluso en la que éste llega a pesar sobre la forma-imagen, se ha repetido en multitud de ocasiones a lo largo de la historia, es un hecho *“el arte abstracto esta en el origen del arte”*¹³⁵ por sobre la figuración.

“Así, la imagen se inaugura como un signo anónimo. Poseído por un sentido que lo anula; se exalta al adquirir una firma y por consiguiente una autonomía; cae de nuevo en la indiferencia cuando los valores de la creatividad vienen a suplantar al valor propio de las creaciones. Entonces por una especie de arranque vital vuelve a sus inicios para simplificarse de nuevo en signo. Como tiene una depuración de sentimiento religioso que tiende a liberarse de toda religión –el ateísmo, estadio supremo de la teología-. El sentimiento artístico puede ir mejorando hasta querer la desaparición del ‘arte’ de su aparejo anecdótico y de su carácter relamido. Al punto más sofisticado se impone el más elemental. Cuando el arte moderno, por ejemplo, descubre las formas y los ritmos visuales prefigurativos se ha dado el impulso para un nuevo inicio. Un ciclo se completa cuando el fabricante de imágenes, que en un principio había sido vagamente un brujo, luego artesano y por último artista, vuelve a ser vagamente un brujo. En ese punto nos encontramos sin duda ahora”¹³⁶.

El texto aquí citado se desprende de la obra de R. Debray *“Vida y muerte de la imagen”*; quien en el capítulo quinto: *“La espiral sin fin de la historia”*, compara el transcurso del tiempo con el cubo de una escalera, proponiendo así una *espiral histórica*, la cual, en su origen siempre comprende una expresión plástica con tendencia a la abstracción. Esta forma de arte que existe ya por motivos específicos y para una función superior al objeto facturado en sí, donde la imagen es *presencia* (producto de Chamanes y sacerdotes, *“la imagen te mira”*¹³⁷);

de un concepto. el observador no iniciado carecía de medios para entender esa codificación. Por otra parte, symbolum significaba también el acervo de creencias de una colectividad religiosa, un acervo condensado en formulas breves y siempre asociado a un carácter misterioso, a un arcanum. Udo Becker. La enciclopedia de los símbolos. Ed. Océano, México, 1998. P.7.

* El subrayado es de la que suscribe.

¹³⁴ André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra. Primera parte: Técnica y lenguaje*. Venezuela, Ediciones de la biblioteca de la universidad central de Venezuela, 1978.P. 268.

¹³⁵ Ídem. Coincidentes en esta discursiva se pueden ubicar principalmente a Juan Eduardo Cirlot en sus obras: *“Arte contemporáneo: origen universal de sus tendencias”* y *“El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media”*.

¹³⁶R. Debray. Op. Cit. P.141.

¹³⁷ Ibidem. P.178.

para en su transcurso histórico convertirse en *representación*, esta entendida en el discurso de R. Debray como el punto intermedio entre la *presencia* y el *simulacro*, ésta última, ya imagen totalmente transparente sin trasfondo ideológico-filosófico alguno, virtuosismo total en su pura visualidad, no sirve sino para ser vista; un hedonismo complaciente de la mirada¹³⁸. La idea del *tiempo cíclico* devendrá así mismo, una constante histórica; son varios los autores que desde distintas perspectivas, han tratado la concepción del tiempo cíclico, entre los más destacados están A. J. Toynbee con su “*Estudio de la historia*”, al ya citado O. Spengler con su “*La decadencia de occidente*”, J. E. Cirlot, sin olvidar claro la concepción del tiempo cíclico para el hombre primitivo no-occidental y no-cristiano de M. Eliade “*El mito del eterno retorno*” (más común del pensamiento arcaico y apreciable en este último, y ya propuesto a su vez, como el periodo de tiempo posterior al cristianismo, siendo éste el que vendría a implantar la noción de un tiempo lineal y reforzado posteriormente en el proyecto renacentista).

La abstracción en el arte, es un fenómeno que se viene repitiendo al transcurso de las eras; más ello no implica que el arte en sí, sea un acontecimiento repetitivo. El arte suele crearse para satisfacer y expresar determinados perfiles psíquicos y espirituales de sus contemporáneos; bien se sabe que más que hablar de una escindida *historia del arte*, se puede establecer una integral historia de la cultura; quedando entendido así arte, como un producto natural y evidente de la misma, influenciado por el medio social en el cual se desarrolla e influenciando éste a su vez. Siguiendo este planteamiento, se aprecia al arte abstracto de la modernidad, en su afán de dar trascendencia a sus contenidos espirituales y anímicos de su época; éstos ya comparables con los del arte abstracto pro-litúrgico de diferentes estadios históricos cómo el arte del periodo románico, el celta y el islámico por citar algunos. Propicio ahora es recordar la labor de los artistas artesanos del medioevo; donde estos apenas acertaban a concebirse como un medio mecánico de ilustración, que mediante una especie de *posesión espiritual* representaban los atributos y expresiones de la deidad y su corte. Sí bien algo cercanos, el artista de la modernidad difiere de esta concepción; siendo su labor mas cercana a la del *comunicador* (en ese momento incluso se construyó la idea de lo que en el arte de la posguerra sería el artista *Chaman* de Joseph Beuys, Wolf Vostell y Hermann Nitsch entre otros).

El arte abstracto de la modernidad se ha reencontrado con el inicio del rulo histórico, llevando su lenguaje a la abstracción plástica y satisfaciendo una necesidad espiritual de la época, la necesidad de *sentido*; condición que a su vez ya se encuentra también en cantidad de estadios históricos. Y este *sentido* tan buscado en los orígenes de la modernidad se comenzaría a buscar interiormente...Este divorcio de la realidad física se debería a multiplicidad de factores, entre ellos, algunos de los más concluyentes que propiciarían de forma directa la aparición en la modernidad del arte abstracto, sería la invención de la cámara fotográfica. Al conseguirse esta mimesis perfecta por medio de un instrumento mecánico, ya ni impronta ni aura, se encontrarían en la pieza fotográfica; condición que cual fue alejando cada vez más del ejercicio plástico mimético a los artistas de la época, orillándolos a construir una concepción

¹³⁸ *En la era 1, el ídolo no es un objeto estético sino religioso, con propósito directamente político [era de la logósfera]. Objeto de creencia. En la era 2, el arte conquista su autonomía en relación a la religión, permaneciendo subordinado al poder político. Cuestión de gusto [era de la grafósfera]. En la era 3, la esfera económica decide por si sola el valor y su distribución [era de la videósfera]. Cuestión de capacidad de compra (Ibíd. P.181.)*

de la realidad de tendencia introspectiva. A esta invención particular se sumarían otras tantas que traerían consigo el desencanto de la era maquinista y la revolución industrial. El *hombre lobo del hombre* era un fenómeno que se apreciaba en el crecimiento desenfrenado de las metrópolis industriales, el colonialismo y su consecuente miseria y alienación. Este desencanto, en afán de absolución, no tardo en traer consigo un auge de los movimientos teosóficos, a los cuales se integrarían artistas como V. Kandinsky y P. Mondrian; al comulgar con la orientación de estos grupos, para quienes: “*El sentido de la existencia humana se cumple en una espiritualización progresiva que conduce a la iluminación y a un estado en que el individuo se funda con la última verdad y con lo eterno*”¹³⁹.

Estos grupos vanguardistas y teosóficos, a su vez se verían influenciados por cantidad de descubrimientos científicos que igualmente contribuirían a moldear el pensamiento de la época (y construir consigo éste tan anhelado *sentido* en el paradigma de la modernidad), principalmente en los campos de la física y del psicoanálisis. Apreciable en los descubrimientos de Max Planck y su teoría cuántica que llevaría tanto a la noción mecanicista de la física, como a la abstracción matemática; influenciando y contribuyendo a su vez en la construcción de absolutos por medio de la abstracción no sólo en el arte, sino penetrando manifiestamente en los movimientos de corte místico¹⁴⁰, al igual que en el psicoanálisis (como estudio de los fenómenos anímicos y de todo lo concerniente a la psique). Para la modernidad, el conocimiento introspectivo y subjetivo, contaría con una ciencia.

La abstracción en el arte es un fenómeno cíclico, en tanto que los requerimientos espirituales de una sociedad determinada también lo son; van surgiendo en el transcurrir de la espiral histórica, y son sintomáticas de los acontecimientos que las constituyen. A su vez, estas necesidades espirituales responden a los *ciclos históricos* (tratados en la discursiva de O. Spengler entre otras); las civilizaciones y sociedades tienen un desarrollo orgánico, que las conduce desde la infancia, a su madurez, vejez y posterior senilidad y decadencia. Estos momentos históricos condicionan de forma importante los productos artísticos que en ellas se desarrollan; puesto que cada etapa responde a ciertas características culturales que las distinguen. O. Spengler considera a la infancia, la *primavera* de las civilizaciones, como el florecimiento de la *cultura* y de la mitología principalmente (siendo este, el estadio creativo por excelencia); para la madurez o *verano*, se apreciarán el nacimiento de las filosofías abstractas -el estadio *clásico* de nuestra cultura-. En el *otoño* -la vejez-, el desarrollo del iluminismo y de las ciencias, para éste entonces la cultura ya habrá devenido en *civilización*; la senilidad o el *invierno*, se caracterizan por su materialismo y su moral utilitaria. O. Spengler también considera que el espíritu que imbuía la creación de los primeros estadios de la historia universal eran característicamente “*Apolíneos*”, dado que, este espíritu, sólo reconoce como real lo presente e inmediato; a diferencia del espíritu “*Fáustico*” (que caracterizó a las civilizaciones posteriores al 1630 D.c. aproximadamente), éste aspira a lo infinito, superando

¹³⁹ S. Bocola. Op. Cit. P.65.

¹⁴⁰ En esta época aparecerían en la literatura de estos grupos místicos: *El kibalion*, cuya lectura recuerda mucho a un tratado de física cuántica, *Teoría y práctica de la magia*, de Edward Alexander Crowley (fundador de una secta teosófica, y acusado de satanismo) y *El necronomicón*, (supuestamente escrito hacia el siglo VIII); y que este mismo autor popularizaría para principios de siglo XX. Así como *El glosario teosófico*, y *La doctrina secreta* de Helena Petrovna Blavatsky, entre otros.

todo límite sensible. En éste espíritu, O. Spengler entiende ya el arte abstracto de la modernidad en tanto:

“Un arte fáustico [que] no puede ser un arte para todos. Le es esencial no serlo; y si la pintura contemporánea se ofrece exclusivamente a un pequeño círculo de entendidos, círculo que se va reduciendo cada día más, no hace sino confirmar su aversión por el objeto vulgar y fácil (...) Ha penetrado en la pintura desde entonces un elemento metafísico, de difícil acceso, que no se entrega a la concepción del lego”¹⁴¹.*

Ha esta diatriba del tiempo cíclico, se sumará también S. Bocola, quien, en su obra *“El arte de la modernidad”*, expone su tesis: *“El transcurso cíclico de la evolución artística”*, donde el autor maneja la idea del tiempo cíclico en tanto que si bien, las distintas épocas están determinadas por *paradigmas*, que les son característicos y *únicamente* de ellas, todos los paradigmas característicos de las determinadas épocas, habrán de seguir este mismo transcurso de infancia y juventud (como su momento de creación más sólida, en el pleno sentido de la palabra; abarcando un considerado arcaísmo en su constitución inicial y hasta su etapa clásica), al de madurez (posclásico) y su periodo final de agotamiento y decadencia¹⁴². El paradigma de la modernidad se caracterizará por su fe en la ciencia: *“Todo ser tiene un carácter unitario y determinable susceptible de ser comprendido a través de la razón”¹⁴³*. Al transcurrir histórico, las épocas asumen aspectos esenciales de sus predecesoras, moldeando su concepción de las mismas a su propio paradigma, (parte de la construcción de la cultura a partir de los despojos de la civilización precedente, en el discurso de O. Spengler); definiendo así, su visión del mundo y de sí mismos y conformando la base intelectual de su sociedad y su cultura, en cuyo arte se expresan y configuran de forma representativa; llevando a cabo de esta manera un proceso dialéctico. Dado que el paradigma se ve transformado por la sucesión de las manifestaciones artísticas en él creadas y estas a su vez, por las mutaciones de las cuales hicieran presa al paradigma mismo, al ser originadas por estas y por otros acontecimientos históricos; generando finalmente una: *“Acción recíproca entre una visión del mundo y del hombre y su condensación configurativa en la obra de arte impulsa el desarrollo artístico”¹⁴⁴*. S. Bocola así mismo, no duda en comparar el anterior desarrollo con el de una vida humana, llevándole lo anterior a reflexionar:

“La idea rectora de una época esta delimitada por el nacimiento y la muerte. Su germen ya esta contenido en la herencia intelectual de la época precedente, que se esta aproximando a su fin. Al asentarse un nuevo ideal consigue entrar en la historia e inaugurar su propia era. Recorre infancia y juventud (su época arcaica) y al llegar a la edad adulta alcanza el nivel clásico de su desarrollo: en ella se ha despojado de todas las dudas; sus configuraciones son claras, caprichosas e inconfundibles. La nueva idea ha encontrado su propio lenguaje, su propia comunidad y sus propias convenciones. Estas puestas a prueba por las generaciones siguientes en función de su utilidad, adaptadas a las propias necesidades de expresión y empleadas y transformadas de múltiples maneras.

* Esta obra fue escrita entre 1918-1922.

¹⁴¹ O. Spengler. Op. Cit. P.315. Apareciendo ahora en esta discursiva, lo que pareciera el estado embrionario del *arte difícil* propuesto por Sontag.

¹⁴² S. Bocola. Op. Cit. P.30-33.

¹⁴³ S. Bocola. Ibídem P.31

¹⁴⁴ S. Bocola. Ibídem P.32.

A la postre se agotan las posibilidades plásticas y expresivas del nuevo paradigma, anteriormente desconocido. A pesar de repetidos intentos de regeneración, con el tiempo este paradigma pierde cada vez mas credibilidad y fuerza de atracción, hasta que finalmente es sustituido por una nueva visión, por un nuevo paradigma¹⁴⁵”.

Se apreciara, como S. Bocola no deja de comparar este ciclo histórico con un organismo viviente (al igual que O. Spengler lo hiciera en su obra), en su momento mencionará que encuentra el arte abstracto de la modernidad en el estadio clásico de su ciclo histórico: *“La sensibilidad artística va a constituir su única medida. Con esta remisión a sus propias sensaciones adquieren una nueva integridad espiritual y artística (...) el nuevo ideal –lo universal- une al hombre y al mundo para constituir una comunidad nueva y global. El arte de la modernidad ha alcanzado su etapa clásica”*.¹⁴⁶ La necesidad de este *sentido espiritual* que concibió el arte abstracto de la modernidad, es aprensible en las exposiciones citadas. Sin embargo va a ser en la concepción de R. Debray en la que se habrá de centrar el presente escrito, puesto que el autor al establecer en su dinámica de la espiral histórica esta patente sed de sentido en lo que sería el inicio de rulo histórico, encontrándose por ende la creación artística de este estadio apremiada por esta necesidad y originando así, una expresión plástica predominantemente abstracta. Este fenómeno habrá de transitar por tres estadios de la imagen en el arte, estadios por cuales el arte abstracto de la modernidad (y de la posmodernidad) habrá de atravesar y de las cuales, los dos primeros serán de prioritario interés en el subsecuente desarrollo de esta tesis en tanto que este mismo fenómeno lo experimentaría el arte abstracto de la modernidad ya en su origen con los artistas de la *gran espiritualidad*, al erigirse como recipiendario de contenidos místicos. Estadio homologable con el *Indicio* de R. Debray, para posteriormente encontrarse con un punto intermedio entre lo puramente visual y la carga psíquica (*el icono*), y así mismo equiparable a la labor de la curia informalista¹⁴⁷(tema en el cual habrá de centrarse el capítulo II de la presente tesis) y su consecuente conclusión en la visualidad simulacral de los artistas de la abstracción pospictórica

Concluyendo entonces; El arte, al devenir elemento cultural por antonomasia –al igual que la cultura-, habrá de alumbrarse al acontecer de lo lúdico y sus prácticas. El arte -y el arte en tanto abstracción y su considerable viraje hacia la misma-, se observa ya forma esencial de expresión del espíritu resultando la obra abstracta un producto más cercano y natural al mismo. El arte abstracto al no estar reducido a la labor de registro mimético o constreñido a imitación alguna; deviene ya espacio y labor del espíritu, imaginación y creación lúdica, es de él y para sí mismo. Esta concepción habrá de patentizarse plenamente en el pensamiento en

¹⁴⁵ Ídem.

¹⁴⁶ Ibídem. P.232.

¹⁴⁷ El momento postrero y decadencia de este vital influjo de abstracción en el arte, resulta apreciable en la labor de los artistas de la abstracción pospictórica; al devenir su trabajo particularmente simulacral y relativamente exento de un discurso que fuese meramente plástico. Si bien los artistas abstractos tanto del influjo primero de la modernidad y del informalismo resultaron prolíficos escritores, esto no habría de acontecer con estos últimos; llegándose incluso a establecer en torno a los mismos: *“No creo que exista otro movimiento que haya cultivado con más ingenuidad la teoría burguesa del arte por el arte y que se haya desentendido más alegremente del medio social en los diversos niveles de codificación (...) La abundancia de obras inspiradas en ‘la nueva abstracción’ y la gran relevancia que ha tenido en E.E.U.U. han inducido a estudiosos y sociólogos de la sociedad americana a pensar que esta tendencia es la que mayor divorcio ha denunciado entre el arte y su propio contexto histórico-social”*. (Simón Marchán Fiz. Op. Cit. P.95.)

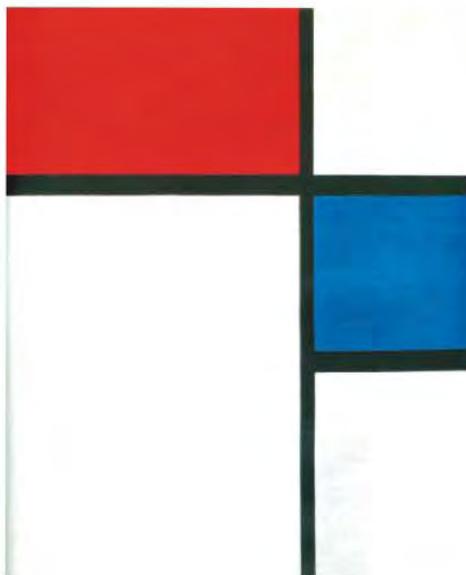
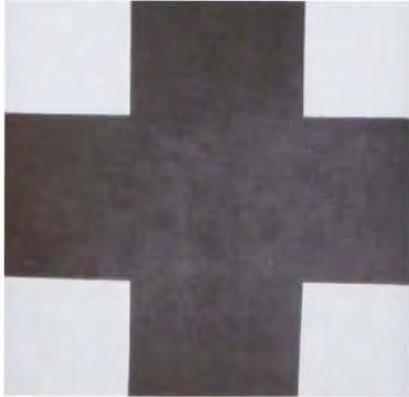
torno al arte y al espíritu de G. W. F. Hegel; apreciándose su trascendencia en la obra de cantidad de artistas abstractos de la modernidad.

La concepción de este tándem arte-juego, se ha tratado desde los orígenes mismos de la conceptualización de ambos (no en vano, comparten cantidad de conceptos y elementos constitutivos). La creación –ya ποιησις –y enfáticamente la creación artística, encuentra su basamento en el ludus del Peripatos; todas las artes en tanto descubrimiento y creación, conllevan esta matriz lúdica. De esta forma el arte en tanto juego se propone como una actividad gozosa y vivencial, cuyo fin habrá de residir en sí misma, en su práctica única; siendo una actividad libre y creadora a realizarse en su propio y particular espacio (Temenos). Siendo lo lúdico un componente esencial tanto en la creación como en la contemplación (y comunicación) con la obra artística.

Para la modernidad se hará apreciable una variedad de arte abstracto que integrará en su práctica una colectividad considerable de categorías lúdicas. Así mismo, esta disposición, habrá de verse considerablemente extendida, permitiéndole al artista plástico de la modernidad, explayarse en todas sus posibilidades como nunca antes se hubiese experimentado; si bien en todo arte se experimenta un acercamiento particularmente lúdico, en el pictórico, esta condición tendrá una mayor o menor presencia, dependiendo tanto de la tendencia plástica como de las necesidades psíquico-culturales que esta manifieste. Bajo este fenómeno, la riqueza y creación de estos mundos interiores comunes en la obra de arte expuestos a la proyección e interpretación libre de su público, se abría a este espacio inequívoco al diálogo y al juego creativo, al ejercicio hermenéutico en el arte y ahora: “hilo conductor de la explicación ontológica”, en tanto afirmación y experiencia del *ser* por medio del juego. En este conocimiento -al calce del juego-, lo lúdico es ya componente esencial del arte, su experiencia acontece al influjo de este espíritu. En el arte abstracto de la modernidad, esta experiencia se habría de potencializar al abrirse la obra a este ejercicio; abriéndose a la reflexión discursiva al impeler a su espectador a la elucubración y el diálogo creativo, conduciéndole al conocimiento y reconocimiento, ya del sí mismo, en una realidad propia y fecunda.

Así mismo, la abstracción en el arte de todo tiempo suele encontrarse dotada de cierto carácter “signico”, dada la naturaleza abierta y polisémica que se presta a este tipo de interpretación que parte del ejercicio hermenéutico. El signo, que al igual que el arte (y la cultura) ya participa de los elementos que cohesionan un núcleo comunitario. El ejercicio interpretativo propuesto por la hermenéutica en el arte, también participa de estos elementos, al abrir un espacio de juego interpretativo y de diálogo con la obra. Bajo esta tónica, la abstracción en las artes habría de proponerse incluso ya conciliación de lo individual con lo universal; santo grial de los artistas de la abstracción, quienes buscaban acceder a valores universales (incluso “absolutos”), especialmente vinculantes por medio de su práctica pictórica, a partir de este ejercicio de conocimiento-reconocimiento, propicio al diálogo con la pieza artística abstraccionista. Lo lúdico, en tanto “hilo conductor de la explicación ontológica”, fenómeno en el cual habrá de manifestarse ya el ser mismo, el ontos (en tanto “ser-siendo”) en esta vivencialidad, que ha de modificar a aquel que la experimenta; al construirse en su experiencia esta alegría del reconocimiento y dándose en esta misma, una transformación necesaria a partir

de éste ejercicio de conocimiento-reconocimiento; en el lenguaje de H.G. Gadamer, necesaria transformación ya hacia lo “verdadero”.



El signo en la obra de los artistas abstractos de la modernidad última, se proponía en tanto elemento universal y vinculante. En su obra, éste se decantaba principalmente hacia el elemento geométrico, así como a la pureza del color. Razón por la que sus composiciones solían verse constreñidas al discurso, hegemónico del arte abstracto en la modernidad, mismo en el que se procuraba fincar este carácter signico de la pintura (fig. 5).

De arriba hacia abajo:

Figura 6. Kasimir Malevich. *Cruz negra*.

Óleo sobre tela. 1923.

Figura 7. Vasili Kandinsky. *Acento en rosa*.

Óleo sobre tela. 1926

Figura 8. Piet Mondrian. *Composición n. II*.

Óleo sobre tela. 1929.

En el arte y su experiencia, ya la del ser (F. Schiller), ya la del espíritu (G.W.F. Hegel), se conoce y reconoce plenamente; propuesta ya su saturación de sentido y estando –en algunas de sus representaciones- tan evidente como lo es su visualidad misma. G.W.F. Hegel habrá de sostener esta condición del arte en tanto “medio”, producto del espíritu propicio al conocimiento del mismo; ya en quien lo ejecuta materialmente, como en quien en él, habrá de reconocerse. Ya desde lo que se podrían considerar estas primeras manifestaciones abstraccionistas del arte de la modernidad que buscaban apoyar su valía en ser plenamente *productos del espíritu* (por sobre la mera imitación), procuraban este acercamiento místico a fin de alcanzar un contacto espiritual. El ser de la obra de arte, era propuesto en tanto: “*ser una experiencia que modifica a quien la experimenta*”¹⁴⁸, una vivencia, un acontecimiento en el cual resalta nuevamente la condición de “ser juego”, de su experiencia artística, y del arte en sí.

Será en este grado de inmersión y complejidad en el que la plástica abstraccionista de la modernidad se acote, es evidente el considerable giro que hacia la tendencia del Ludus, que se advierte en su apreciación, por sobre otras formas de arte, apreciándose con mayor acierto tanto el “giro ontológico” como el fenómeno del juego como hilo conductor de la explicación ontológica en el arte; al demandar esta en su apreciación un diálogo particularmente absorto. Condición que así mismo evidencia este advenimiento del *silencio* en tanto estrategia de aprensión y acercamiento lúdico para con la obra, impeliendo un tipo especial de diálogo en el acercamiento a la misma (dada su estrategia comunicativa y su visualidad específica).

El acercamiento para con la obra abstracta requería una exploración acuciosa y activa, en la cual es apreciable el ejercicio lúdico del Peripatos, en esta afirmación de la labor hermenéutica del espectador al acercamiento con la obra y en la elucubración en torno al “signo plástico” que en el autoestudio del arte abstracto de la modernidad, habrán de desarrollar sus artistas y teóricos. Este diálogo hermenéutico necesario en el acercamiento del espectador para con la obra, si bien no es privativo del arte abstracto de la modernidad, en éste se acucia su carácter esencial, al devenir un espacio de conocimiento característico del ser y del espíritu. La abstracción en el arte al impeler en sí esta suerte de diálogo silente y místico, reitera su cualidad de ser una constante histórica, cuya aparición se patentiza tanto histórica como culturalmente, cada vez que existe cierta necesidad de su expresión plástica propia y tendencia espiritual ubicua.

En esta tendencia abstraccionista se ubica así mismo, el carácter signico-simbólico (y la apertura del mismo) al signo de la abstracción plástica; evidenciándose en esta construcción, la importancia del diálogo hermenéutico en el acercamiento para con una obra de esta naturaleza. La labor del signo en el arte abstracto de la modernidad, acusará un acercamiento considerable al carácter del “símbolo” tradicional, más desertando a su vez del mismo, dada su afirmación en lo abstracto; natural, al considerar la raíz idiomática que le sostiene y su cercanía al considerado sentido de lo “místico”, ante la reversibilidad y carácter oculto del significado que le subyace. El signo del arte abstracto de la modernidad, participa de esta naturaleza

¹⁴⁸ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.145.

polisémica y abierta en su construcción del sentido, original al juego de Peripatos y siempre vivencial y ontológica.

Esta tendencia a la abstracción se da en ubicar en el origen mismo de la expresión gráfica y artística, pues se finca en esta necesidad de un sentido superior y vinculante; apreciable en los estadios originales o ya reconstructivos de la cultura. La abstracción en el arte, mantiene su permanencia a lo largo de los ciclos épicos (aunque una notable filiación para con la mimesis pictórica -heredad del Renacimiento-, le haya posicionado en un plano secundario al considerarle “decorativa”). Fincándose su feudo en el origen del rulo épico –la era del “Ídolo”¹⁴⁹, ante una apremiante necesidad de sentido a la construcción de un paradigma vinculante; para la modernidad esta misma propuesta de ciclo habrá de evidenciarse en el desarrollo del arte abstracto, mostrando un marcado interés hacia lo significativo y vinculante, así como un culto particular en torno a la imagen, misma en la cual ya se aprecia –en todas las épocas-, una especie de vida propia, de resonancia cabal en el universo. La representación (el “régimen arte”¹⁵⁰), deviene un punto intermedio entre visualidad y significado; aquí, la objetualidad de la pieza artística cobrará un peso importante, ya en la afirmación de la misma en su cualidad de *ser real*, como en su tendencia hacia lo simulacral, una pura percepción exenta de contenido, imagen hedonista, placentera y complaciente.

En la crisis de la modernidad, siendo fehacientes tanto la necesidad de sentido y cohesión social que en esta se desplegaban, ya evidentes en este viraje creativo de naturaleza introspectiva en el arte. Manifestándose en respuesta las condiciones explícitas que propiciarían un desarrollo intenso del ejercicio de la abstracción en el arte, anunciándose ya en esta invitación a su práctica (su *diálogo hermenéutico*), la transformación psíquica que a la apreciación y acercamiento estético que su visualidad impele.

¹⁴⁹ R. Debray. Op. Cit. P.178.

¹⁵⁰ Ídem.

Capítulo II

Lo lúdico en el arte abstracto de la modernidad

II.I.-Lo lúdico en la época moderna

*“Una tercera manifestación igualmente esencial de la modernidad radica en el proceso de que el arte se reduzca al círculo de la estética. Esto significa que la obra de arte se transforma en objeto de la vivencia y en consecuencia el arte vale como expresión de la vida del hombre”.*¹⁵¹

*“Cada modernidad proclamada ha de convertirse en antigüedad”.*¹⁵²

Tras lo visto en el anterior apartado, la prioridad ahora residirá, en establecer el parámetro temporal pertinente: el arte abstracto realizado durante la modernidad. Sin embargo, al hablar del arte abstracto de la modernidad y específicamente de modernidad en sí, se atraviesa un terreno inestable y movedizo. Si bien es del conocimiento público y una constante repetida en todos los libros de arte moderno de reciente y popular edición que el arte abstracto de la modernidad, no es sino el realizado a partir del año de 1910, específicamente en el trabajo de V. Kandinsky y P. Mondrian, y que la plástica de la modernidad se funda dogmáticamente con el trabajo de los pintores impresionistas a mediados del siglo XIX. El concepto de *modernidad* a desarrollar en la presente tesis, habrá de trascender al siguiente capítulo, a fin de construir un marco referencial viable y concreto sobre el arte pictórico de tendencia abstraccionista realizado durante este periodo épocal.

El concepto de “modernidad” es un tanto nebuloso, se suele encontrar muy tosca e inconsistentemente fijado incluso en la mentalidad del artista (en la cual suele estar relacionado principalmente con el arte contemporáneo). Suele encontrarse plagado de aporías, y tiende a no designar ninguna época histórica fechada con rigurosidad; así mismo es aplicado con finalidades tanto épocales como normativas y estilísticas,¹⁵³ sin tener en su concepción algún canon consistente. Así se puede decir del término modernidad (que ha sido tan empleado en los últimos quince siglos), que su significado resulta esquivo, ambiguo e impreciso. Razón ante la cual es precisa la tarea de sentar una especie de *génesis* de la modernidad, a fin de esclarecer lo más posible su significado y sus presupuestos en el arte y la cultura de los últimos siglos (llamados “modernos”).

Ha sido tanta la urgencia por nombrar un periodo histórico en la actualidad, cuando aún permanece esta discrepancia entre la presunta existencia e inexistencia de una supuesta modernidad presente; gestándose cantidad de tendencias ideológicas en el temor escatológico que impregna estos tiempos últimos. Pareciera ahora apremiante nombrar el periodo histórico

¹⁵¹ Martín Heidegger. *Arte y poesía*. México, Fondo de cultura económica, 2005.P.23.

¹⁵² Hans Robert Jauss. *Las transformaciones de lo moderno*. España, Visor, 1995. P.12.

¹⁵³ Se suele denotar como *modernismo* al *art nouveau*, a una tendencia literaria de fines del siglo XIX y principios del XX, propia de España e Iberoamérica, a una corriente filosófica francesa de finales de siglo XIX, entre otras.

presente, como si los nombres puestos a la historia sobrevivieran al tiempo y no fuera echada su fortuna a la ignorancia o la mala fe de sus predecesores (como sucediera con el periodo gótico o el barroco). Urgente parece nombrar a esta época, como urgente es exorcizar por su nombre al temible demonio de lo desconocido, cuando se sabe que las épocas obtienen su nombre sólo al quedar en prudente perspectiva. Considerado así, parece que más importunados por nombrar la *posmodernidad*, se debería estarlo por esclarecer el fenómeno de la modernidad misma.

Para algunos autores (José Luis Molinuevo), La modernidad no ha encontrado conclusión y es un proyecto que no acaba de concretarse, persistiendo vigente. Para algunos otros (Ernest Gellner), la posmodernidad no es sino otra *moda pasajera* de los tiempos que se han dado en llamar modernos. Nestor Garcia Canclini pondera que el momento presente deviene en híbrido curioso, entre el proyecto de modernidad impuesto, los localismo antediluvianos y claro, ese ente posmodernidad, asaz fenómeno de hibridación (bien es sabido que todo lo concerniente al discurso de *pureza* en el arte, se gesta directamente en el discurso de la modernidad). Sin embargo, es en esta propuesta en la que se hace apreciable el advenimiento de este estadio civilizatorio hegemónico, ya tanto en sus síntomas de agotamiento y decadencia, como en la fragmentación que originará estos distintos núcleos de barbarie, prontos a reconstituirse en culturas (en el discurso de O. Spengler); los *ires* y *venires* de las culturas locales subsisten y se recrean en la aldea global. Ahora más allá de sus detractores, se presentan los inventores del tiempo posmoderno ("*El pesimismo de los fuertes*"¹⁵⁴, recordando a F. W. Nietzsche), quienes observan la modernidad como un proyecto espiritualmente agotado, inconcluso tal vez en cuanto a propósitos, los cuales en un momento dado se desvirtuaran, o sus consecuencias últimas no arrojaran los resultados que de ellas se esperaban.

Pertinente es mencionar el trabajo de Jürgen Habermas, en su "*La modernidad un proyecto incompleto*" y de S. Bocola en su "*El arte de la modernidad*"; este último ubica el paradigma de la modernidad como el del *hombre genio* a quien la ciencia y el progreso elevarían a las estrellas y que mas allá de 1960 no se encontrará sino desprestigiado, consumido y agotado. La modernidad entonces se encuentra agotada a partir de determinados discursos, sin embargo sobrevive en las necesidades y convicciones de algunos otros (ibéricos y latinoamericanos específicamente). Resultando apreciable como para estas concepciones el proyecto de modernidad no ha concluido, preconizándose su continuidad; discursos específicos, de lugares específicos, más ¿donde queda entonces el concepto de aldea global?; marcándose a un tiempo la caducidad de la modernidad entre cuyos planteamientos se contemplaba ya el advenimiento tanto de ésta globalidad como el discurso detractor de la posmodernidad, no siendo sino un síntoma de la misma.

El discurso como señal de resistencia a la posmodernidad global, es ya un hecho posmoderno. Y el aferrarse al discurso de la modernidad en sus cotos de resistencia esperando que el proyecto de modernidad rinda los tan ansiados frutos, es sólo una de las actitudes que se han tomado frente al advenimiento de una nueva época desconocida y por ello amenazante: la posmodernidad. Y con ella: el fin el fin de la modernidad; el paso a otra era, la hibridación de

¹⁵⁴ F.W. Nietzsche. Op. Cit. P.3.

fenómenos etcétera. Más aún, puesto que la presente tesis se encuentra imbricada en el discurso del tiempo cíclico (el cual también es una de las características del tiempo posmoderno), encontrándose el discurso de éste no por vez primera pero si firmemente afianzado en la obra de A. J. Toynbee, a quien se le debe el cuño de esta expresión. La construcción de esta tesis participará de la visión de estos *inventores del tiempo posmoderno*. Resulta más evidente éste sentimiento de conclusión y pérdida en el ambiente cultural, artístico y social dominante en la actualidad. También lo es, el como el rulo histórico ésta experimentando sus postrimerías y decadencia, igual que el juego compulsivo que experimenta con sus formas y atributos (siguiendo aquí los discursos tanto de S. Bocola como de R. Debray y O. Spengler; siendo estos algunos de los síntomas del paso de una época o paradigma histórico a otro); y urgiéndose por cimentar un paradigma contemporáneo acorde a las necesidades psíquicas y emocionales de sus adeptos.

A fin de ubicar lo que podría ser un posible *principio* u origen de la modernidad, parece idóneo iniciar este relato por lo que sería una génesis de la misma, cuyo umbral habrá de ubicarse entorno al siglo V¹⁵⁵ de esta era, con el advenimiento de la religión cristiana como “religión oficial” en lo que sería el antiguo imperio romano. Este fenómeno traería la primera modernidad; entendida desde la óptica de una época que ya no respondía a la dinámica del tiempo cíclico de las religiones anteriormente imperantes y consideradas ahora como “paganas”. No es la primera vez que el principio de tiempo cíclico se ve afectado por un nuevo proyecto histórico. Esta tendencia se encontraba de hecho en el germen del judaísmo, al cual se le atribuye la invención de la historia y de la finitud del tiempo constituido a fin de sobrellevar la diáspora y para permanecer “impolutos”, frente a los *Baal* y a los *Ishtar*. Roma a su vez, temía constantemente el advenimiento de su fin, dado que en su núcleo ideológico arcaico subyacía esta noción del tiempo cíclico; cantidad de mitos se gestaron en el cálculo de la inminente caída de la “ciudad eterna”. El pensamiento del ciudadano romano bien pragmático, se encontraría reconfortado en esta nueva dinámica de pensamiento judeo-cristiano que observa siempre a un futuro lejano y utópico, pese a la escatología de sus preceptos¹⁵⁶. El cristianismo y su concepción del tiempo y la historia, traerían consigo una ideología que sobrevendría hegemónica en Europa y posteriormente en sus colonias.

A diferencia del anterior modelo de pensamiento, el cristianismo implicaba una nueva concepción sobre los atributos específicos del tiempo. El establecer la finitud de éste, trajo consigo la conciencia del valor del tiempo práctico; el afán de creación, transformación y descubrimiento también le serían comunes. A si mismo implantaría una visión catastrófica de la historia al anunciar el advenimiento de un final absoluto¹⁵⁷. Sin embargo, en afán de profundizar en el germen que el cristianismo traería consigo a la construcción de la

¹⁵⁵ “El origen medieval de la modernidad es un hecho lingüísticamente probado (...) Para el hombre cristiano era de importancia crucial el establecer su diferenciación para con el resto del mundo; su monoteísmo, su tiempo finito”. (Matei Calinescu. Cinco caras de la modernidad. España, Tecnos, 1991. P.23.) Siguiendo el mismo discurso, en la obra de J. Habermas: “El autoimponer a una época el termino de moderno; sienta su constante acepción en ser otra distinta de la antigua, la anterior, la pasada, la modernidad es nueva...” (Jürgen Habermas. “La modernidad un proyecto incompleto”. En La posmodernidad. Edición a cargo de Hal Foster. Barcelona, Kairos, 2006. P.20.).

¹⁵⁶ Mircea Eliade. El mito del eterno retorno. España, Alianza, 1999. Pp.98-128.

¹⁵⁷ M. Calinescu. Op. Cit. Pp.30-32.

modernidad incipiente, se trabajará a partir del texto de Octavio Paz, *Los hijos del limo*, afín de esclarecer lo más posible la dinámica de esta:

“Nuestra idea del tiempo es el resultado de una operación crítica: la destrucción de la eternidad cristiana fue seguida por la secularización de sus valores y su transposición a otra categoría temporal. La edad moderna comienza con la insurrección del futuro. Dentro de la perspectiva del cristianismo medieval, el futuro era mental: El juicio final sería, simultáneamente, el día de su abolición y el del advenimiento de un presente eterno. La operación crítica de la modernidad invirtió los términos: La única eternidad que conoció el hombre fue la del futuro. Para el cristiano medieval, la vida terrestre desembocaba en la eternidad de los justos y de los réprobos; para los modernos, es una marcha sin fin hacia el futuro. Allí, no en la modernidad ultraterrestre, reside la suprema perfección”.¹⁵⁸

Es apreciable en la propuesta de O. Paz, el discurso de M. Eliade: *“El mito del eterno retorno”*, en cuanto a la apreciación del concepto del tiempo cíclico y su antagonista el tiempo lineal; al igual que en la apreciación del cambio del uno hacia el otro, sobre todo en la conciencia de sus adeptos. Para O. Paz, el cambio de paradigma al establecer el concepto de la salvación personal, inviste al hombre en *“protagonista del drama cósmico”*¹⁵⁹, el concepto del tiempo del hombre cristiano mantenía cierta imagen utilitaria, era finito y personal (a diferencia de la concepción del tiempo infinito, cíclico e impersonal del hombre “pagano”) y estableció tanto cierta heterogeneidad del tiempo como una escisión notable para con el tiempo pasado, la conciencia de un cambio continuo y el advenimiento de un “juicio final” que implicaba la inevitable *“caída”* del hombre; no resultando extraña la herencia de una neurosis colectiva, que los postulados del cristianismo y la modernidad traerían consigo.

El considerar el tiempo como valor de uso agotable y no restituible, abre esta era de codicia maniática, afán de acumulación y preservación (que en una de sus caras más positivas traerá el museo). Si bien Para R. Debray la neurosis en sí no será una enfermedad épocal hasta la era de la grafósfera (el Renacimiento), en ésta dinámica de pensamiento se bosqueja su desarrollo incipiente: *“La modernidad es un concepto occidental, la sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible, la idea de modernidad nació de esta concepción del tiempo como crítica de la eternidad.”*¹⁶⁰ Bajo la misma premisa, O. Paz habla del desarrollo y origen de esta marcha titánica hacia la colonización del futuro, arrojando su brutal neurosis. Esta conciencia de finitud implicaba una responsabilidad nunca antes conferida a mortal alguno sobre su existencia y su labor en el cosmos. Con el juicio final, vendría la caída del tiempo y la instauración del presente eterno; pensamiento que permearía de forma muy diferente al pensamiento crítico del hombre moderno, la *“marcha sin fin hacia el futuro”* moldeará su ideología, adquiriendo en ello cantidad de matices y acepciones; viéndosele bosquejarse en proyectos y postulados como lo son: el Darwinismo (histórico, social y científico), el Positivismo, el Socialismo y el Marxismo, cómo la concepción del proceso histórico en tanto realización progresiva de la

¹⁵⁸ Octavio Paz. *“Los hijos de limo”* en *La casa de la presencia* obras completas edición del autor. Tomo I. México, Fondo de cultura económica, 2004. P.464.

¹⁵⁹ *Ibidem*. P.466.

¹⁶⁰ Octavio Paz. *Ibidem*. P.353.

libertad, la justicia y la razón entre otros; el desarrollo progresivo de la ciencia y de la técnica, el dominio del hombre sobre la naturaleza y la universalización de la cultura.

En su texto *“los hijos del limo”*, O. Paz advierte la occidentalidad del concepto “modernidad” y como en ella se bosqueja ésta herencia contradictoria en la dicotomía cristiana del monoteísmo judaico y la filosofía griega: *“La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre dios y ser, razón y revelación se muestra como realmente insoluble”*¹⁶¹. Esta conciencia de la contradicción habrá de convertirse en el principio rector de las posteriores modernidades; lo que en sí llevará el germen de su construcción y decadencia: la *Razón Crítica*. Así mismo, esta experiencia del futuro “abierto” (y contingente), construye la conciencia crítica (y en crisis) del pensamiento moderno: *“En el lugar de la uniformidad de la creación divina se sitúa la separación estricta entre el sujeto humano, racional que planea y el objeto ‘natural’ determinado mayormente de forma cuantitativa.”*¹⁶² Adiós al concepto trágico y fatalista del mundo clásico, bienvenido el advenimiento del libre albedrío cristiano.

Sin afán de establecer parámetros concretos y con la intención de esclarecer lo más posible y facilitar esta génesis de la modernidad en occidente, se ha dado en dividir este periodo histórico en cinco etapas básicas, a saber:

Siglo V – Advenimiento del tiempo Cristiano, modernidad Incipiente.

Renacimiento – O *época moderna* (S. Bocola). Primer discurso construido en torno a un proyecto de época, y ya rescate de una época pasada.

La Querrela: Revalidación del ser *moderno* en tanto tal. Caída de la escolástica y del canon grecorromano.

La Ilustración: *Edad moderna*. Nuevos mitos del origen en torno a un nuevo proyecto histórico.

Las Vanguardias, modernidad última: Dinámica de ruptura y experimentación al extremo, posmodernidad incipiente.

Para el **Siglo V**, esta sobrevaloración extrema del tiempo futuro investiría a la concepción del tiempo de la edad moderna cómo: *“La historia del pensamiento entendida como una progresiva iluminación”*¹⁶³ El transcurso de la historia implicaba un desarrollo del pensamiento necesariamente “valioso”, ahora lo nuevo, era necesariamente “valioso”. El cristiano de la modernidad incipiente, emprende la neotradición de la edad moderna: Los *“mitos del origen”*; estableciendo como inicio del tiempo nuevo el nacimiento de Jesucristo y siendo todo lo anterior a él, viejo y caduco (comenzando con el *viejo* testamento). Instituyendo esta dinámica del tiempo nuevo y sus promesas de progreso, renovación y mejoramiento continuó en la conciencia del cristiano. Parafraseando a O. Paz, la sociedad cristiana fiel a su origen deviene en ruptura continua, la modernidad es una escisión: *“La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al*

¹⁶¹ Ídem. La fruición de los pueblos occidentales por el arte y la literatura, tal vez sea debida a esta inconsistencia; son demasiados los cuentos, demasiados los sofismas, los relatos; el arte -apenas el necesario- para apuntalar el inestable andamiaje del pensamiento occidental.

¹⁶² Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter. *Diccionario de estética*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998. P.168.

¹⁶³ Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*. España, Gedisa, 1998.P.10.

encuentro de nosotros mismos”¹⁶⁴; la salvación es un proyecto individual. La conciencia del libre albedrío será uno de los factores que creará en su comunidad, el delirio especulativo y la razón crítica. No es difícil ahora ubicar el juego de Agon en la labor que el cristiano se propusiera, no sólo al colonizar el imperio romano, el futuro y la salvación misma; otras matrices del juego son apreciables en el sincretismo y el fenómeno de apropiación (Peripatos) que apareció al trasladar deidades y rituales romanos y celtas al nuevo culto; como en la dinámica del perfeccionamiento moral (es decir en la construcción del culto) que implicaba la salvación misma.

Observando ahora lo que podría ser un breve recuento de como esta nueva concepción del tiempo, la historia y dios, contribuiría al establecimiento de esta razón crítica que será eje en la época moderna. La concepción del libre albedrío traería consigo la construcción de una ética propia y única del cristianismo, principalmente al ubicar el valor de las acciones presentes como factor trascendental para ulteriores acciones, marcando así su trascendencia hacia el futuro¹⁶⁵; allí mismo radica parte de esta razón crítica en torno a la labor del hombre como artífice del futuro y la labor (cada vez mas exigua) de la mano divina en ello. La relación del hombre con el tiempo divino se permutará en historia y la divina mano del azar (Alea, o ya “*Deus ex machina*”), se escindiría paulatinamente de la noción de la existencia, que posteriormente investirá al hombre en genio e incuestionable artífice de su futuro, su geografía e historia. Esta dilución del Alea, traída con la razón crítica, desleirá a su vez la imagen de la deidad preponderante y omnipresente, perceptible –tal vez aún-, en la incipiente sociedad del paleocristianismo; pero un tanto imprecisa para la conciencia del hombre moderno. Pronto esta oquedad vital, sería provista con las utopías de la modernidad renacentista.

El Renacimiento sería campo fértil de estas mismas (las cuales como se verá mas adelante, alcanzaron su edad de oro en la Ilustración o época moderna, para seguir el discurso de S. Bocola). En el Renacimiento (sí como se vio anteriormente para el hombre moderno del siglo V, era de crucial importancia el diferenciar su pensamiento crítico, moderno y cristiano frente a un paganismo anteriormente imperante), éste rescate del mundo antiguo radicó –pese a sus paganas orientaciones-, de igual manera en una consideración religiosa. El segundo nacimiento del hombre nuevo o espiritual, provenía del evangelio de San Juan y las epístolas de San Pablo; éste término se aplicaba para indicar una renovación moral, intelectual y política que se pretendía obtener al retornar a los valores de la cultura clásica, en la que se consideró, que el hombre alcanzaría su realización más alta, o ya el *renacer* del pensamiento grecorromano¹⁶⁶. En esta dinámica de la reimposición de un pensamiento pretérito y la ruptura con el pensamiento inmediato-posterior imperante, no será sino la dinámica de la modernidad, las vanguardias en su culto por lo nuevo y su *tradicón de la ruptura*¹⁶⁷ (retomando una vez mas el discurso de O. Paz).

¹⁶⁴ Octavio Paz. Op. Cit. P.355.

¹⁶⁵ Aquí es perceptible lo que Arthur C. Danto dará en llamar la creación de: “*futuros posibles*”, y que se habrá de tratar en lo referente al arte abstracto de la modernidad última.

¹⁶⁶ N. Abbagnano. Op. Cit. P.1014.

¹⁶⁷ (O. Paz. Op. Cit. P.331.) “*Podemos apreciar entonces, en este espíritu de la modernidad estética no sólo envejece, jempieza a repetir ciclos!*” (J. Habermas. Op. Cit. P.23). En el texto de Habermas podemos ubicar igualmente esta dinámica del tiempo cíclico; otro ejemplo, es cuando habla de *la primera modernidad*

La construcción del renacimiento hubo de cimentarse en una reapropiación y reconstrucción de la filosofía, los mitos, cultura y ciencia del pasado grecorromano principalmente; siendo en este fenómeno nuevamente apreciable el arribo de las formas de juego al renacimiento; en cuanto a la construcción de utopías como juego de Peripatos en aquel momento de transición. Dado que el futuro abierto, obra contingente de su humano artífice y la libertad de albedrío resultaron golpes maestros contra la investidura de la deidad, no sólo los mitos (Peripatos) serían apurados a fin de satisfacer la vacuidad y carencia de deidades; en éste periodo la Mimicry tomará aspectos inusitados en las figuras de los príncipes y las altas investiduras clericales; los reyes participarán de esta figura del genio-humanista rodeándose de estos y haciendo ostentación de su poder en el disfraz.

De una modernidad incipiente en la cual la prioridad radicaba en diferenciarse del resto del mundo pagano, caduco, decadente e insalvable; para el Renacimiento –segunda modernidad- el principio rector habrá de recaer en la reconstitución de la contradicción del derecho a *ser* (“*ser o no ser*”¹⁶⁸, rezará el poeta); las obras de arte de la antigüedad clásica, serán ahora ejemplo y garante de la verdad estética. Es preciosa -y arquetípica-, la fábula del monje-goliardo transitando la ruta del Cluny, impregnándose de la filosofía del vulgo, para llevar finalmente este germen libertario a las bibliotecas conventuales. Sería de esperarse que el argumentado aval, de este énfasis vital orgiástico y festivo, se resolviese en la figura del griego clásico (la construcción de la identidad del renacimiento, imbuida de leyendas y arquetipos, el fenómeno del viaje, la figura del monje en el claustro, el rescate de los mitos griegos, etcétera no es sino Peripatos puro; el ciudadano heleno, dejará huellas de pezuña hendida). Jamás la noción del bien y del mal, de la locura y lo cabal, o la moral misma, serían tan imprecisas. El hombre del Renacimiento cimentaría su decálogo en esta libertad de albedrío y de conciencia.

La concepción del libre albedrío, para el Renacimiento devendría en una creciente individuación de la conciencia, que en éste periodo histórico se caracterizará por una comprensión objetiva del mundo, por un afán inquisitivo, de hechos y procesos (la figura arquetípica recae en Leonardo da Vinci, más no hay que olvidar a Galileo, Copérnico, Tycho Brahe, Aldo Vrandi, Tommaso Campanella, Giordano Bruno, abarrotando el panteón de genios); finalmente, por una concepción de la vida centrada en el hombre que investiga, el explorador. Habiendo de desembocar esto finalmente en la concepción del hombre-dios; *el genio*¹⁶⁹. El humanista, criatura erudita e ingeniosa –virtudes capitales de la época- sería el erudito conocedor del pasado y un provisto hombre de acción que aspira constantemente a la renovación y descubrimiento del sí mismo. El Renacimiento fue la primera época a la que se podría llamar *autoconciente* (*autoconciencia* que devendrá en *autoocrítica* para la ilustración);

paleocristiana. A partir del juego de Agon omnipresente en la(s) cultura(s) de la (s) época (s) moderna(s), apreciamos como cada modernidad no es sino el proyecto de la siguiente y la antigüedad de la misma (juego compulsivo, y a la vez otro síntoma de ésta neurosis épocal); “*la experiencia mutara en experimentación*” (M. Calinescu. Op. Cit. P.71.), y a la construcción del futuro, tal vez de ese tan idealizado “*presente eterno*” (O. Paz. Op. Cit. P.344.) del moderno incipiente; no edificarán sino un gran cúmulo de pasado.

¹⁶⁸ Willian Shakespeare. *Hamlet*. España, Biblioteca básica Salvat, 1969.P81.

¹⁶⁹ S. Bocola. Op. Cit. Pp.31-39. Al mismo tiempo, esta liberación de la tutela divina provocaría una sensación de creciente abandono e impotencia que fomentaría un autoendiosamiento, que habrá de alcanzar su punto álgido y postrimería en la obra de W. F. Nietzsche: “*Así hablaba Zaratustra*”.

que pactaría una alianza revolucionaria con el tiempo, al investir al genio en el magnánimo creador del futuro.

El Renacimiento, el amanecer de la edad moderna, se encuentra cimentado en ideología y conocimiento concisos; no sólo buscó diferenciarse de otras épocas, trajo cambios consistentes y su desarrollo posterior trascendería el orden del mundo entero. Entre este autoendiosamiento y el culto a la antigüedad clásica, traerían consigo la rescisión del carácter exclusivamente simbólico y sagrado del arte, incorporándole sentido, valor e importancia como reproducción del mundo. El virtuosismo y el realismo alcanzado en estas obras por sus autores sería por primera vez documentado en textos como: “*Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*” de G. Vasari (haciendo hincapié en la concepción del genio renacentista); jamás bocetos, dibujos, ensayos y hojas sueltas serían resguardados con tan vehemente devoción y culto a sus creadores. Este culto al genio irá posicionándose paulatinamente en el podio que la religión dejara vacío, invistiéndose en parte de estos mitos de la modernidad. El Renacimiento ahora es un momento histórico en el cual la imagen gana por sí misma y por sobre su contenido evidente (un movimiento considerable en este fenómeno lo tendrá el arte del manierismo); valdría traer ahora a colación el discurso de R. Debray:

“El espacio unitario del renacimiento ha unificado el mundo real. Introducido por el concepto de infinito, que determina el de lo continuo, ha destrozado de hecho los universos cerrados y compartimentados, cualificativos y fragmentados que hasta entonces regían la representación. Reemplaza la obsesiva observación del detalle por un sistema homogéneo y global, donde el espacio inteligible neutraliza los pliegues y recovecos oscuros de lo sensible. El maridaje del ojo y la lógica matemática han tenido por efecto abrir a la mirada la naturaleza física, y no sólo mitológica o psicológica. La “perspectiva artificiales” nos ha descubierto la tierra al liberarnos de los dos. Esa perspectiva nos ha permitido la salida de lo eterno —el equivalente de la “salida del Egipto” para el pueblo judío— poniéndonos delante la prosa misma de las cosas. La inversión metafísica de los polos del universo ha sido ante todo un hecho óptico, y la revolución de la mirada, como siempre, ha precedido a las revoluciones científicas y políticas de occidente. La formulación por los pintores de las leyes de la perspectiva se ha anticipado en más de un siglo a su estudio por los matemáticos y el perfeccionamiento de una geometría descriptiva. La aparición simultánea de la perspectiva y del arte no coincide por azar con el balbuceante nacimiento de una sociedad de humanistas laicos al margen de las tutelas clericales. Esta laicización ha tenido dos contrapartidas benéficas para la historia del arte: la constitución de un campo estético independiente de la teología, por medio de una historia profana de los artistas y los estilos (Ghiberti, Alberti, etc.); y la constitución de colecciones de antigüedades profanas (medallas, manuscritos, monedas, estatuas) fuera de los lugares de culto. El arte y el humanismo son contemporáneos porque son solidarios en sus postulados”¹⁷⁰.

Para el Renacimiento, en el lugar de la uniformidad de la creación divina se situara una separación estricta entre este sujeto humano, genio racional que finca el futuro y el objeto natural determinado de forma cuantitativa. Presentándose ahora, lo que serían los *orígenes de la modernidad*; a partir de esta escisión, la naturaleza ya no será entendida como *obra del*

¹⁷⁰ R. Debray. Op. Cit. Pp.198, 199.

creador, ésta existe para investigación, explotación y consumo del hombre moderno (entre los primeros inventos de la modernidad se encuentran la imprenta y las armas de fuego, ambos instrumentos de colonialismo y penetración cultural; bien pronto se verá que la naturaleza no será lo único a colonizar por el hombre moderno). El incipiente desarrollo de la economía del dinero será responsable en su momento de la transformación de las relaciones sociales; Incluso en esta doctrina del progreso se pueden observar en algunos de los planteamientos de la ideología del protestantismo (luteranismo, calvinismo, anglicanismo, metodismo especialmente), el incipiente culto al éxito y la concepción del tiempo, investido en un bien cuantificable y valor de intercambio¹⁷¹. Condición que a su vez habría de trascender a la identidad del “cuerpo”: “*El capitalismo desacralizó al cuerpo: dejó de ser el campo de batalla entre los ángeles y los diablos y se transformo en un instrumento de trabajo. El cuerpo fue una fuerza de producción. La concepción del cuerpo como fuerza de trabajo llevo inmediatamente a la humillación del cuerpo como fuente de placer*”¹⁷². (No es de extrañar el encontrar este germen primero del capitalismo en los Países de Adam Smith y Karl Marx¹⁷³)

El libre albedrío en su génesis primera trajo la apertura del tiempo y la conciencia de la labor trascendental del hombre al grado de investirlo en la deidad que regiría la invención y la historia. Firmemente se encontraba afianzado el Renacimiento y el manierismo cuando un acontecimiento -si bien anticipado en el ideario del humanista¹⁷⁴-, traería consecuencias insospechadas para el orden del mundo conocido por el hombre del Renacimiento. El descubrimiento de América acabo por minar toda certidumbre sobre realidades determinadas y absolutas, el advenimiento del barroco evidenciaría: “*Una visión atormentada del hombre mismo, sobrecogido por la agresión de lo invisible y abandonado al juego histérico de un enfrentamiento con el absoluto. Visión sin duda catastrófica*”¹⁷⁵.

Sin causar mayor extrañeza, el encontrar ahora –ante el cisma-, una tercera modernidad; ***La querelle***. “*La querelle des anciens et des modernes*” (1687), abriría la discusión sobre el papel modélico del arte clásico; impulsada entre otras cosas por el deseo de explorar e introducir nuevas posibilidades plásticas que no hubieran de mendigar validación alguna en las formas clásicas de la Grecia antigua. Así habría de plantearse lo siguiente: Sí el futuro estaba abierto, y lo mas importante se encontraba depositado en lo nuevo, ¿porque se habría de prestar tanta importancia a modelos pasados en vez de crear formas modernas y nuevas? Ansia de formas novedosas y reconstrucción del presente y el futuro ante el cisma, el *delirio barroco* vendría respondiendo a:

“Una treta mística, una treta mediuñimica. Así el barroco se sitúa dentro de una relación aún mal explicada entre la ideología jesuítica, la contrarreforma, el catolicismo romano y un universo que se trata de reaprender mediante formas que serían

¹⁷¹ M. Calinescu. Op. Cit. P.51. Por supuesto que serían muchos más los factores determinantes en la construcción del capitalismo se menciona el protestantismo en forma específica, dado el sesgo cultural al que busca finalmente arribar esta tesis.

¹⁷² O. Paz. Op. Cit. P.468.

¹⁷³ M. Weber. Op. Cit. P.17-58.

¹⁷⁴ No tanto el de la redondez de la tierra, como en el descubrimiento de nuevos territorios que consolidar, ya estaba esbozado en el ideario y la mitología del hombre renacentista, sobre todo dada la importancia conferida a la mitología griega y a los escritos de Marco Polo. (R. Bartra. Op. Cit. Pp.81-158.).

¹⁷⁵ J. Duvignaud. Op. Cit. P.108.

independientes de cualquier modelo.* En el momento en que, como dice B. Groethuysen, el hombre trata de vivir “el mito de su alma”, con la angustia y la voluptuosidad que ello implica, la figuración barroca no se reduce, como dicen los historiadores, a una simple deformación¹⁷⁶”.(fig.9)

El humanista del renacimiento, se encontró avasallado e impulsado a un tiempo, entre la caída de sus -de por sí- endeble certezas, e inspirado por su firme determinación en lo nuevo ¿acaso no era esperarse que éste estado de desasosiego y convicción, engendrara la estética del barroco?



Figura 9. El arte pictórico del periodo barroco, sobreviene ejemplar en tanto acercamiento lo numinoso, a partir de su evocación visual y plástica en el vacío, la oscuridad y el silencio; así mismo en esta ya puede apreciarse la apelación al caos como concreción del sentimiento de incertidumbre y espacio mitopoyético.
De arriba hacia abajo:
El Greco. *La adoración del nombre de Jesús*.
Óleo sobre tela. 1579.
Rembrandt. *La adoración de los pastores*.
Óleo sobre tabla. 1664.

* El subrayado es de la que suscribe.
¹⁷⁶ Ibidem. P.109.

“*La querelle*” liberaría al pensamiento occidental de la escolástica medieval y de la idolatría renacentista hacia la antigüedad clásica. Eso bello intemporal y universal atribuido a la pureza de las formas clásicas, sería sustituido por el concepto de lo “*bello histórico*” (*beau relatif*¹⁷⁷) propiciando finalmente una revalorización del arte del presente, que para el hombre del barroco implicaba la libre expresión de su compulsión anímica –resta decir que las formas clásicas poco significaban y se hallaban menos propicias al estado psíquico y a las necesidades anímicas del hombre del barroco–, sentándose entonces –y por vez primera–, la importancia del mundo histórico en el que las obras de arte eran realizadas (los presentes posibles, esbozan los futuros posibles). La obra de arte, ya lejos de la sacralidad, es testigo de la incertidumbre y las necesidades psíquicas de sus contemporáneos, hombres que moldean el presente en vista a un futuro. Allí también caerían los baremos objetivos de la tradición griega. El pensamiento y la cultura europeos –con su bien organizado pensamiento en pares de opuestos– experimentaron ahora una “*querelle*” continua; en la contraposición cíclica de lo nuevo *versus* lo antiguo, abandonando legitimación alguna en lo pretérito (el neoclásico será una excepción que marque la regla, y una de las épocas menos *juguetonas* como ya se ha visto); abriéndose a formas de experimentación plástica jamás concebidas¹⁷⁸.

En aras de este fenómeno histórico, resulta sintomática la aparición de uno de los más trascendentales artistas y visionarios de la modernidad incipiente. En la obra de Francisco de Goya se encuentra esta chispa incendiaria del espíritu de la modernidad crítica. En su trabajo se puede apreciar el germen de todas las tendencias plásticas que habrán de desarrollarse a lo largo de la modernidad última. El pensamiento revolucionario y los giros del espíritu que se darán a lo largo de la misma. Son pocos los artistas de los que se puede decir, que en su trabajo se esboce tan nítidamente esta síntesis de los corolarios del futuro; su trabajo implica esta fantasía simbolista y a la vez presenta una realidad descarnada y crítica, digna solamente de su audacia creativa y profundidad de pensamiento.

Siguiendo el flujo del juego en la dinámica y la génesis de la modernidad, habrá de recordarse lo ya mencionado con anterioridad sobre la cualidad lúdica de este periodo (el barroco), como una de las épocas más fuertemente impregnadas de ella; en él se aprecia la vigorosa influencia de todas las matrices lúdicas en todas las formas culturales de éste. Mimicry e Ilinx se presentan omnipresentes en el templo y develan este pensamiento ya no modélico, sino dispuesto a reconstruirse y rebuscarse en cantidad de elementos, ahora fragmentos de los mitos del pasado y las ficciones del futuro. No es de extrañar el título que Omar Calabrese diera a su obra de *La era neobarroca*, en tanto que esta *omninombrada* posmodernidad comparte con este periodo histórico –entre otros elementos–, el fenómeno de la *deconstrucción* y el *pastiche*, juegos de Peripatos también, por cierto.

Siendo observable ahora, tanto la depreciación de la tradición, como la disolución de referentes de sentido fijos; estos fenómenos formaran parte también de la modernidad estética. Para el siglo XVIII será apreciable la disolución del ideal de belleza como cualidad trascendente, convirtiéndose esta en una categoría estética-histórica. La invención de lo

¹⁷⁷ M. Calinescu. Op. Cit. P.71.

¹⁷⁸ El conocido periodo barroco, siendo un tema de tal complejidad y extensión, no permite abarcarlo –en esta tesis– como propio le sería a sus prerrogativas; sin embargo, una definición concisa y accesible puede ser consultada en *Las artes y el hombre*, de Raymond S. Suites; Barcelona, Labor, 1951. Tomo II .Pp. 211-216.

moderno traería consigo una abierta hostilidad al pasado, amparada en su origen (recordando a O. Paz); puede apreciarse esta compulsión en revelarse por cuanto le resultase normativo. Lo bello, al dejar de ser universal¹⁷⁹ y volverse histórico, contrajo un dilema específico de la estética moderna, al sentar la imposibilidad de establecer una valorización canónica del arte dada su recién adquirida conciencia sobre la relatividad histórica de las obras. En el espíritu del tiempo, el afán inquisitivo de este humanista escindido del mundo clásico, le obligará a construir ahora nuevas sendas de pensamiento y argumentación filosófica; originando en su momento una nueva rama de la filosofía: *la estética* y cantidad de nuevos campos de conocimiento. Acercándose ahora el cuarto movimiento de la modernidad: **la Ilustración**.

Cantidad de *modernidades* han arribado a la historia; el término se emplea con asiduidad específicamente en los momentos en que se formó la conciencia de una nueva época, ya fuera a partir de una “*relación renovada con los antiguos*” o cuando la antigüedad se tomaba “*como un modelo a recuperar*” o cuando sobrevenía alguna revolución ideológica. Los mitos del pasado -los clásicos específicamente-, tornaron a disolverse, de forma concreta con la revolución francesa, siendo desplazados por el arribo de una nueva mitología del progreso¹⁸⁰. Con el subsiguiente arribo de la ilustración, se ubica un extendido movimiento social que habrá de construirse en Europa para principios del siglo XVII; el núcleo de esta “modernidad social” (a raíz de la pérdida de las certezas intocables fundadas religiosamente y la consiguiente necesidad de una nueva determinación radical de la autocomprensión humana), se encuentra principalmente en el modelo del futuro abierto y contingente; más aún, a partir del descubrimiento de América y la aparición del barroco.

¿Que cambio de paradigma traerían consigo las circunstancias que propiciaron –entre otros-, fenómenos de la magnitud de la revolución francesa? Un episodio histórico en el que una nación atenta y finalmente asesina a su figura rectora. La imagen del monarca, su rey; criatura ya colocada en el orbe por celestial mandato; la institución en ese momento más acendrada en el ideario del vulgo, omnipresente imagen patriarcal y divina. ¿Que radical ruptura en el ideario fue esa que llevó a la masa a esgrimir propiedad y derecho sobre su futuro e historia y optar por un cambio tan radical y –ahora, a la libertad de su parecer- necesario?

Ahora, no sería la revolución francesa el primer fenómeno de esta investidura en el lapso histórico que abarca el estilo Barroco y Rococo (siglos XVII al XIX); en esta crisis ideológica también se aprecian fenómenos históricos como lo fueron la guerra civil Inglesa (1642) y la independencia estadounidense (1776). Sin embargo, ésta se destaca por la cantidad de fenómenos ocurridos en su proceso (y lo voluminoso de su discurso), que bien podrían a su vez ser calificados de *barrocos*: el constante asenso y descenso tanto de próceres como de

¹⁷⁹ Ya para el barroco existe esta conciencia del valor específico de lo *clásico*, y su permanencia. Así, se consideró la validez de la belleza de las formas artísticas del pasado, contribuyendo a sentar el concepto del pretendido “arte puro” y la existencia de -lo que H. R. Jauss da en llamar- las “*modernidades antiguas*”, estas, como periodos de esplendor en los cuales a través de la obra de arte se cristaliza el paradigma rector de la época (discurso también tratado por S. Bocola). Estas obras tendrían la cualidad de lo clásico, y en su anuencia, ya se observaba este afán coleccionista que mas tarde generaría el ansía del museo. (H. R. Jauss. Op. Cit. P.86.)

¹⁸⁰La fruición por la mitología griega sería rescatada y reevaluada para el psicoanálisis en los siglos XIX y XX.

villanos, el discurso de la enciclopedia, la persecución a la monarquía, la política del terror, la república, la comuna, el imperio, la prosa de Sade, etcétera¹⁸¹.

Por vez primera la modernidad no se hallaba únicamente en la doctrina del hombre acaudalado y culto, sino que había permeado la conciencia del pópulo. Y al conocimiento del otro; este que no es ni europeo, ni blanco, ni cristiano, de cuya existencia no existe registro alguno en la sagrada escritura, este que *no es como yo*, ni piensa *como yo*, ni sabe *quien soy yo*. El cobrar conciencia sobre la posibilidad de *conocer* y entender el universo, desde perspectivas que no son la mía. Experiencia que llevará a I. Kant a escribir sus *críticas*, de la razón pura, la razón práctica y finalmente la de juicio; cristalización ésta de la labor crítica y autoconciente de la modernidad, plausible sólo al reconocimiento de este *otro* que ni en la Biblia habita y que me hace cobrar conciencia de la relatividad del propio pensamiento. Todas las certezas derrumbadas; y en fervorosa labor de devoto moderno, I. Kant se avoco a derrumbar una última -ni noción existiría de la misma-, al cobrar conciencia sobre la contingencia del pensamiento propio. Este modo de conocimiento eurocentrista no era único, estaba supeditado a procesos cognitivos y construcciones ideológicas específicas.

Y entre tanto barroco, el paisaje se volvió yermo... Definitivamente existía cierta vocación heroica (y trágica) en la concepción del hombre ilustrado (hombre de juicio que conoce y *aplica*, considerando siempre las circunstancias y diferencias; en éste carácter mediador se vislumbra a la vez, este temperamento particularmente propicio a la sensibilidad estética¹⁸²); más no estaba solo, existía -evidente en la construcción de la república tras la revolución francesa- éste anhelo ilustrado por un nuevo comienzo histórico. El paradigma del hombre genio, constructor del porvenir le impulsaba tanto como su afán científico, la patria por fundar y los campos filosóficos que recién inauguraba; e iban erigiendo a su vez, la promesa de nuevas convicciones y proyectos (el de la *modernidad* sería uno de ellos). En la construcción de estos proyectos de la modernidad ilustrada se proponen tres vertientes básicas, en las cuales habría de sucederse la modernidad misma:

Emancipatoria: El cual implicaba la secularización de los campos culturales, la racionalización de la vida social y un individualismo creciente que encontró su caldo de cultivo en la conformación de las urbes. En éste mismo proyecto se encuentra la concepción primera de un arte autónomo que habrá de regirse (al igual que las demás esferas de conocimiento) por una particular lógica interna.

Expansiva: Proponía extender el conocimiento al promover los descubrimientos científicos y del desarrollo industrial y de sus productos, estos entrarían en el ciclo de circulación y consumo de bienes. Esto se alcanzaría a partir de una franca y abierta posesión de la naturaleza, lo cual bosqueja claramente el desarrollo del colonialismo, el capitalismo y su desmedido afán de lucro (auge del colonialismo).

¹⁸¹ Manuel Marín. Atlas Marín de historia. España, Editorial Marín, 1985. Pp.84-137, y Jacques Solé. Historia y mito de la revolución francesa. México, Siglo XXI, 1989. Pp. 13-20.

¹⁸² José Luis Molinuevo. La experiencia estética moderna. España, Síntesis, 1998. P.51.

Renovadora: Pretendía un mejoramiento e innovación incesantes, característicos de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre el mundo¹⁸³.

A la pérdida de la certidumbre, la conciencia ilustrada se vería modelada por estos proyectos y sus subsecuentes valores. Parte de la intención de estos radicaba en liberar los potenciales cognoscitivos de cada área independiente, implicando con ello su consecuente y *natural* desarrollo y acumulación de conocimientos; deviniendo este movimiento de la modernidad en el fenómeno de la “*especificidad de los rubros*”. Estas formas de conocimiento diferenciado, cada cual con su muy patente y característica lógica, instrumentación, argot y metodología, crearía redes de conocimiento especializado y críptico; que escaparían al conocimiento generalizado y público. Siendo este fenómeno parte circunstancial del advenimiento del afán de pureza, común a las ciencias y que habría de permear al arte. Conduciendo esto, al paulatino enriquecimiento de la vida y a la comprensión del mundo y del yo e implicando un necesario progreso moral que traería felicidad y “*justicia para todos*”¹⁸⁴. Desde ahora quedarán depositados el ánimo y la fe, en el desarrollo de la técnica y la ciencia.

El ser moderno en sí, se convirtió en un valor que el hombre ilustrado abrazó con premura, convirtiéndose en un valor fundamental en la época¹⁸⁵ (que subsistiría en formas muy burdas para la posmodernidad y su fruición por la moda). La secularización jamás había sido un fenómeno tan extendido; ésta entendida como la fe en el progreso, en el proceso histórico y en el valor de lo nuevo, implicaba a su vez un desplazamiento de la fe y los ideales hacia los nuevos mitos de la modernidad, contruidos en la epifanía del progreso¹⁸⁶.

La conciencia política de la modernidad se caracterizaría por tendencias políticas radicales y extremistas, por una revolución técnica e industrial extensiva, la significativa difusión de la ciencia y la tecnología y la caída del conservadurismo. La modernidad al no poder tomar sus criterios de orientación de modelos épocales anteriores, se vio obligada a extraer su normatividad de sí misma; lo que habrá de desembocar en su característico afán por la pureza del conocimiento (que trascenderá al fenómeno de la pureza del arte) y la especialización de sus campos; postulados que encontraron su génesis y desarrollo a partir de la reforma, el culto a la razón y el descubrimiento del continente Americano, como ya se ha mencionado. La modernidad, liberada de la escolástica y el mundo griego, traerá consigo al hombre moderno escindido y fundamentalmente solo; sin dios ni modelos, pronto habrá de construir nuevos mitos de cohesión¹⁸⁷.

¹⁸³ Esta nomenclatura ha sido tomada y adecuada del texto de Néstor García Canclini: “*Cultura híbridas*”. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1990. Pp. 31-32.

¹⁸⁴ J. Habermas. Op. Cit. P.28.

¹⁸⁵ La igualdad en el derecho al conocimiento tras la invención de la imprenta y la imposición de un estado de derecho igualitario tomaron forma de derecho social y masivo como nunca antes en la historia.

¹⁸⁶ G. Vattimo. Op. Cit. Pp.9-20.

¹⁸⁷ Es característico encontrar en el hombre ilustrado este carácter mediador atribuido a su sensibilidad estética (y a su carencia de certeza), su rubrica recaerá en: “*saber mas para saber mejor*”. (Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*. España, Taurus, 1993. Pp.18-28.)

Tomando estos mitos de cohesión la forma de utopías no se encontraban exentos de cierta naturaleza religiosa. Efectivamente, el podio estaba vacío, pero como tal, persistía allí. No sólo la estética se propondría para ocupar el escaño que la figura de la deidad había abandonado (más tarde W. F. Nietzsche postularía: “*Sólo como fenómeno estético queda justificada la existencia del mundo*”¹⁸⁸). El futuro investido de entidad ideal y utópica, una suerte de paraíso terrenal (la construcción ilustrada del “presente eterno”, o “*La paz perpetua*” Kantiana) fue uno de los proyectos del hombre moderno sobre su idealizado futuro. A su vez, éste tiempo irreversible y único, crearía la utopía del instante de invención (iluminación, revelación, descubrimiento, o incluso *epifanía*); que paulatinamente iría tomando un lugar cada vez más importante en la creación artística moderna.

Los nuevos mitos de cohesión también llevaban en sí algunos de los valores que el protestantismo trajo consigo a la modernidad (el culto al éxito, el concepto del tiempo como bien de intercambio, la desacralización del cuerpo por recordar algunos). Si bien una burguesía incipiente ya se dibujaba desde finales de la edad media, sería con la ilustración que esta comenzará a afianzarse como un poder económico en la sociedad decimonónica. Dada la dinámica y los preceptos de la modernidad, sobrevendrá natural el que: “*El futuro [estuviera] literalmente inyectado en el tejido mismo del presente en la forma de papel moneda, [bosquejando] (...) la historia de una creciente dependencia del presente respecto al futuro*”¹⁸⁹. A lo que parece, O. Spengler tiene que agregar: “*El ‘dinero’ como factor abstracto inorgánico, desprovisto de toda relación con el sentido del campo fructífero y con los valores de una originaria economía de la vida, esto es lo que ya los romanos tienen antes de los griegos y sobre los griegos (...) Su espíritu es el que penetra, sin ser notado, en las formas históricas de la existencia popular*”¹⁹⁰. Pronto el capital se invertirá en símbolo omnipresente del carácter dinámico del mundo; el dinero mas que la abstracción ejemplifica al acto puro¹⁹¹, no existe si no esta en movimiento, si no explicita el cambio; la interacción que propicia pronto será una forma crucial de socialización en la modernidad incipiente: “*compro, luego existo*”¹⁹².

En la prosecución de la crítica a la tradición y a las instituciones, esta modernidad pronto se propondrá como estado de madurez libertaria. Institucionalizando la razón, luchará contra cualquier forma de estado absoluto; la razón habrá de construir a través de la historia, el proceso emancipador de la humanidad. Sin embargo la concepción burguesa de la modernidad cómo doctrina del progreso devendría en franco y cómodo beneficio material entonado de la ciencia y la tecnología. Lo anterior, sumado a la concepción del tiempo cómo somero valor de cambio y ante un humanismo pragmático y abstracto, que habría de desembocar en la gran traición de la modernidad: la reificación; siendo esta la alienación y obnubilación de la subjetividad, a raíz de las secuelas inmediatas de la modernidad: La muerte de dios, el nihilismo omnipresente, la *simulacralización*, la permutación del ser en valor de cambio, la desacralización de lo humano etcétera: “*El trabajo artístico es el único medio donde se da un conocimiento no reificado (...) en él se revela la irracionalidad y el carácter falso de la*

¹⁸⁸ F. W. Nietzsche, en “*Werke en drei Bänden*”. Apud. Hans Robert Jauss. Op. Cit. P.200.

¹⁸⁹ G. Vattimo. Op. Cit. P.98.

¹⁹⁰ O. Spengler. Op. Cit. Pp.63-64.

¹⁹¹ A. Warhol, deseoso de colgar en el muro del museo un fajo de billetes de banco.

¹⁹² Guadalupe Loaeza. Compro luego existo. México, Ed. Patria, 1993.

realidad existente”¹⁹³. La reificación es la gran contradicción de la razón ilustrada y evidencia la crisis de la modernidad como discurso unificador y globalizante¹⁹⁴. En la retórica del marxismo, el discurso de la alienación-enajenación cobrará un interés y trascendencia particular, al sobrevenir discurso último de una modernidad crítica, en el sentimiento de su fracaso, y ante el advenimiento de una posmodernidad inminente; proponiendo el fenómeno de la alienación como:

*“El proceso por el cual el hombre resulta extraño a sí mismo hasta el punto de no reconocerse (...) la enajenación es en cambio, el daño o la condena mayor de la sociedad capitalista. La propiedad privada produce la enajenación del trabajador, ya sea porque escinde la relación del obrero con el producto de su trabajo (que pertenece al capitalista) ya sea porque el trabajo resulta externo al trabajador, no pertenece a su personalidad ‘en consecuencia, no se realiza en su trabajo sino que se niega, experimenta una sensación de malestar...sólo se siente a sus anchas pues, en sus horas de ocio, mientras que en el trabajo se siente incomodo’. En la sociedad capitalista el trabajo no es voluntario, sino constreñido, porque no es la satisfacción de un deseo, sino solamente un medio para satisfacer otros deseos. “El trabajo externo, el trabajo en el que el hombre se enajena es un trabajo que implica sacrificio y mortificación.”*¹⁹⁵

La ilustración burguesa, ya escindida de la naturaleza¹⁹⁶ (y ahora de la cultura, para seguir a O. Spengler), comenzó a cobrar conciencia de su alienación de la vida social, presintiendo el advenimiento del desencanto. La confianza ciega en el progreso y el inminente triunfo de la razón ilustrada, se trastocarían en la conciencia de su embrionaria alienación; una sociedad de por sí neurotizada saludaba ahora al arribo de su incipiente esquizofrenia. Más, la modernidad misma, cómo época crítica no dejaría de concientizar la problemática del sujeto monádico, en esta estructura social tambaleante y agrietada.

Concluyendo, el ciclo histórico pertinente a lo que se da en considerar ya “moderno”, bien puede tributarse desde principios del siglo V, época que afianzaría en sí, esta concepción de “ser moderna” dado el notable desarrollo del cristianismo y su establecimiento en tanto religión dominante. Los hombres del Siglo V, buscaban en este “ser modernos” el sentar su diferenciación de un mundo considerado arcaico, pagano y decadente (no en vano la figura representativa del cristiano incipiente, se encuentra en el romano redimido); pero ante todo, sentar esta diferenciación en la concepción del tiempo, de la noción cíclica primitiva, al tiempo finito y lineal del judeocristianismo.

El concepto de modernidad, desde el siglo V, ha sido empleado en la cantidad de épocas que habrían de precederle. Construyéndose así, una muy nutrida génesis de épocas modernas; las más de las cuales tienden a cimentarse en torno a un propuesto paradigma vinculante, o incluso por determinadas circunstancias épocas dadas, particularmente críticas. Mostrando a

¹⁹³ G. Vattimo. Op. Cit. Pp.28-31. El marxismo así, parece devenir en el discurso último de una modernidad crítica en el sentimiento de su fracaso, ante el advenimiento ya inminente de la posmodernidad.

¹⁹⁴ Picó Josep Modernidad y posmodernidad. México, Alianza, 1990. P.16.

¹⁹⁵ N. Abbagnano. Op. Cit. p.402.

¹⁹⁶ En el deseo de reencontrarse con ésta, en su gusto Kitsch y su incapacidad de profundidad psíquica y emocional, el gusto burgués abrirá campo a las tendencias artísticas del *decadentismo*, el *simbolismo* y gran parte del trabajo de los prerrafaelistas.

su vez estas épocas en su desarrollo, el mismo paradigma orgánico épocal ya considerado, es decir, una época arcaica -ya nacimiento o primavera o juventud-, seguida de un estadio clásico o madurez, su consecuente decadencia o senilidad; y ya su consecuente Renacimiento en una nueva vertiente y estadio cultural constituido a partir de los restos de su antecesor. La propuesta del tiempo cristiano, buscaba escapar a esta dialéctica, inscribiendo un nuevo paradigma temporal (en el cual resulta apreciable el origen mismo de las sociedades colonialistas y capitalistas europeas, dada la desacralización que se hace del tiempo -y la del cuerpo- al quedar subsumidos a bienes de intercambio, utilitarios bajo un fin apreciablemente “económico”, una supuesta “salvación”). El tiempo finito de la cristiandad habrá de conducir a la sociedad occidental moderna por una serie de ciclos épocales (con sus subsecuentes edades), hasta una modernidad última (caracterizada por un vértigo de creación y una alienación y reificación considerable); precedida por al menos cuatro estadios épocales, a saber: el ya mencionado Siglo V (la diferenciación), el Renacimiento (rescate de los clásicos), la querrela (valor de lo nuevo en tanto tal y relativización conciente del mismo) y la ilustración (reconstrucción de un aparato mitológico y secular vinculante).

En su sierpe, la época moderna (y ya la modernidad), impele tanto una experiencia del futuro abierta y contingente, como una dicotomía fundamentalmente contradictoria, compuesta tanto del monoteísmo judaico como de la filosofía griega. Conservando en su núcleo una palpable conciencia de esta oposición, que a su desarrollo alumbrará como uno de los baluartes más preciosos de la identidad cristiana a su “libre albedrío” -ya su “razón crítica”-, por cuya labor se observará en el desarrollo de la historia occidental erigir y crear proyectos épocales a lo largo de esta era cristiana y a cuya consecuencia la sociedad cristiana devendrá ruptura continua (“tradición de la ruptura” en palabras de O. Paz; trayendo consigo esta larga sierpe de ciclos épocales desarrollados y conclusos); cuya experimentación crítica, traía consigo un único consuelo: su transcurso implicaba un desarrollo necesariamente valioso, a las miras de un futuro, también valioso.

El libre albedrío cristiano construiría una nueva determinación para con la autocomprensión humana. Dado su desarrollo y culto por la invención se sobrevendrían acontecimientos especialmente críticos tales como el descubrimiento de América o la ilustración, mismos que serían cabalmente compartidos por la sociedad Europea, trayendo consigo en su reverberación, acontecimientos políticos e intelectuales de magnitud tal de la revolución francesa u obras tales como “*crítica de la razón pura*”. No es gratuita la estima de ésta obra en el presente texto; “*crítica de la razón pura*” abriría el pensamiento ya de la consabida finitud del tiempo a la relatividad del pensamiento y el conocimiento europeo; cimbrando una vez más su proyecto épocal y preparando el terreno propicio al advenimiento de la secularización resguardada en los nuevos mitos vinculantes de la revolución y la reconstrucción de los proyectos de la modernidad ilustrada. Cuyo énfasis es apreciable en una secularización progresiva de los campos culturales, la emancipación e individualismo del sujeto como de los campos del conocimiento, la expansión (principalmente productiva) y la renovación incesante, entendida como un progreso constante, necesario y valioso.

Esta secularización progresiva en la que ya se depositaban los mitos vinculantes y cohesionadores de las sociedades europeas decimonónicas, traería consigo -como uno de sus principales problemáticas-, la “*sobrespecialización de los rubros*”, alienando a las sociedades

y constriñendo el desarrollo del conocimiento. La única esfera del mismo que escapaba a esta dinámica se encontraba depositada en el orbe del arte; este último, ya habría tenido que cubrir una serie de carencias acaecidas al desarrollo de los distintos ciclos de la época moderna y su consecuente secularización progresiva, a saber: la cualidad e investidura misma de la deidad (la cual cobrará, al devenir reducto único de la experiencia mística) y devenir elemento cohesionador de las sociedad europea en crisis. El arte en la modernidad, mostrara cierta tendencia a posicionarse cual coto de experimentación y conocimiento no alienado (o alienante) y fuerza integradora ante una sociedad profundamente escindida.

II.II.-Lo lúdico en el arte abstracto de la modernidad

Este desarrollo se puede comparar con el de una vida humana y como tal puede contemplarse e interpretarse desde diferentes puntos de vista. La idea rectora de una época esta delimitada por el nacimiento y la muerte. Su germen ya esta contenido en la herencia intelectual de la época precedente, que se está aproximando a su fin. Al asentarse un nuevo ideal, consigue entrar en la historia e inaugurar su propia era. Recorre infancia y juventud (su época arcaica) y al llegar a la edad adulta alcanza el nivel clásico de su desarrollo: en ella se ha despojado de todas las dudas; sus configuraciones son claras, caprichosas e inconfundibles. La nueva idea ha encontrado su propio lenguaje, su propia comunidad y sus propias convenciones. Estas serán puestas a prueba por las generaciones siguientes en función de su utilidad, adaptadas a las propias necesidades de expresión y empleadas y transformadas de múltiples maneras. A la postre agotan las posibilidades plásticas y expresivas del nuevo paradigma, anteriormente desconocido. A pesar de repetidos intentos de regeneración, con el tiempo este paradigma pierde cada vez más credibilidad y fuerza de atracción, hasta que finalmente es sustituido por una nueva visión, por un nuevo paradigma¹⁹⁷.

¹⁹⁷ S. Bocola. Op. Cit.P.32.

La crítica que subyace a la dinámica del pensamiento moderno (aunado al discurso Kantiano), conllevará esta cualidad característica de la edad moderna, a saber: *devenir consciente de sí misma*. La modernidad tendrá esta necesidad de autoconocimiento, necesario en una época que reniega de lo anterior a sí. Esta época buscaría extraer su normatividad de sí misma, bosquejando principalmente, este notable desencanto de lo anterior; no sólo procura el diferenciarse de lo pretérito- la “*tradición de la ruptura*”-, o la constante autovalidación en la construcción del futuro: la modernidad crítica observa las problemáticas adyacentes a su constitución y cavila con desencanto. Los fenómenos de ruptura devendrán ya en autoinflingida desheredad, producto de esta inminente actividad crítica.

Estos nuevos mitos de la ilustración se vieron apremiados en parte por el afán de reestablecer cierta sensación de pertenencia en el sujeto de la modernidad incipiente, tras la escisión y la pérdida de la certeza presentida en el barroco; con ello y para el año de 1742 arribara en la obra de Alexander Baumgarten un texto llamado: “*Estética*”. En sí, la nomenclatura “*estética*”, significa: “*Doctrina del conocimiento sensible*”¹⁹⁸. Más la estética no sólo devendría en teoría del arte, sino que implicaba ya una teoría de la sensibilidad y el pensamiento que le condiciona; siendo de trascendental importancia en un entorno que propendía a sobre-estetizarse en sus formas. La modernidad y la estética tendrán una relación simbiótica llegándose a proponer a ésta como producto evidente de una “*ilustración insatisfecha*”¹⁹⁹.

Comenzaba a erigirse ésta utopía estética que trascendería los mitos de la ilustración permeando hasta la ulterior posmodernidad, haciéndose apreciable que: “*La actual extensión de lo estético su presencia en todas las esferas de la vida desborda con creces su relación con el arte. La estetización significa algo más que el tradicional embellecimiento de lo real, significa un cambio en la definición de lo real mismo*”²⁰⁰ (dándose a considerar lo que devendría en la génesis de este fenómeno; en su principio de la concepción del “*flâneur*” por Charles Baudelaire, a la posterior “*Teoría del simulacro*”, de Jean Baudrillard y de la “*Era del post espectáculo*”, de Frederic Jameson). La constitución de esta primacía estética, aunada a un fenómeno de importancia tan considerable, como lo fuera la obra de F. Schiller: “*Cartas para una educación estética*” (la cual se entiende cómo el “*Primer escrito programático para una crítica estética de la modernidad*”²⁰¹); en la que aduce la posibilidad de una revolución *estética*, donde el juego libre sería un factor significativo en el proyecto libertador de la humanidad, eximiendo las coacciones de lo político y los efectos de la reificación²⁰². En su discurso se hace apreciable como el espacio abandonado por la teología y la liturgia cobrarán nuevos nombres, cotos de poder y estrategias; así mismo resulta evidente la importancia de lo

¹⁹⁸ En el postula que el objeto del arte eran las representaciones sensibles (perceptibles por medio de los sentidos) y perfectas en tanto entidades integras; diferenciando estas de los conceptos (objeto del conocimiento racional, o representaciones *distintas*) N. Abbagnano. Op. Cit. P.452.

¹⁹⁹ J. L. Molinuevo. Op. Cit. P.38.

²⁰⁰ *Ibidem*. P.18.

²⁰¹ J. Habermas. Op. Cit. 1996 P.62.

²⁰² Ha sido demasiada la responsabilidad y la esperanza depositada en manos del arte; sin embargo y partir de los fenómenos culturales del romanticismo, esta época si bien arto dramática -Mimicry en el Coro- deviene particularmente “*juguetera*”. A partir de este discurso no habrán de sorprendernos movimientos de vanguardia tan lúdicos como el dada, el surrealismo y la abstracción misma, sin olvidar la dinámica de la vanguardia; que en la pugna romanticismo-neoclasicismo, parece responder al juego de Agon.

lúdico al ir cobrando primacía en estos espacios, más aun, al pertenecer estas a las matrices lúdicas de la Mimicry, el Ilinx y el Peripatos básicamente.

Con la aparición de los fenómenos de reificación y alienación, la modernidad incipiente entrará en discordia consigo misma; avocándose en construir ahora una utopía estética. Esta en sí, implicaba ya una suerte de revolución social del arte en tanto campo de conocimiento no reificado, el arte habría de operar como poder cohesionador, forma de comunicación y “razón comunicativa de las relaciones Intersubjetivas de los hombres”²⁰³. Buscándose ahora que el arte conciliara el proyecto de modernidad, con su sociedad; subsanando los fenómenos de reificación y alienación, y transformando la vida de los individuos modernos (una vez trascendido el Kitsch del periodo romántico -prerrafaelistas, simbolistas, nazarenos etcétera-; se encontrará este mismo discurso, en la estética de la bauhaus), quedando el arte unguado como fuerza integradora ante una sociedad escindida.

La historia es una obra propia del hombre, su discurso y sus secuelas vendrán a ser la crítica que evidenciará la crisis de la modernidad, trayendo consigo –si no el proyecto-, sí a la posmodernidad misma; ahora como posición crítica ante el depreciado plan. En la conciencia autocrítica de las modernidades, habrá de bosquejarse su destrucción y en su avidez de revoluciones, la depreciación de lo presente y lo pretérito y su ansia por lo nuevo. Más tiempo es ahora de dilucidar los factores que vendrán a determinar la construcción del arte abstracto de la modernidad. Tras la exposición de los fenómenos constitutivos y fundacionales de esta, habrá que tornar a resumir el vertiginoso recuento de los avatares que le originarían, siendo el momento de considerar los antecedentes y fenómenos que vendrán a cristalizar en el discurso de “pureza” en la pintura y en lo que será un pretendido relato unificador de un desarrollo progresivo y lineal de la historia del arte²⁰⁴.

-A la herencia del Renacimiento -la concepción del genio-, el hombre moderno postilustrado se instituirá en una especie de *neodeidad*; siendo el mito de *Prometeo* retomado para este propósito (análogamente apreciable en el discurso del distanciamiento moral de la naturaleza como obra divina y la identificación del arte con la ciencia y la tecnología en tanto productos plenamente culturales, que cimbrarían también la estructura y la tradición mimética del arte). El arte participaría substancialmente de este proceso, inaugurando así dos nuevos territorios de la experiencia estética: el del conocimiento del espíritu (postulado por G.W.F. Hegel, al considerar al arte como un medio de conocimiento ya “revelación del espíritu”, y el hecho de que éste devenía mas auténtico en tanto menos se atendía en él al factor mimético; proponiéndole ya como pleno producto del espíritu. El arte no ganaba en cuanto a mimesis (recordando un tanto la arenga antiarte del discurso Platónico), sino en cuanto medio de

²⁰³ J. Habermas. Op. Cit.1996. P.62.

²⁰⁴ Trabajo de críticos y teóricos de la talla de Clement Greenberg –entre otros-, quien habrá de avocarse a construir un discurso del arte abstracto de la modernidad, que partiendo del trabajo de los impresionistas y hasta la posterior abstracción pospictórica, propondrá esta pretendida “pureza” como baluarte último de la plástica pictórica moderna; más será en el año de 1918 que este discurso de “purismo” en las artes se esgrima en el trabajo de Amédée Ozenfant y Charles Édouard Jeanneret-Gris (le Corbusier), partiendo de una crítica positiva del cubismo y cobrando la exigencia de una pintura “exacta” y “racional” sin deformaciones del objeto y proponiendo la construcción de un mundo mágico concreto. (Ursula Böing-Häusgen. Diccionario de arte Rioduero. Vol.I. Madrid [España], Ediciones Rioduero, 1978.P.259).

conocimiento del espíritu, comunicación e incluso éxtasis, producto del genio (invistiendo así al arte en justo heredero de la religiosidad). Y el asignado por Walter Benjamín, el rol del arte *postaurático*, del cual no se esperaba más que una actitud del público “*crítica y gozosa*”²⁰⁵ (considerándose en esta misma propuesta el resurgir de lo lúdico en el acercamiento a la pieza artística).

-La filosofía Kantiana al postular la percepción de lo bello como “*placer desinteresado*”, será de trascendental importancia en la postulación del: *l’art pour l’art*. Y sus acepciones tanto, pro-burguesas: democratización del arte como mercancía puesta al servicio de las necesidades del consumidor (evidente en productos de la naturaleza del kitsch romántico, la pintura de salón, el paisaje burgués etcétera), cómo antiburguesas, al mostrarse reticentes a la explotación económica.

-Entre los meta-discursos del proyecto de la modernidad utópica, construidos durante la ilustración; también se encontraba el de la especialización de las áreas del conocimiento (la trascendencia del positivismo en el discurso evolucionista de la modernidad, influiría considerablemente en la construcción del discurso de la *pureza* en la pintura). A través de esta propuesta se buscaba construir un conocimiento pleno, basto e independiente en cada una de ellas; conduciendo perceptiblemente del surgimiento de la estética, a la subsiguiente búsqueda de los valores *puros* de la pintura²⁰⁶. De igual manera, en este discurso es apreciable uno de los fenómenos constitutivos de la reificación, al sobreespecializarse los campos de conocimiento quedando totalmente escindidos y enajenados de la conciencia del lego.

-En el auge de la revolución industrial, a esta compleja red de fenómenos de la sociedad moderna donde se observa la creciente *valoración de lo transitorio, lo elusivo y lo efímero*; vendría a sumarse la invención y posterior popularización de la cámara fotográfica. La consecución de la mimesis mediante métodos fotomecánicos, eximiría a ésta de las pretensiones plásticas de la pintura. En esta innovación se encuentran una serie de añadidos coincidentes tanto al fenómeno como a la conceptualización de la modernidad misma: “*El clic del disparador capta un momento que se convierte en pasado de forma inmediata pero, sin embargo, constituye la cosa más cercana al conocimiento presente. La experiencia de la modernidad se encuentra en esta paradoja*”²⁰⁷. Este testimonio “real”, vestigio omnímodo del tiempo, vendría a sumarse a esta serie de sucesos, que en la modernidad irán articulando el discurso de “pureza” en las artes y principalmente en la pintura. Si bien ya se habían observado fenómenos un tanto opacos pero ya dicentes en la pintura, sobre este paulatino alejamiento de la realidad canónica y/o de la mimesis en la pintura (las “*negligencias felices*” de E. Delacroix²⁰⁸ son un ejemplo). Desde el romanticismo se aprecia este distanciamiento del canon estipulado y aceptado como “real”, para observar un trabajo más conciso en la búsqueda del color, la composición, las atmósferas, la temática y el significado, en tanto acercamiento a los presupuestos de la abstracción, al propuesto contenido del espíritu en la obra y los fundamentos del arte por el arte.

²⁰⁵ H. R. Jauss. Op. Cit. P.168.

²⁰⁶ J. Habermas. Op. Cit. 2006. Pp.27-30.

²⁰⁷ N. Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós. 2003. P.106.

²⁰⁸ Capturado de <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0023402.pdf>. el 10 de enero del 2012.

Se hace evidente el recorrido del propuesto *rulo histórico*, en esta postrimería mimética-realista (evidente en el caduco academicismo decimonónico, enajenante y dogmático y en el *kitsch* del romanticismo), frente a la cual el arte abstracto de la modernidad habría de construirse (de forma incipiente). Afirmándose, esta reivindicación de la pintura ante su anunciado y prematuro deceso en la experimentación de los artistas del impresionismo y el expresionismo (la dinámica de la modernidad en su expresa avidez por lo nuevo, irá rechazando paulatinamente todos los cánones de la tradición y la academia hasta su conclusión última en el arte no-mimético o representativo, la “*tradición de la ruptura*”). Cristalización y fin, detractor y preconizador de una realidad *experimental* cimentada a la luz del impresionismo ya en pos de la abstracción; sobreviniendo esta última cual estadio *clásico* y modélico de la modernidad²⁰⁹.

-El paradigma de la fe en la ciencia se hace apreciable incluso en el trabajo de los ya mencionados artistas, concentrándose su labor pictórica casi exclusivamente en consideraciones pictóricas sobre la luz y la atmósfera, así como en la reincorporación del valor signico-simbólico en la obra de arte (génesis evidente en la construcción de la modernidad que llevará de la obra de F. de Goya a cantidad de notables exponentes del romanticismo: E. Delacroix, William Turner, Camille Corot, Caspar David Friedrich por citar a algunos). La expresión de S. Bocola: “*la cantera simbolista*”²¹⁰, evidencia esta vertiente, mostrando ya la subsecuente construcción del arte abstracto y su valor simbólico; e influenciado también por los movimientos teosóficos y parareligiosos, gestados en los presupuestos del romanticismo.

Postulados todos los anteriores cuya amalgama contribuiría de forma importante a la creación del arte no-mimético abstracto de la modernidad. Los valores estéticos por consolidar en la construcción de este discurso plástico, no sólo se encontrarían imbuidos de esta apremiante necesidad espiritual y religiosa; el entorno épocal íntegro influiría significativamente en este acervo de valores seculares de la modernidad incipiente. Así mismo, la estética de la modernidad también iría adquiriendo esta imagen que bosquejará la industria y sus baremos formales; propiciando el cimiento que mas tarde favorecerá la aparición de cantidad de vanguardias artísticas que se habrían de prolongarse en el tiempo, tales como el cubismo, el futurismo, el constructivismo, y hasta el posterior Op Art. El arte comenzará a bosquejarse entonces como *antinaturalidad*, creación cultural exclusivamente humana, propendiendo a aliarse ahora con su semejante: la industria. Para el advenimiento del siglo XVIII, las bellas artes serán independientes de la vida religiosa, contrayendo la necesidad de una nueva inspiración (y mecenas). La alianza arte-industria ayudaría a consolidar al arte como un medio autónomo, en torno al cual mas tarde W. Benjamín, escribirá su discurso del arte “*postaurático*”²¹¹, deviniendo éste en un producto descontextualizado y producido en masa; llevando a la estética romántica de la naturaleza a una búsqueda de nuevos baluartes estéticos y temáticos.

²⁰⁹ S. Bocola. Op. Cit.P.32.

²¹⁰ Ibidem. P.200.

²¹¹ H. R. Jauss. Op. Cit. Pp.88-92.

Sin embargo aunque en su proyecto la modernidad postulara esta prominente secularización laica, nunca lograría suprimir la imaginación religiosa del hombre y su subjetividad fecunda. A la caída del cristianismo y con el florecimiento de las utopías del romanticismo y la ilustración, pronto habrá de recuperarse la teoría de la subjetividad de G. W. F. Hegel, en el trabajo de C. Baudelaire: “*La estética de la modernidad es una estética de la imaginación*”, ostentando los valores representativos del momento presente y los contrastes de su intrínseca realidad social (ubicua por ominosa que fuera). En ella están presentes la decadencia y la muerte, deviniendo cualidades particularmente apreciadas en tanto fenómenos reales y en cuanto a su cualidad estética. En esta redefinición de la belleza la categoría estética de la *fealdad*, establecería en el romanticismo un cierto vínculo –aún vigente- con la realidad; coincidiendo ya los opuestos que por gracia de la imaginación se harán uno. Éste principio de dualidad es omnipresente en la obra de C. Baudelaire, supuesta heredad de las dicotomías cristianas (dios-Satán, cielo-infierno, alma-cuerpo etcétera) y elemento espiritual evidente en el pensamiento del poeta (emergente a la crisis de la religiosidad moderna, en su pensamiento se dibuja este conflicto de la edad moderna y el advenimiento de la modernidad última)²¹².

Para la conciencia de la modernidad, sólo la belleza artística del espíritu alcanzaría esta nominación; atisbándose la cristalización del discurso de G.W.F. Hegel en torno a la muerte del arte (y la posterior construcción del arte abstracto). La devaluación de lo natural, traería consigo la revalorización de lo artificial; quedando la naturaleza desidealizada como valor estético, proponiéndose el arribo de nuevas categorías estéticas al discurso. *Lo bello* ya convertido en *sublime*, anunciaba a su vez el advenimiento de lo *interesante*, lo *irónico*, lo *alegórico*, lo *fragmentario*, y lo *ingenuo*²¹³ en el ideario. El arte se estaba transformando y su nueva configuración escapaba a la jerga que hasta entonces le era habitual.

Tras ésta ruptura con lo natural en la concepción estética del hombre, éste comenzará a entenderse a sí mismo como una criatura cultural y civilizada, profundamente escindida de la creación divina (el “*titanismo*”²¹⁴ romántico). Parte del pensamiento del romanticismo - incluso esta continua tirantes entre la nostalgia del hombre civilizado, melancólico, aislado de la *naturaleza*, deseoso de su retorno a la misma y el *Dandi*²¹⁵ baudelariano-; se manifiesta vivamente en la obra de C. D. Friedrich: El hombre civilizado que observa melancólico el paisaje natural, símbolo del paraíso perdido y gnosis de lo “*sublime*” kantiano²¹⁶ (apreciable también en algunas obras de John Everett Millais y en la prosa de John Ruskin). La naturaleza comenzó a identificarse con un ideal moral perdido, posible reactor del sentimiento de escisión común a la época. En la obra de los artistas de esta vertiente, es apreciable éste deseo de retorno al cobijo de la naturaleza y la voluntad divina, a la creencia incólume, a la certidumbre del aparato moral y a una fe ya proscrita; evidenciándose de forma análoga en esta ostentación un aparato espiritual tambaleante.

En la crisis social y espiritual del romanticismo se aprecia el advenimiento de la modernidad última: **Las vanguardias**. La dinámica de las vanguardias ya ha quedado bosquejada en la

²¹² M. Calinescu. Op. Cit. Pp.58-70.

²¹³ H.R. Jauss. Op. Cit. P.59.

²¹⁴ N. Abbagnano. Op. Cit.Pp.1025-1026.

²¹⁵ M. Calinescu. Op. Cit. P.62.

²¹⁶ Immanuel Kant. Lo bello y lo sublime. España, Editorial Espasa Calpe, 2001.

tradición de la ruptura, en la caducidad de sus proyectos de época y en la sucesión de los estilos épocales; que ya han conducido este discurso desde el siglo V, al neoclasicismo, propuesto por la filosofía de la ilustración y ahora al romanticismo, cómo reacción a la estética del estilo neoclásico. Reacción que no sólo se aprecia en la creación artística sino de una forma muy especial en la filosofía. Como ya se mencionó a partir de mediados del siglo XVIII, la estética se consolidaría obteniendo su discurso mayor reverberación en el mundo del arte y la filosofía de esta modernidad incipiente. Siguiendo la discursiva Kantiana, tras la propuesta de un mundo donde el arte y la experiencia estética habrán de desarrollarse en la forma natural del juego que encontraría su eco más pertinaz en la ya considerada labor de F. Schiller se apura ahora el arribo de la labor de G.W.F. Hegel, quien en su discurso habrá de encaminar al arte en busca del tan enunciado “*conocimiento del espíritu*”.

G.W.F. Hegel no comulgaría plenamente con los ideales romanticistas de su época: “*Tanto Hegel como Goethe rechazaron lo romántico por considerarlo síntoma de una enfermedad social y artística incapaz de mantener los límites entre el arte y la religión*”²¹⁷. Sin embargo, su pensamiento ya tiende a subsanar esa fractura de la religiosidad, a través del arte y la estética²¹⁸; evidente en sus obras: “*Lecciones de estética*”, “*Filosofía del espíritu*” y “*Estética*”, entre otros. Si bien G.W.F. Hegel –en su contexto histórico- no podría imaginar la plástica pictórica más allá de la representación mimética de la tradición vasariana; al anunciar la revelación del espíritu a través de la forma sensible -medio característico del arte-, el hecho de que la labor de éste no radicaba en imitación alguna, sino que devenía espacio del conocimiento del espíritu absoluto y ya que este se reconocería más en las obras que le fuesen del todo plenas y no imitaciones de la naturaleza o del mundo exterior, el autor está sentando en su discurso las pautas que posteriormente fijarían la construcción del arte abstracto de la modernidad. La estética como nuevo campo de conocimiento, no tardará en erigir a su vez a la *subjetividad* en tanto elemento primordial del conocimiento estético (la subjetividad queda entendida como la relación del sujeto consigo mismo) y por ende del espíritu. Más aún a partir del discurso Hegeliano, que modelará ésta primacía de la subjetividad para la modernidad; cobrando importancia en el mundo moderno y postulando: El Individualismo (yo en mi derecho a ser único), el derecho de crítica (todo lo que existe debe ser cognoscible y justificado), la autonomía de la acción (derivado obvio del principio del libre albedrío; yo por mi, realizo y existo) y la filosofía idealista (consecución necesaria y real, de un conocimiento último y esencialmente verdadero).

En su texto *Estética*²¹⁹, Hegel postula una “muerte del arte” como parte de una serie de teorías originadas desde finales del siglo XVIII, que intentaban resolver la problemática de la relatividad del mismo - surgida a partir de la querrela, debiéndose en parte estas teorías a su desavenencia con los postulados del arte del romanticismo-. En su propuesta sobre la muerte del arte, G.W.F. Hegel: “*Postula el fin del dominio exclusivo del arte en la representación de lo absoluto*”²²⁰. Para la modernidad, la labor del arte radicaría en relevarse como la mayor necesidad del espíritu, para ser superado finalmente por la religión y la filosofía; es decir, el

²¹⁷ W. Henckmann y K. Lotter. Op. Cit. P.21.

²¹⁸ Tanto A. J. Toynbee, como O. Spengler, establecerán para este periodo de la posmodernidad (1800 en adelante), una decadencia patente en las sociedades y en la civilización occidental entera.

²¹⁹ J. Habermas. Op. Cit. 1993. P.29.

²²⁰ W. Henckmann y K. Lotter. Op. Cit. P.169.

conocimiento del espíritu patente en el arte, habría de cumplir su propósito al llevar a sus adeptos a lo que devendría una más perfecta área del conocimiento: La filosofía.

Es imposible (o meramente especulativo), tener una idea de cuan consiente estaría G.W.F. Hegel de la serie de futuros posibles que en su discurso estaba conjurando. La carrera que se desataría en el arte al postular la posible construcción del *artista hegeliano*, éste que materializa en su obra ya la *esencia del espíritu*; al ser ésta un producto propio de él. G.W.F. Hegel, al proponer una “*muerte del arte*”²²¹, establece que éste al ejercer su justa labor en tanto producto del espíritu, conocimiento y vínculo del mismo, deberá ser necesariamente –y a través de él-, superado por la filosofía; deviniendo un conocimiento superior, solo factible sólo tras la labor que se iniciara en el coto del arte²²². Ahora, sí bien el arte, no sólo no tendría intención en momento alguno de ser *superado* por nada, la labor artística se mantendrá en su Temenos, procurándose allí en el goce de su experiencia presente; la labor se ejecuta en tanto juego, por el placer de si misma. A partir del discurso de la modernidad el arte parece ganar terreno a doctrinas que en algún momento le fueran del todo ajenas; no más ángeles guiaran la mano del artista mediúmnic de la *logósfera*²²³, la búsqueda del conocimiento y el acceso al espíritu por medio de los vocablos que le son propios arribaría ya al discurso del artista de la *videósfera*²²⁴. Este artista cuyo atisbo se presiente en el relato de la pureza del arte y que en la búsqueda de su propio discurso, abordará los lienzos de Édouard Manet -en el al carácter plano de la tela- y la importancia de la luz en la obra de Claude Monet por citar solo algunos. Pureza del espíritu, pureza del arte, devendrán fenómenos ubicuos, a la construcción del pensamiento de la modernidad.

Gestada en aras del romanticismo, la modernidad vestirá cantidad de fenómenos artísticos de la más diversa índole. Es significativa para esta época, la contraposición entre una realidad alienada y decadente y la experiencia individual que se manifestará en la obra artística; evidente en la crisis espiritual del romanticismo y su pugna contra un plan de régimen secular ilustrado, plagado de considerables renqueras en cuanto a un propuesto proyecto espiritual sustentable. El romanticismo tomaría nuevamente esta dinámica de reivindicación de lo antiguo -practicada en el Renacimiento y en el neoclásico-; tornando a idealizar la edad media, el *otro* salvaje, el amerindio y el exotismo mediorienta entre otros y buscando en estos, el misticismo y espiritualidad (impregnadas estas de sus juegos característicos, la Mimicry, el Ilinx, y el Peripatos); que los efectos de la secularización - alienación y reificación-, le estaban vedando²²⁵. La era de la vanguardia se estaba bosquejando.

²²¹ G.W.F. Hegel. Op. Cit. Pp.46-52.

²²² “*El estado, tal como la razón le propone en la idea, lejos de fundar esa humanidad mejor, necesita fundarse en ella*” (F. Schiller. Op. Cit. P.35.) Este discurso que habrá de alcanzar sus máximas consecuencias en el arte del concepto, se aprecia ya en lo que en su momento propusiera F. Schiller en torno a esta educación moral por medio del arte en su “*Educación estética*”.

²²³ R. Debray. Op. Cit. P.176.

²²⁴ Ídem.

²²⁵ Mas tarde Georg Simmel en su discurso, tratará esta conexión entre lo nuevo y lo clásico, anunciando la práctica del reciclaje de modelos estéticos anteriores. De donde el sujeto de la modernidad reificada y alienada buscaba extraer modelos y paliativos espirituales, que sí bien no satisficieron sus necesidades anímicas, le servirían como distracción a las demandas de las mismas.

En el romanticismo y sus preocupaciones plásticas, también se consideró al realismo como paradigma de la modernidad estética; mediante una replica fiel a los detalles debía darse una imagen adecuada al presente y ubicando a su vez -como justa y moderna respuesta-, en el extremo opuesto a C. Baudelaire. En su obra, C. Baudelaire conseguiría conjugar ambas tendencias contradictorias (ambas corrientes de la modernidad se propondrían en el horizonte de una realidad que permanentemente se supera así misma), y anunciándose en esta postura el advenimiento de un arte integral en sus aspectos pictóricos y simbólicos; arte ya presto a reclamar la herencia y el escaño que la liturgia dejará vacío.

Este primer esbozo del arte no mimético, éste que puede crear en su témenos lo que la naturaleza no, arte creación auténticamente humana. En su *romántica* construcción se encuentran elementos propicios y particulares de su Temenos; la ebriedad que C. Baudelaire postulara, ya no del *hashish*, sino del “*sueño voluntario*”²²⁶ es un ejemplo idóneo. El perfil del artista romántico implicará esta tendencia gnóstica–metafísica, imbuida de cierta nostalgia y melancolía que en el glosario de C. Baudelaire, habrían de cristalizar en el “*dandi místico*”²²⁷. En la constitución del simbolismo romántico se hace presente esta desjerarquización de la realidad y la trascendencia de la percepción estética propicia a la ebriedad, común al pensamiento espiritual-teosófico de la época²²⁸.

C. Baudelaire ponderó el valor creciente de la novedad, preconizando con ello el advenimiento de las vanguardias y contribuyendo al proceso de la construcción de una conciencia del tiempo nueva. Este tiempo moderno, se presenta como una suerte de fragmentos comparables de presente, pasado e incluso futuro (la idealidad de los futuros posibles será pre-creado mediante la estética); lo que logra la trascendencia de las formas artísticas del pasado no será entonces sino el arte de las *modernidades* del pasado. Éstas como acontecimientos únicos e irrepetibles, poseerán una única y especial expresión artística del todo particular; (encontrando ésta concepción un punto de coincidencia en la obra de S. Bocola, quien ubicará su noción de modernidad, acorde al estadio clásico de una época, en la cual se realizaran los productos trascendentes y característicos de la misma²²⁹).

Así, la pronta a institucionalizarse tradición de la *moda* abrevará en las cristalizaciones más características de los productos de estas modernidades pretéritas; entrando estas creaciones en la dinámica moderna de lo transitorio y construyendo para la modernidad, un nuevo modo de experimentar la realidad social en la dialéctica de lo fugaz, inaugurando con ello un estadio de presente eterno construido en la vertiginosa sucesión de lo transitorio -la moda-. Para C. Baudelaire la experiencia estética en la modernidad industrial, resultará cada vez más una experiencia escindida bajo la constitución de un mundo progresivamente abstracto. Al sentar esta comparación, se observa en algunos de los más importantes exponentes del romanticismo, esta tendencia a lo simbólico-idealista en su trabajo; de frente a una propuesta realista que va desde lo escueto, hasta el *fotorealismo*. Ambas tendencias se propondrían como fenómenos de época adecuados a la misma, y propicios al paliar las necesidades

²²⁶ H. R. Jauss. Op. Cit. P.145.

²²⁷ Ibidem. P.148.

²²⁸ Ibidem. Cit. Pp.129-168.

²²⁹ M. Calinescu. Op. Cit. Pp.55-58.

psíquicas y espirituales de sus contemporáneos; del todo apreciable en el trabajo de artistas como W. Turner y C. Corot y su contraparte en el trabajo de Gustave Coubert (entre otros); poniendo de manifiesto tanto la naturaleza particular de los movimientos de vanguardia en tanto *oponerse a*, como un patente dualismo en la sensibilidad de la época.

Bajo los presupuestos del discurso de C. Baudelaire, Georg Simmel ahondará y especificará su apreciación de la realidad social moderna igualándola a un flujo incesante de interacciones y asociaciones por el cual, todo aparecerá fragmentado: las relaciones, el pasado y el conocimiento. Sin embargo, cada fragmento tendrá en sí la capacidad de revelar el mundo como totalidad en fantástica epifanía (estos fragmentos de realidad parecen proponerse como una suerte de *alephs*, con un mecanismo implícito, que a de activarse sólo al conocimiento de los fenómenos y la dinámica de la modernidad misma); este discurso parece tomar visos de lo que sería la construcción de una ontología de la modernidad. Retomando a Baudelaire, no es de extrañar que llegara incluso a avocarse a la tarea de sentar prototipos de personalidad particulares de esta época; bosquejando así, al “*flâneur*” (el mirón de escaparate, de ciudad y en sí del fenómeno del movimiento urbano) y al más que consolidado “*dandismo*” (culto elitista de la belleza y la forma; la exacerbación de la elegancia y lujo hedonistas a la excentricidad). En su antología, Baudelaire no omite el perfil del artista, melancólico y gnóstico; ubicándole su constitución como el investigador de la modernidad por encima de aquellos.

Ante los ojos del poeta, los productos del arte y la moda en la dinámica de la modernidad, se acreditan como entidades ineludiblemente efímeras, más potencialmente clásicas. Apareciendo así por vez primera la modernidad justificada como acontecimiento –juego-estético, pero más que desde el discurso de F.W. Nietzsche, lo es desde el de I. Kant; la dinámica que propone esta imbuida del espíritu lúdico de las potestades del Peripatos, de la Mimicry, del Ilinx y del Agon; al abreviar sus necesidades anímicas en los productos de las antigüedades clásicas, apropiándolos y descontextualizándolos, facturando productos idóneos a la satisfacción psíquica del sujeto de la modernidad. Estas formas expropiadas al pasado, adquirirán un nuevo carácter y simbolismo. Tras su boga, estas formas estarán ha ser depositadas en el museo de las formas que prestaron su función a una sociedad reificada y alienada de sí misma; jugando ahora al Agon, estas formas que desde su concepción se advierten efímeras en el vértigo de su concepción, auge y deceso. El objeto de moda, desde su aparición esta sellando su hundimiento y reaparición (y la *moda* en sí es ya un *ciclo*).

La modernidad no sólo colectó un acervo de formas culturales propicias a su juego recreacional; de los productos de éste obtendría un amplio compendio de épocas modernas (estilos de vanguardia) de donde aprovechar diseños e ideas que nutrieran la configuración ya de su esquizoide ideario ²³⁰. Con este acervo de formas multiculturales y multiépocales, cantidad de categorías estéticas como lo *ofensivo*, lo *feo* y lo *grotesco*, encontrarán sitio en el arte de la época; buscando librar al arte de la pretensión idealista de los postulados de la “*verdad estética*”. Para C. Baudelaire la obra de arte en la modernidad al mantenerse en el

²³⁰ En la posmodernidad, se encuentran los extremos de esta práctica, siendo uno de sus ejemplos más representativos el de la estética del “*camp*” y su placer en el objeto explícitamente “*nostálgico*”. Susan Sontag. Contra la interpretación. Barcelona, Seix barral, 1969. Pp. 323-332.

ciclo de la moda, habría de ganar credibilidad; fenómeno el cual radica no sólo en lo ya expuesto sobre el acceso de estos productos de arte al museo del reciclaje, lo cual habría de permitirles escapar al descrédito de la “caducidad” fundado en el original discurso de la época; e integrarlos en la dinámica de la moda: “*La época en la que la acrecentada circulación de las mercancías y de las ideas y la acrecentada movilidad social focalizan en valor de lo nuevo y predisponen las condiciones para identificar el valor (del ser mismo) con la novedad*”²³¹.

Encontrando tanto lugar y permanencia para el producto del arte en sí, como la ubicuidad del arte en la vertiginosa dinámica de la moda y la vanguardia. Unido de tal manera a lo banal y lo cotidiano, sus formas -por encima del contenido-, se situaran en el lugar central del arte moderno; contribuyendo al discurso fundacional del arte por el arte y al advenimiento del esteticismo (recordando que en su momento, algunos de los temas más socorridos por el impresionismo fueron la vida cotidiana y burguesa, principalmente en la ciudad). Desarraigado ya de lo útil o lo verdadero, el arte será *per se* como en ningún otro momento histórico; sobreviniendo la plenitud de las formas posibles, así como el valor propio de cada obra individual. Cualquier ideal de belleza o ya construcción artística en lo subsecuente, será construido sobre un elemento invariable (el conocimiento del espíritu, en el discurso de G.W.F. Hegel) y sobre otro relativo y circunstancial (la moda Baudelariana).

Instaurado así el espíritu de la vanguardia en la modernidad (*el juego de la vanguardia*) apreciándose esta sucesión vertiginosa de inquietudes artísticas, propiciadas tanto por los fenómenos de apropiación y comunicación con la realidad, como por la relación de estos en la constitución de las tendencias estéticas de la modernidad. La experimentación del color, el tema y la forma, que proporcionará ejemplos tan radicales como el expuesto en la obra de W. Turner (fig.10) y que desembocará en la variedad de perfiles plásticos con la que cantidad de artistas de la época experimentarían; en un fenómeno de experimentación compulsiva -barroco genuino-, apreciable y comprensible en este deseo por conjurar los temores atraídos por los cambios políticos y sociales de su tiempo. La mencionada reconstrucción de una espiritualidad alienada y fragmentaria y la preponderante construcción del arte a partir de una visión del mundo y del hombre acorde -principalmente- a las necesidades narcisistas de una burguesía consolidada.

La evolución progresista del arte del siglo XIX, será una abierta rebelión contra el absolutismo artístico y las restricciones conservadoras, manifiestas en la doctrina clasicista (eterno retorno, la *querella* ataca de nuevo). El artista investido en Exegeta, al tomar posición política e ideológica, tanto en su obra como en su vida (contraría a la dictada por el mecenazgo del clero o del estado); condición que habrá de trascender como rasgo fundamental de la modernidad intelectual y social. Mucho ha, que el artista abandono el artesanado para devenir en autor, en *genio*, en *Exegeta* y finalmente en una suerte de crítico social; muchos fueron los fenómenos que llevarían a la constitución de este artista *Axegeta*, producto de un vacío espiritual-existencial, ocasionado por la labor crítica de la modernidad. El fenómeno cada vez más extendido de la alienación y reificación omnipresente en el mundo a través de fenómenos globales y alienantes como la autarquía del dinero, la consolidación de

²³¹ G. Vattimo. Op. Cit. P.92.

las urbes y los ámbitos de trabajo (común a la dinámica de rulo histórico)²³². Ahora con la estética aposentada en el sanctasantórum y el artista de diacono, cantidad de filosofías antimaterialistas surgirán al advenimiento de esta crisis, dando lugar a la construcción del misticismo militante que habría de constituirse en un fenómeno omniabarcador y cuyos preceptos llegarían a filtrarse en algunas de las religiones mas antiguas y solidamente constituidas; respaldado y cimentado en muchos de sus aspectos por la estética.



El dramatismo y exaltación de los medios pictóricos puros, la condensación de la pasión y la violencia en su obra, la capacidad de síntesis evidente en la composición y el color; llevan a la obra de W. Turner, si no a escindir-se totalmente de los relatos plásticos épicos del romanticismo, si a diferenciarse considerablemente. En contraste con el trabajo de sus contemporáneos, la obra de W. Turner no pretende ser “*La ilustración de una aventura, sino la aventura en si*” (S. Bocola. Op. Cit. Pp.96-97). A través de su plasticidad, Turner se inviste en un claro visionario -al igual que Francisco de Goya-, y en un hito de trascendental importancia en la construcción del arte abstracto de la modernidad

Figura 10. J.M.W. Turner.
El último viaje del Temerario.
Óleo sobre tela. 1839.

El arte se presto a cubrir el vacío que la religión dejara, postulando el fenómeno necesario de una espiritualización progresiva, conductorio a la iluminación y a un estado absoluto en el cual el individuo se fundiría necesariamente con una verdad última y con lo eterno (fenómeno un tanto similar al propuesto por G.W.F. Hegel), depositado en el sentido de la existencia humana: “*La fusión de todas las artes con el fin de dominar la realidad en la obra total de arte y elevar el arte a la forma de vida por excelencia es el insuperable mito moderno*”²³³. Postulados que habrán de acunar las propuestas de cantidad de embrionarios movimientos para-religiosos; encontrándose entre los más importantes, la teosofía y la antroposofía como una alternativa de corte espiritual-místico al acercamiento y dilucidación de cantidad de fenómenos científicos y sociales sobrespecializados e inalcanzables para el profano entendimiento del vulgo²³⁴. El acceder a este conocimiento por medio de este ejercicio, en el cual se advierten la presencia de las matrices lúdicas de la Mimicry y el Peripatos; ambas

²³² S. Bocola. *Ibidem*. Pp.102-104.

²³³ H. R. Jauss. *Op. Cit.* P.60. Encontrándose de nuevo esta tesis en el futuro trabajo de Joseph Beuys, concebido tras un evento traumático y una crisis espiritual, deviene un fenómeno postrero de una modernidad ya difusa.

²³⁴ S. Bocola. *Op. Cit.* Pp. 199-254.

jugando al hermeneuta, convidaron al juego del arte y la estética a una masa alienada, escindida del conocimiento, la historia, la cultura, la espiritualidad y la sociedad misma. En el juego del Peripatos, se gesta el *hermeneus*; esta dinámica de conocimiento siempre ha sido la más adecuada para el diálogo con el arte. La configuración que este *hermeneus* habrá de tomar en el arte de la modernidad pugna de manera especial por esta dinámica de conocimiento; en la libertad de experimentación, el juego e invención del artista de la modernidad a la sierpe de la construcción del artista exegeta que en afán de Peripatos, optara por este carácter misterioso del mensaje críptico (una secreta continuidad de la doctrina); tomando ya el lugar correspondiente a una deidad despojada, ahora cómo único baluarte de conocimiento no alienado; su juego sobrevendrá el más próximo al propuesto por el liturgo.

No causa extrañeza el arribo de la figura del salvaje a la construcción de los mitos de la ilustración, quedando consolidado en las figuras del barroco como el “*otro*”, aterrador en sus formas –al no ser las propias-, y que abriría esta única certeza kantiana: el saber que la propia experiencia de realidad, no es la única factible en el orbe, y por ende no necesariamente la “*verdadera*”. Este otro, el “salvaje”, tomara ya una configuración especial en la conciencia de la modernidad temprana; al no estar escindido de la naturaleza, devendrá en vástago legítimo de lo que para la modernidad resultaría en una deidad ausente -heredad del romanticismo-; su presencia permeará al pensamiento ilustrado en construcciones particulares. La imagen del salvaje natural, criatura noble incorrupta y heroica, frente a una regularizada, extendida y decadente burguesía clasemediera; deviene en la contraimagen natural de la sociedad europea; la cual al atisbo su decrepitud moral y espiritual, idealizara la figura del exótico. Ya fuera el indígena norteamericano o el *misterioso otomano*²³⁵. Este arribo de la figura del hombre primigenio (y sus modelos estéticos) al arte de la modernidad, devendrá a su vez en el fenómeno de la “*primacía de la magia*”²³⁶, que habría de filtrarse en el trabajo de cantidad de artistas representativos de la modernidad, ya fuera como contenido simbólico -del cual se puede ubicar una larga genealogía evidente en todas las corrientes plásticas que en sus obras mantengan esta tendencia signíca y simbólica.

Condición que ya propone una génesis que va desde el trabajo de William Blake y la *cantera simbolista*²³⁷, hasta artistas cómo Antoni Tàpies (por citar un ejemplo); o valores estéticos evidentes también desde el arte del romanticismo -en el manejo del color y la temática-, hasta el trabajo elaborado en el primitivismo de Pablo Picasso, transitando por el primitivismo y el “Naive”. “*Magia aprensible y patente en el significado oculto*” en la obra –factible así a la revelación -, configurándose en la síntesis formal misma. La dinámica de la modernidad en su labor crítica y en su construcción del artista exegeta, atentara contra la concepción hegemónica de lo real; apreciable en la cripticidad que cobraría la obra y generándose este paulatino distanciamiento y descrédito de la “*apariencia visible*”²³⁸, cada vez más evidente en la obra de los artistas de la modernidad:

“No se trata de un descrédito de la realidad sino de la apariencia o, mas exactamente, de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella. La realidad sigue

²³⁵ H. R. Jauss. Op. Cit. P.35.

²³⁶ S. Bocola. Op. Cit. Pp.69-70.

²³⁷ Ibidem. P.200.

²³⁸ Xavier Rubert De Ventós. El arte ensimismado. Barcelona, Ediciones Península, 1977. Pp. 23-24.

interesando, pero no se cree ya poder hallarla en los claroscuros de su epidermis. La realidad no esta allí y en el empeño de su busca es donde se sacrifica la apariencia. Razones para esta desconfianza en el mundo aparente las hay sin duda: la infinita complicación de los métodos y técnicas, el descubrimiento de que la realidad de las cosas es su expresión formalizada, el nacimiento de una geometría no euclidiana y de una física postnewtoniana mucho mas alejada de la intuición sensible (de la visión) que las anteriores, la integración del individuo en una sociedad donde la letra de cambio sustituye al trueque y los recursos dilatorios a la coraza, etc.; etc. Todo esto y mucho más explica que, también en el arte, el hombre haya desconfiado de hallar la esencia de las cosas en su corteza perceptible o intuitiva”²³⁹.

Este entorno particularmente incrédulo que bosqueja Rubert, es perceptible al advenimiento del siglo de las luces, la difusión de la física planktiana y las leyes de la relatividad. Así mismo, en este postulado se observa aflorar las crisis psíquicas de la esquizofrenia y la neurosis como enfermedades épocas, así como la relación que para con la realidad estas propiciarían. Hondando su experimentación ahora en lo elemental, los artistas buscaban aproximarse a lo que devendrá en la construcción de un ser universal y la concreción de la experiencia mística en la obra. El cuadro se propondrá como estructura y energía, Temenos del espíritu hegeliano. Escapando al servilismo representativo para convertirse en concreción y acto, realización y realidad última; acercándose cada vez más al carácter mítico y ritual característico del arte abstracto de la modernidad clásica²⁴⁰.

Presto a construir un medio de acceso a esta realidad última, a plasmarla, a dotarle de existencia por vía de sus medios únicos, al artista sólo le quedaba la certeza depositada en el Temenos del arte. Tomaría ahora los postulados de la modernidad, procediendo a construir su discurso a heredad de los teóricos que cantaran la labor del arte en un mundo alienado y reificado. El artista tornará a plasmar los poderes extraños de lo inconsciente; el arte de la modernidad implicará esta capacidad nueva de hacer sensible lo abstracto ya a manera de una moderna “psicomagia”²⁴¹. Estando así, el advenimiento de la modernidad marcado por un nuevo nivel de conciencia, evidente no sólo en la labor artística que preconizara el discurso cultural de C. Greenberg, él cual se avocará a construir una narrativa de la modernidad en el arte, a fin de explicitar la génesis del movimiento pictórico cimentado en la prosecución de la “pureza” en la plástica, que devendría en necesario y auténtico conocimiento del arte pictórico.

A partir de esta concepción, la búsqueda de la pureza en el medio plástico, convertirá a la pintura en su propio tema. Para C. Greenberg, el cambio que llevará a lo que da en llamar

²³⁹ Ídem.

²⁴⁰ S. Bocola. Op. Cit. P.285.

²⁴¹ A partir de las poéticas de lo informal y tras las sendas que en lo consecuente llevarían a la discursiva de Beuys, encontramos un eco particular en la propuesta “psicomagia” de A. Jodorowsky. Partiendo de la condición misma de los materiales detriticos y las técnicas pictóricas empleadas en el arte informal -en cuya orientación igualmente se observa éste retorno a la ritualidad mística, asentándose esta analogía en la cantidad de matrices lúdicas que de común comparten (Ilinx, Peripatos, Mimicri)- y en el interés por las dinámicas del inconsciente y la comunicación con el mismo. A través de la materialización de estos signos de por sí esquivos y mutables, se podía tener un acercamiento a la condición anímica difundida en la época y bajo este mismo medio, superarle. (A. Jodorowsky. Op. Cit.)

“*arte premoderno*”²⁴² al de la modernidad, va de la pintura mimética a la no-mimética (recordando este descrédito de la apariencia en cuanto realidad en el discurso de Rubert De Ventós). Será en la obra de E. Manet donde C. Greenberg ubicará el parteaguas fundacional del arte de la modernidad, dada la exhibición manifiesta que este pintor hiciera de la superficie plana del lienzo en su obra pictórica; mostrando por vez primera desnudamente los medios “*puros*” de su pintura. Esta historia del arte propuesta por C. Greenberg, se desplazará por la obra de los impresionistas –siguiendo siempre este discurso pictórico anclado en la pureza del arte-, hasta la obra de los abstractos post pictóricos; desconociendo en su relato cantidad de movimientos de vanguardia (el *Dada*, el *Pop* y el *Surrealismo* entre ellos y a los cuales A. Danto, interpretando a su vez el pensamiento Hegeliano, da en ubicarlos en este llamado “*sesgo histórico*”, al no participar de las directrices de esta narrativa²⁴³, cuya labor desembocaría perceptiblemente en el arte del concepto) y preconizando a aquellos que encajasen en su discurso²⁴⁴.

Lo anterior se procura en tanto una apreciación escueta de la diferenciación específica que ha de sentarse en el origen de una propuesta “modernidad”, para con el resto de lo que al conjunto de los ciclos épocales, se ha dado en llamar “época moderna”. Encontrándose esta modernidad ya bosquejada en las postrimerías del romanticismo (reacción inminente ante la ilustración, a tenor de los movimientos de la época moderna). El romanticismo advierte como una época particularmente crítica a sus fenómenos constitutivos basales; considerable resulta la revolución industrial como fenómeno crítico de la época y germen específico de la transformación social: la constitución de los núcleos urbanos (y su consecuente perfil sintomático) y los mencionados fenómenos de la alienación y la reificación en occidente.

Lo “moderno” para el periodo del romanticismo, devendrá una dinámica de autoconocimiento, cuyo principal ejercicio se advierte depositado en el Temenos del arte y la estética; aplicándose ahora los juegos de su Temenos (Peripatos, Mimicry, Ilinx principalmente) en las matrices artísticas, en tanto juegos idóneos a la reconstrucción de la conciencia; lugares específicos de la experiencia mística y paliativos naturales al sentimiento de escisión de una masa alienada. El arte y la estética devendrán fuerzas de conocimiento significativo vivencial y vinculante; en el romanticismo, el arte habría de conciliar el proyecto de modernidad con su sociedad misma, deviniendo ahora una fuerza integradora (*se vacían los templos y se llenan los museos*²⁴⁵).

En la construcción de la imagen del artista en la modernidad, se aprecia su transformación en esta propuesta figura del Exegeta -el *dandi místico*-, al adoptar una posición intelectualizada tanto política como ideológica; el arte ahora se proponía consiente de su labor significativa

²⁴² A. C. Danto. *El arte después de la muerte del arte*. España, Paidós, 1999. P.33

²⁴³ Ibidem. Pp.20, 80-126.

²⁴⁴ Se ha sintetizado a grandes rasgos el relato greemberiano, puesto que propicio es a la disertación siguiente; Centrándose ahora su labor en el movimiento espiral que llevará del arte de los primeros artistas abstractos de la modernidad, a los abstractos post pictóricos; génesis en la cual es evidente el fenómeno del rulo histórico propuesto por R. Debray y en el cual, el arte abstracto o “*apetito de sentido*” (R. Debray. Op. Cit. P.142) va de un esencial carácter críptico, a la configuración por sí misma; fenómeno a su vez apreciable en la constitución del arte abstracto de la modernidad.

²⁴⁵ Ibidem. P.20. (parafraseando a R. Debray)

para con el conocimiento, como ya una espiritualización progresiva –e integral- a la consecución de una verdad última y un estado absoluto del ser; inmune a los efectos de la alienación (y reificación), que pernearían a los distintos campos del conocimiento dada la sobre especialización del mismo. Constituyéndose lo anterior, en tanto sentido mismo de la existencia humana, el arte alcanzaría en el discurso de sus críticos el estatus de forma de vida.

Concluyendo, esta “estetización” de la existencia, implicaba un cambio considerable en la concepción de la realidad -y la vivencialidad misma-; al desarrollo social y anímico del sujeto (y su sociedad). Apreciable primeramente en *“La educación estética del hombre”* (F. Schiller), donde ya se evidencia este reposicionamiento de la estética y el arte en el desarrollo de la modernidad; es igualmente apreciable la labor de G.W.F. Hegel en la construcción de esta vertiente ideológica, al proponer tanto al arte como medio de conocimiento, como a la creación no “imitativa”, en tanto más cercana al espíritu mismo; contribuyendo no solo al planteamiento anterior, sino que parece bosquejarse en su discurso el pensamiento que habrá de orientar la plástica abstraccionista de la modernidad por más de seis décadas; al inscribirse este pensamiento en la dinámica de la espiral histórica (evidente en la reconsideración en torno a lo real y a su descrédito en tanto apariencia²⁴⁶). Tornándose a replegar la expresión artística en el Temenos de la abstracción en pos de un significado más genuino y a la heredad de un interés tanto simbólico como ya vivencial (y experimental) del arte del romanticismo. Constituyéndose ya en su momento (y a la sensibilidad de los “pares de opuestos” del pensamiento occidental, ya “dicotomías cristianas”), un apreciable carácter dual en la obra de arte del romanticismo (y legado de la época moderna); constituyéndose ya en factores constantes de la obra de arte tanto un conocimiento inmutable del espíritu (G.W.F. Hegel) y otro mutable y circunscrito a las necesidades estéticas épocas; cercano tanto a la moda Baudelariana, como a una nueva y difundida dinámica de apreciación del arte (enunciada por W. Benjamin), caracterizada por un acercamiento gozoso y crítico, que al movimiento de la espiral histórica, habrá de contribuir análogamente a la construcción del arte abstracto de la modernidad.

A la autoinfligida desheredad de la modernidad, ya “tradición de la ruptura”, se hará apreciable el pensamiento de C. Baudelaire, quien procurase en su discurso bosquejar una integral en las contradicciones fundamentales de su época depositadas en la obra de arte (en su legado, se apreciara la imagen del artista intelectual y místico). En la percepción de este movimiento repetitivo y cíclico: “la moda”, enunciada por C. Baudelaire; se observa prematuramente esta suerte de Agon, al que habrá de avocarse la dinámica de la producción artística de finales de siglo XIX, prolongándose hasta el segundo tercio del siglo XX, “las vanguardias”. Los productos de este movimiento febril, si bien devenían efímeros, también serán potencialmente clásicos (y resguardados para la sensibilidad épocal, que al movimiento del rulo histórico en su momento habría de rescatarles). Evidenciándose también en esta dinámica, cierta preeminencia que las matrices lúdicas (Agon, Peripatos, Mimicry, Ilinx), habrán de cobrar en el ámbito artístico de la sociedad de época.

El Temenos tornaba a expandirse, como suele a hacerlo a la crisis e incertidumbre que sus más críticas épocas precisan. A la constitución de la modernidad, sus matrices depositadas en

²⁴⁶ Xavier Rubert De Ventós. El arte ensimismado. Barcelona. Ediciones Península. 1977.P.68.

el arte buscaban paliar la incertidumbre y la alienación a la que su sociedad se precipitaba. Vivencial y presente, abierto al goce y a la experiencia que le son ubicuos, lo lúdico en el arte resguardaba su conocimiento -y reconocimiento-, de los fenómenos de la alienación y la reificación ya incipientes.

II.III.-La era de la gran espiritualidad

“Ya estamos en el tiempo de la creación útil, y finalmente que éste espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción del nuevo reino espiritual, ya que este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad”²⁴⁷.

Siempre resulta difícil el intento de datar con exactitud los cambios sustanciales en la conciencia del mundo; razón por la cual se ha de compartir la misma posición de A.C. Danto al ubicar al año de 1964 como parte aguas épocal del fenómeno de la posmodernidad (*época posthistórica*, en su discurso²⁴⁸), no dando en negar por ello, la emergencia de cantidad de fenómenos históricos y artísticos que si no preconizadores, si productos francos de esta posmodernidad emergente. Los cambios en la espiral histórica no suelen presentarse abruptamente (y cuando lo hacen, tienden a ser catalizadores muy críticos). A.C. Danto, data esta época *posthistórica* ya escindida del discurso de una modernidad concluida en el año específico de 1964, señalando la aparición de la “*Brillo box*” de Andy Warhol, en tanto parteaguas épocal; de la misma forma, en el presente texto se aventura a proponer el de 1910, al encontrarse datada en él la aparición de la primera obra totalmente abstracta de V. Kandinsky: “*Impresión directa de la naturaleza exterior*”. Siendo entonces para el año de 1910 en que la humanidad entera asumiría concientemente el cambio de siglo²⁴⁹ y con ello, tanto el “ideal revolucionario” promovido por la concepción liberal del progreso y la revolución industrial (productos ambos del proyecto de modernidad secular). Estos fenómenos aunados ha los manifiestos vanguardistas, pronto habrían de mostrar resultados; es más que mencionable en tanto fruto gestado en la complicidad de estos eventos, la creación de una de las primeras obras totalmente abstractas en la historia y definitivamente la más influyente: “*Impresión directa de la naturaleza exterior*” (Fig. 11); cual fuera el título con el que V. Kandinsky nombrara esta obra y a un grupo de pinturas que realizara en esta misma época en Munich.

Si bien en la historia del arte existe el constante antecedente del elemento abstracto como utilitario y/o decorativo (Fig. 12); el estatus de obra artística le estaba vedado (mucho menos autónoma, al transcurrir del proyecto histórico que la sucesión de las distintas épocas

²⁴⁷V. Kandinsky. Op. Cit. P.122.

²⁴⁸A. C. Danto. Op. Cit. P.21

²⁴⁹A. C. Danto. Op. Cit. P.140.

modernas enarbolaran). Encontrándose este elemento “abstracto” de común, subordinado al objeto y en función del mismo, con meras intenciones ornamentales. *Lo abstracto en el arte* es una tendencia habitual en la producción plástica de determinados momentos épocas, estando esta reincidencia de la abstracción en la obra artística impregnada siempre de un cierto: “*apetito de sentido*”²⁵⁰, de significación. La renuncia a *representar* (en un marco verista) para *ser*; y esté *ser*, imbuido siempre de una naturaleza espiritual mística y anímica, (*mágica*), común incluso al *fetiché*, en cuanto a sus cualidades expresivas como al objeto de culto (siendo en esta tendencia, el arte paleocristiano, un ejemplo conciso): “*El arte ya no representa, sino que realiza, es*”²⁵¹.



Figura 11. V. Kandinsky. *Sin título*. Acuarela. 1910.

A fin de exponer de la manera más concreta posible el desarrollo del arte abstracto de la modernidad, adscrito tanto en la dinámica de la vanguardia, cómo en la del tiempo cíclico,

²⁵⁰ R. Debray. Op. Cit. P.142.

²⁵¹ S. Bocola. Op. Cit. P.193.

considerando siempre su innegable factor lúdico; se integraran ahora sus principales corrientes de vanguardia, al auxilio de sus estilos, motivaciones e ideologías basales. Iniciando en los orígenes del arte abstracto de la modernidad, donde se integrara en una vertiente, tanto la obra de V. Kandinsky como la de P. Mondrian y K. Malevich; al considerar ante todo el contenido patente implícito de sus obras (índole anímica), su trasfondo sónico y la dinámica que se construira a partir de esta conjunción materia-signo; así cómo el manifiesto y proclamado contenido *espiritual* y *místico* de la obra. Para proseguir finalmente con la corriente informalista, tendencia en la que habrá de integrarse cantidad de vertientes plásticas (al devenir coincidentes en un sentido esencialmente espiritual y trágico, depositado en la obra), las cuales van desde el expresionismo abstracto y la pintura de campos de color -en América-, hasta el tachismo, la abstracción lírica y el informalismo en sí, principalmente en Europa (la producción informal devendría más que prolífica, tanto en obras cómo en autores, más aún al considerar que cada artista manejaba un informalismo propio y único). Bloque en el cual se ubicarán como principales exponentes a artistas plásticos de la talla de Jackson Pollock, Marck Rothko, Barnett Newman, Antoni Tàpies, Georg Mathieu, y Jean Dubuffet entre otros

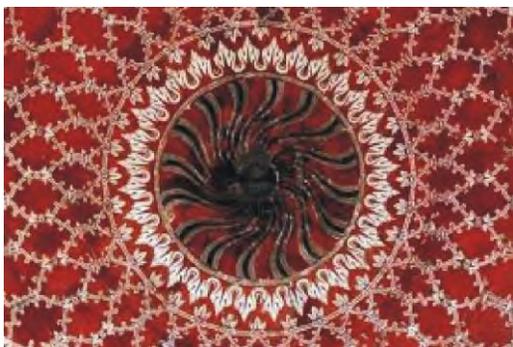


Figura 12. El elemento abstracto resulta por demás recurrente en la plástica religiosa, donde si bien es empleado mayormente como decorativo, no deja de implicar en sí esta labor signficante y universal e inefable del mismo.

De Izquierda a derecha:

Detalle de mosaico en la *Alhambra* y caligrafía ornamental en el *Taj Mahal*.

Los artistas abstractos de la modernidad blandirían en su retórica este discurso de la “*época de la gran espiritualidad*”; implicando el enunciado “*apetito de sentido*” en la obra, al cimentarle en el mismo (aunado a sus claros recursos pictóricos y plásticos). Pretendiendo

provocar una experiencia emocional y sensible que impeliera a *interactuar* al espectador de la obra, a dotar de contenido espiritual y profundo a su pintura, al procurarle en sus juegos de Mimicry, Peripatos e Ilinx, dado el acercamiento lúdico y ya hermenéutico que impelía. E inaugurando la era del “*arte difícil*”²⁵², dada esta reticencia a comunicar del arte, que exigiría ahora un nivel de atención especialmente “alto” por parte del espectador (según expresara V. Kandinsky en su texto²⁵³); propiciando en esta dinámica un particular intercambio emocional del espectador con la obra. Recuperando el pensamiento de R. Debray, aquí iniciaría un nuevo ciclo artístico, adyacente al *rulo histórico*, evidente en el fenómeno de la abstracción en el arte y propiciado ahora tanto como respuesta a la tradición academicista, a la mimesis fotográfica como al “*sofoco naturalista*”²⁵⁴.

Es importante enfatizar que ésta respuesta a la construcción del realismo de la vanguardia impresionista, en lo concerniente a los descubrimientos sobre la mecánica de la visión y del reconocimiento de la incidencia de la luz en el proceso óptico, que procederían así a la concreción de un nuevo realismo, ajeno a los dictados de la academia artística tradicional y que se comenzaba a concretar en el trabajo de artistas como Édouard Manet, Claude Monet y Georges-Pierre Seurat. El arte abstracto de la modernidad tomaría cantidad de postulados de éste, para sí mismo; sobre todo lo concerniente a la importancia que los medios pictóricos cobraron por sí, trayendo una renovación de éstos, reubicando las bases de un arte objetivo en su esencia y construyendo las bases formales de una nueva pintura expresiva, en la que la actitud espiritual romántica del siglo XIX había de encontrar una expresión sensual inmediata. Convirtiéndose de esta manera en una *realidad* psíquica, al establecer su configuración pictórica; adoptando la experiencia sensual e intelectual como *espiritual*, portadora de contenidos sustanciales, vivenciales y constituyéndose en una realidad incuestionable. Habrá que rescatar ahora este rasgo fundamental de la modernidad que consistió en la abierta declaración personal y la toma de posición intelectual y social del artista (el *genio*); que de esta manera, asumía el papel de mentor, diacono y guía, que se presumía vacante, ante a la crisis espiritual del siglo XIX, propiciada por la estrechez moral de la sociedad victoriana y la aparición del psicoanálisis. Trayendo consigo la revalorización de lo instintivo y el inconsciente y propiciándose una reconsideración significativa en la construcción de la espiritualidad fundamentada en la dicotomía del bien y del mal.

De esta manera el arte abstracto de la modernidad, surgirá con este propuesto *apetito de sentido*, característico de la abstracción misma, y como reacción al discurso pictórico de las vanguardias que le precedieran; ubicándole en un inicio de rulo, dado el fundamento teórico que erigieran sus autores en torno a él. Su construcción se mostrará exenta de esta “*ingenuidad*” que sería fácil atribuir a los inicios de ciclo en la historia del arte y comúnmente apreciable en los orígenes de las propuestas artísticas:

“Ciertamente, los ciclos no recomienzan de cero, pues la humanidad no puede borrar de su memoria social sus trayectorias pasadas que almacena inconscientemente. El

²⁵²S. Sontag Op. Cit. P. 26

²⁵³V. Kandinsky. Op. Cit. Pp.55-59. Dada la trascendencia del impresionismo como un antecedente importante del cual partiría la concepción del arte abstracto de la modernidad.

²⁵⁴R. Debray. Op. Cit. P. 139. Dada la trascendencia del impresionismo como un antecedente importante del cual partiría la concepción del arte abstracto de la modernidad.

segundo arcaísmo no es, pues tan 'inocente' como el primero, y el tercero aún menos (el surrealismo emplea procedimientos de ensamblaje ya conocidos en el paleolítico)”²⁵⁵.

Más bien resulta evidente el afán de autenticidad y autonomía necesarios a la reconstrucción de un lenguaje y un universo propio; así como la apreciación que se tuviese de esta relativamente nueva conciencia sobre la historia del arte, como de la dinámica de la vanguardia (factor que se habrá de contemplar bajo la óptica del teórico de arte C. Greenberg, de quien ya se establecieron -a *grosso modo*-, los aspectos más representativos de su teoría en el pasado apéndice y al cual se le suele considerar, el *G. Vasari* de los artistas de la abstracción, o más bien, de esta pretendida “pureza” en el arte de la modernidad).

Los descubrimientos del impresionismo y el expresionismo no tardaron, en arribar al norte de Europa (para el año de 1895, el museo de arte de Moscú contaba con una impresionante colección de arte moderno y específicamente, una exposición muy importante de impresionismo), siendo apropiados por la sensibilidad septentrional y el misticismo ruso, quedando al servicio de una actitud espiritual característica. Así, la concepción que manejaría V. Kandinsky de la modernidad y la construcción que hiciera en torno al arte abstracto de ésta, encontraría eco principalmente en los países bajos. Estos últimos, junto con Rusia y Alemania, serían los principales constructores de la idealidad del “*arte espiritual*”, debido específicamente a la fuerte tradición religiosa-ortodoxa de que fueran objeto:

“La distancia respecto de la encarnación da una mayor o menor inclinación a los goces visuales. Es mínima en países católicos y máxima en países protestantes. Cuanto más desconfía del cuerpo una cultura, tanto más le repugna la figuración. El purismo geométrico, el funcionalismo tipo Bauhaus, el arte abstracto, se han desarrollado en los países nórdicos, en la prolongación del puritanismo reformado.”²⁵⁶

Los artistas de esta sensibilidad abstraccionista, al considerar su creación colma de significación y contenido, apreciarón necesario el realizar innovaciones formales adecuadas a su expresión única²⁵⁷. Basto es el prontuario que pretende ilustrar el arribo a la abstracción de estos artistas de la era de la gran espiritualidad y por ende la confusión y controversia. Cuestión por la que se procurará atención especial a su información más difundida; procurando construir a partir de la ideología de estos autores lo que devendría en la creación del arte abstracto en la modernidad. Iniciando con el trabajo de V. Kandinsky, en cuyos orígenes pictóricos se aprecia una fuerte influencia del impresionismo y el fauvismo (con los cuales se relacionaría tras un viaje a Francia²⁵⁸); más principalmente del *Judgenstil* y de la pintura sobre cristal tradicional bávara. Será en Moscú donde V. Kandinsky experimentara su revelación:

“Pasan varios años y después sucede un hecho que convierte el sueño en algo tan fuerte como una vocación. Los pajares, fin de verano en Giverny, de Monet, expuesto en Moscú

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶R. Debray. Op. Cit. P.75. Recomendable también acorde al tema resulta la obra de W. Worringer, “*Abstracción y naturaleza*”.

²⁵⁷ J. Golding. Op. Cit. P.17.

²⁵⁸ S. Bocola. Op. Cit. Pp. 213-218.

en la exposición de los impresionistas de 1895, es como una revelación para el artista ruso: “Y he aquí que, de repente, vi por primera vez un cuadro. Me parecía que sin el catalogo en la mano habría sido imposible entender lo que el cuadro debía de representar (...) al mismo tiempo advertía con estupor que ese cuadro turbaba y fascinaba, se fijaba indeleblemente en la memoria hasta el más minucioso detalle. No lograba entender todo eso (...) pero lo que se me hizo absolutamente claro fue la intensidad de la paleta. La pintura se mostró frente a mí en todas sus fantasías y en todo su encanto. Muy dentro de mí nació la primera duda sobre la importancia del objeto como elemento necesario del cuadro”²⁵⁹. (fig. 13)

La figura tornaría a disolverse en sus cuadros, convirtiéndose en un tejido rítmico de luminosas superficies de color (también se han mencionado cierto acercamiento a un texto teosófico poblado de ilustraciones nebulosas como inspiración a su obra²⁶⁰, e incluso, una ensoñación de fiebre tifoidea, de la cual guardaría vividamente sus visiones²⁶¹). V. Kandinsky aseverará: “*Supe que la figuración perjudicaba mis cuadros*” (descubrimiento realizado al ensoñarse en la penumbra con un cuadro suyo puesto de costado²⁶²). Llevando esta revelación, a la concreción de su famosa acuarela mencionada al principio del apartado (fig. 8). La construcción de la obra abstracta para V. Kandinsky devino en lo que parece una procesión de acontecimientos accidentales, sumados a una sensibilidad extrema, a un fuerte sentido del misticismo como a una vocación abrazada con particular disciplina y entereza. En este acercamiento a la construcción del arte abstracto procurado por V. Kandinsky se encuentran cantidad de matrices lúdicas; el Peripatos es evidente en su contemplación de la obra de C. Monet (lo que mas tarde, Jacques Derrida dará en llamar fenómeno de *deconstrucción*, que a su vez participó de las matrices lúdicas); condición similar implica su acercamiento y apropiación de las mencionadas ilustraciones. En su pintura, igualmente observamos una curiosa duplicidad Ilinx-Peripatos, en la apropiación que hiciese de sus visiones febriles; así mismo la trascendencia del pensamiento teosófico en su obra será considerado a profusión en su momento.

La obra de P. Mondrian igualmente comparte créditos en cuanto a la concreción de su labor pictórica abstraccionista, con cantidad de aspectos particulares. S. Bocola lo ubica como primer artista totalmente abstracto de la modernidad, al especificar la trayectoria de su obra, que partirá del cubismo, llegando hasta los aspectos últimos de este; y a los cuales el mismo P. Mondrian, consideraba el cubismo se resistía. Anna Moszynska resalta el hecho de que P. Mondrian alcanzaría su idioma abstracto por mediación del conocimiento teosófico (sin olvidar sus raíces cubo-reduccionistas, en las cuales procuraba mayor atención sobre el dibujo). P. Mondrian aprendería sobre los símbolos geométricos y su trascendencia mística (el triángulo, la cruz, y el ángulo recto), siendo la cruz una constante en su producción

²⁵⁹Eva di Stefano. Kandinsky. España, Planeta Agostini, 1999. P.11.

²⁶⁰ “*Formas de pensamiento*” de los teósofos A. Besant y C. W. Leadbeater; éste texto asimilado por V. Kandinsky en el año de 1908, y en el cual A. Moszynska resalta: “*La base de su temprano enfoque de la composición hacia la abstracción. específicamente al: disolver el contorno y permitir que las manchas de color floten fuera de los contornos establecidos*”. De igual manera tanto los teosofistas como V. Kandinsky, compartían la concepción del: “*Misticismo del color y la forma, al igual que la música provocan vibraciones que enriquecen el alma*”. Anna Moszynska. El arte abstracto. Singapur, Ediciones destino, 1996. P.49.

²⁶¹ J. Golding Op. Cit. P.93.

²⁶² S. Bocola. Op. Cit. Pp.214-215.

pictórica²⁶³(fig. 5); lo cual ahora lleva a considerar la trascendencia del Peripatos y la Mimicry en su trabajo. El Peripatos resulta evidente en la construcción de su obra, tanto al apropiarse elementos de la tradición mística (ejercicio al cual también recurriría V. Kandinsky, profundizando en el color), como el llevar a su pintura lo que serían dentro de su retórica, las *consecuencias últimas del cubismo*.

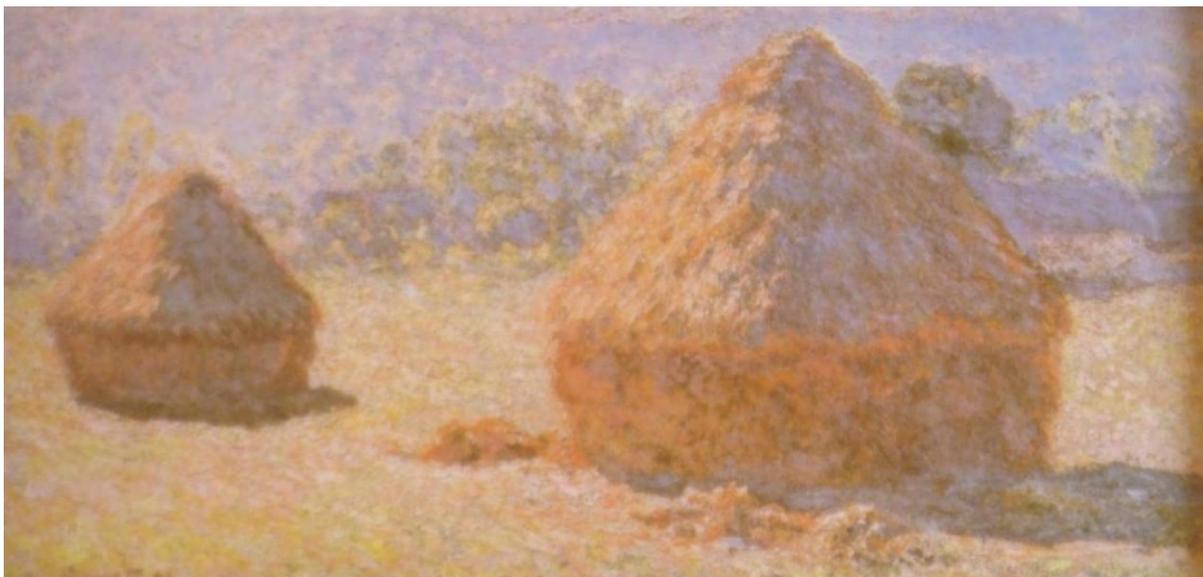


Figura 13. Claude Monet. *Los pajares, fin de verano en Giverny*. Óleo sobre tela. 1891.

Si bien todos los artistas pioneros de la abstracción en la modernidad, manejaron cierta tendencia revolucionaria tanto en su obra como en su ética; el clima social de la Rusia presocialista de la década de 1910, convino en excelente caldo de cultivo a las tendencias progresistas y prorevolucionarias de la pintura expresionista europea. Particularmente evidente en la producción abstracta de K. Malevich; ésta reverberación del futurismo no exenta de cierto carácter político cuya trascendencia le llevaría a escribir sus obras: *“Manifiesto suprematista”* y *“Del cubismo al suprematismo en arte, del nuevo realismo de la pintura a la creación absoluta”*. Para K. Malevich, aunque el trabajo y los presupuestos de los futuristas lograron destruir *“la totalidad de las cosas”*, sus artistas permanecían demasiado interesados en la apariencia exterior de los objetos. K. Malevich alcanzaría la abstracción a partir de su percepción del cuerpo humano (acercamiento el cual tendría lugar a su vez, bajo la influencia de la pintura de los fauves en su obra, específicamente del trabajo de H. Matisse), al que asociaba su certeza, sobre la proporción ideal, como sobre su obsesión por las propiedades místicas de la geometría²⁶⁴. En la obra de K. Malevich se aprecia ya la conjugación tanto una composición espontánea como un empleo lúdico del color (característicos de la compleja dinámica de su compatriota V. Kandinsky), cómo la severidad

²⁶³ A. Moszynska. Op. Cit. P.50.

²⁶⁴ J. Golding. Op. Cit. Pp.49-58.

elemental del lenguaje formal geométrico de P. Mondrian; factores ambos que le permitirían ampliar las posibilidades configuradoras de su abstracción geométrica, propiciándole una expresión totalmente innovadora²⁶⁵. De forma análoga, K. Malevich comparte con P. Mondrian y V. Kandinsky, el ejercicio del Peripatos en la construcción de su obra abstracta; más él, buscando su concreción plástica a través de las vanguardias cubista, futurista y de los fauves.

Sin embargo, al clima anímico de la época es necesario el rescatar que estos tres artistas ya compartían una posición espiritual concreta en cuanto a la construcción de su obra abstracta. Avocando su búsqueda en éste universo nuevo y absoluto, exento de las condiciones anímicas y sociales que al fenómeno de la alienación y la reificación se hubieran extendido por todo el orbe. P. Mondrian y K. Malevich llegaron a la abstracción por medio de la reducción de elementos y su capacidad de síntesis (consecuencia del cubismo Figs. 14 y 15), permitiendo ésta condición observar la marcada tendencia purista, pro-reduccionista manifiesta en su obra; producto obvio del discurso de la modernidad. V. Kandinsky logrará la abstracción dada la proliferación de su imaginario (lo cual permite acercarlo a los presupuestos de sesgo pro-espiritual del primitivismo esbozado por Paul Gauguin²⁶⁶ Fig. 16); en el cual se observa aflorar las prácticas y ánimos, tanto de la Mimicry cómo del Ilinx en su obra. Las formas se contrarrestan, la tela se convierte en un todo vivo y único, exaltándose en su obra su proximidad al misticismo y a la sensibilidad de la ortodoxia rusa²⁶⁷. V. Kandinsky, apuesta por el vértigo y la exuberancia, tanto en la lectura como en su creación; pretendiendo a través de la pintura construir una Mimicry que lejos de imitar objetos banales, se inviste a sí misma de resonancias místicas, a fin de trascender y ser. Condición que más tarde, al igual que a sus homónimos, le conminará a escribir su obra literaria, a fin de explicitar los contenidos y trascendencia espiritual de la misma. Pronto, estos artistas al enfrentar la responsabilidad que contraía el presentar el primer acervo de obras totalmente abstractas y autónomas al público, cobrarían conciencia de la necesidad de presentar una colección de escritos lo más explícitos posible en torno a su propuesta. V. Kandinsky, junto con P. Mondrian y K. Malevich se vieron apremiados a establecer y divulgar los diferentes discursos teóricos en los que fundamentarán su obra.

K. Malevich a parte de su ya mencionado manifiesto suprematista, publicará una serie de artículos a lo largo de su carrera, en los cuales expondrá el desarrollo de la misma; partiendo de la visión constructiva que le llevara a crear sus cuadros, ya desde un reduccionismo esencialista en su pieza *cuadrado negro*, hasta sus inquietudes más profundas y de naturaleza mística en "*cuadrado blanco sobre fondo blanco*". Sin olvidar su notoria labor docente en el G.I.N.I.U.K., donde al impartir la matrícula de *historia del arte*, habrá de construir una muy particular concepción de la misma. P. Mondrian, por su parte se avocará a elucidar una serie de presupuestos teórico-plásticos cuya severidad llega a rayar en la estrechez; apreciables en sus obras "*Realidad natural y realidad abstracta*", en su "*Manifiesto neoplasticista*" y en cantidad de artículos que realizara para D'Stjl. Para P. Mondrian, su búsqueda del absoluto le impelía a definir un lenguaje más que concreto, casi de exactitud matemática; para él, los

²⁶⁵ S. Bocola. Op. Cit. Pp.321-322.

²⁶⁶ Ibidem. Pp.150-151.

²⁶⁷ J. Golding. Op. Cit. P.82.

elementos básicos expuestos en su pintura sobrevinían en una: “*Reconstrucción exacta de las relaciones cósmicas*”; logrando así expresar lo “*universal*” -es decir-, los principios universales existentes a un nivel profundo en la conciencia humana²⁶⁸.



Figura 14. K. Malevich. *El afilador de cuchillos*.
Óleo sobre tela. 1913.



Figura 15. P. Mondrian. *Árbol gris*.
Óleo sobre tela. 1912.

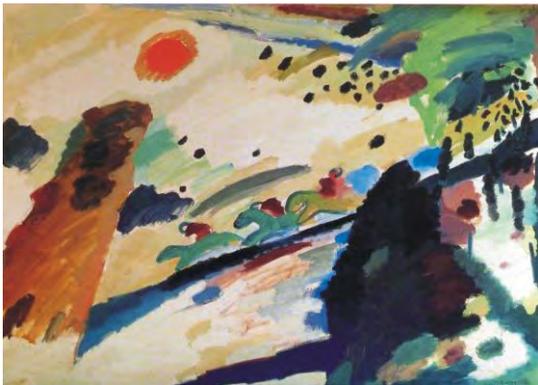


Figura 16. V. Kandinsky. *Paisaje romántico*.
Óleo sobre tela. 1911.

Esta actitud espiritual -si bien compartida por estos tres artistas-, en el trabajo de V. Kandinsky gozará de una mayor libertad expresiva. En sus textos expondrá esta aspiración libertaria, estableciendo ante todo un basto compendio de escalas y cánones artísticos

²⁶⁸ A. Moszynska. Op. Cit. P.54. Apud. P. Mondrian. “*realidad natural y realidad abstracta*”.

universales, que explicitarán su obra cómo auténtica y significativa; no es de negar que esta disyuntiva le contrajera una problemática entre ambas posturas, sin embargo, es apreciable en su bastísima labor plástica, como esta pugna en el intento de conciliación, favorecería esta discursiva, apremiante en la construcción de su obra pictórica, siendo Walter Gropius quien conminará a Kandinsky a escribir sus innovadoras teorías sobre el arte y el diseño, al invitarle a participar en el proyecto de la Bauhaus, junto con Paul Klee y Laszlo Moholy-Nagy. Deviniendo su obra literaria en una suerte de *manifiesto* exhaustivo sobre lo espiritual y anímico en la creación pictórica y artística. Condición específicamente apreciable en: “*De lo espiritual en el arte*”, dado que algo tan potencialmente nuevo tenía que ser avalado y considerado desde una nueva óptica, cuyo artífice se veía ahora en la labor de ilustrar. A éste se unirían sus posteriores textos: “*El punto y la línea sobre el plano*” y la “*gramática de la creación*”, entre los más significativos. La labor crítica, literaria y pedagógica de estos artistas, resultará trascendental en la presente tesis; en tanto que el acto de traducir una experiencia tan personal, emocional y anímica (como puede serlo la plástica), compete inequívocamente a la matriz lúdica del Peripatos, acentuando la labor hermenéutica de estos artistas. La labor literaria del artista plástico, se ha repetido en algunos estadios históricos, las más de las veces, cuando la posición del artista para con su sociedad alcanzado estándares de particular importancia; mostrándose ya de esta manera al pintor genio del Renacimiento convertido en un laborioso literato tornándose a repetir éste fenómeno, en el artista de la modernidad.

En su obra “*De lo espiritual en el arte*”, V. Kandinsky ilustra su “*principio de la necesidad interior*”²⁶⁹; al referir el contacto de lo exterior (lo material-cognoscible) con el “alma”. Principio que más tarde habrá de recuperar Rudolph Arnheim en su texto “*Consideraciones sobre la educación artística*”; de manera exhaustiva y ya partiendo de esta rama de la psicología “Gestalt”, al hablar sobre la interacción de las fuerzas *céntricas* y *excéntricas*.²⁷⁰ Toda obra debía ser motivada por esta necesidad; obteniendo en ello, un arte sensible, al alcance de cualquiera que estuviera dispuesto a embeberse en la contemplación propiciada a su vez por esta necesidad. Bajo esta condición las piezas facturadas en esta encomienda, nunca caerían en lo “*burgués - decorativo*” (harto imputable en la historia del arte abstracto, al presentarse a lo sumo subordinado a la decoración del objeto, y siendo un temor constante en la labor pictórica de V. Kandinsky), sino que tanto su producción material, como la que resultase de su contemplación, serían producto de la conciencia y el espíritu. Así mismo, Kandinsky pronto expondrá en la misma obra las: “*Tres causas místicas de la necesidad interior*”:

1) *Todo artista como creador debe expresar lo que le es propio. (Elemento de la personalidad).*

2) *Todo artista como hijo de su época ha de expresar lo que le es propio a esa época. (Elemento del estilo como valor interno constituido por el lenguaje de la época).*

3) *Todo artista como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general. (Elemento de lo puro y eternamente artístico) que pervive en todos los hombres,*

²⁶⁹ V. Kandinsky. Op. Cit. P.44.

²⁷⁰ Rudolf Arnheim. Consideraciones sobre la educación artística. México, Paidós, 1993. P.62.

*pueblos y épocas, es el elemento principal del arte, que no conoce ni el espacio ni el tiempo.*²⁷¹

En estos tres elementos de “*la necesidad interior*”, se bosqueja esta cercanía al pensamiento de C. Baudelaire, perteneciendo el primero a este perfil del artista investigador un tanto gnóstico (una suerte de “*dandi místico*”), para dibujarse en las *causas* siguientes, su concepción de los productos clásicos del arte dentro de las tendencias modales; como su cercanía a la concepción el artista-filósofo del pensamiento Hegeliano. Es apreciable así mismo ésta constante tendencia a la mistificación -si bien ello no hace debatible ninguno de sus principios anteriormente señalados-, hay que considerar las orientaciones psíquicas de estos autores: Hombres europeos septentrionales, provenientes de la liturgia ortodoxa y de corte místico, dos de ellos comulgantes de la teosofía: “*Pese a su posterior ruptura con la teosofía, fue esta la que convirtió a Mondrian en el pintor filósofo que era; y lo que lo llevo a construir y encontrarse con su obra*”²⁷².

Buscando ahora un acorde armonioso que resonaría en otros y habiendo de propagar su emoción, P. Mondrian y K. Malevich se avocarían a la elucubración de los absolutos universales: “*Hay un único contenido espiritual que se manifiesta en una serie de formas diferentes producto de una época en particular*”²⁷³. Y V. Kandinsky, dada su tan pretendida búsqueda por la musicalización de la pintura, si bien nesciente de la cantidad de postulados psicológicos que ya permeaban su obra, lograría construir relaciones homeostáticas y anímicas puras en sus cuadros. Entendiéndose ésta homeostasis -a grandes rasgos-, como el fenómeno que provoca el placer y displacer estético, el cual V. Kandinsky provocaba al construir en su obra sucesiones de contrastes pictóricos y tensiones visuales (como *disonancias plásticas*), provocando ya percepciones de placer y displacer sensual estético. Un ejemplo viable será el expuesto por A. Moszynska:

*“Los colores y las formas de la pintura son turbulentos, y sugieren quizás un presentimiento trágico, a pesar de la falta de iconografía evidente. En medio del tumulto, manchas de rosa están dispersadas por el lienzo como para mitigar el drama de la escena y tocar un acorde diferente dentro de la pintura: uno de tono más claro. En sus propias palabras, lo que Kandinsky tenía en mente en esta obra era la cuestión de cómo mantener dos fuerzas opuestas de un acontecimiento -la destrucción y la calma-en equilibrio: ‘Lo que de este modo parece un colapso enorme en términos objetivos es, cuando se aísla su sonido, una alabanza viva, el himno de esta nueva creación que viene después de la destrucción del mundo’”*²⁷⁴.

Al leer entre líneas se pueden apreciar muchos de los presupuestos de la obra de C.G. Jung en el trabajo de V. Kandinsky; perceptibles en los presupuestos de corte místico que el artista postula a lo largo de su obra (aunque toscamente esbozados). Específicamente en “*Arquetipos e inconciente colectivo*” y “*sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*”. Lejos de atenerse a una serie de reglas estrictas sobre la creación plástica, V. Kandinsky propugnará:

²⁷¹ V. Kandinsky. Op. Cit. P.44.

²⁷² John Golding. Op. Cit. P.32.

²⁷³ Ídem. Apud. P. Mondrian.

²⁷⁴ S. Bocola. Op. Cit. Pp.217-219. Y A. Moszynska. Op. Cit. Pp.47, 54. Apud. Vasili Kandinsky.

“La autenticidad de los impulsos creativos como el único criterio de valor de cualquier manifestación artística”. Su obra se permite una aprensión inmediata sensorial e intuitiva; lo cual no impide al espectador verter en ella cantidad de ensoñaciones simbólicas. V. Kandinsky renegaba y mayormente desconocía la teoría del psicoanálisis, al considerar su cercanía a lo que consideraba un conocimiento científico alienado y reificado (S. Bocola no dejará de considerar cuales habrían sido los alcances y repercusión de su trabajo, si su formación no hubiera tenido esta oquedad²⁷⁵). V. Kandinsky habrá de inclinarse hacia los presupuestos de la teosofía, evidenciando su reticencia a los productos de la ciencia y la tecnología, dada su inclinación hacia la tradición mística del arte, e incluso su preocupación por la reconstrucción de la misma.

Podría considerarse algo burda o incluso ingenua -dentro del discurso de la modernidad-, esta conceptualización plástica, no faltando sus detractores. Sin embargo, a la búsqueda de absolutos y de resonancias espirituales, V. Kandinsky encontraría mayor reverberación para los contenidos y presupuestos de su obra; más aún dada la patente aspiración de su propuesta artística y al erigirse como sustituto o paliativo de la experiencia mística (condición ya presupuesta en el discurso de la modernidad incipiente). Estos artistas habrían de coincidir: *“Tras el largo periodo materialista irrumpirá una nueva época espiritual”*²⁷⁶. Los juegos de la Mimicri, del Peripatos y del Ilinx, cobran presencia cabal en el anterior discurso, arrojando luz sobre el estadio épocal vigente.

Los inicios de rulo histórico²⁷⁷ se caracterizarán por esta sed de sentido y esta construcción de lo abstracto en la obra artística. Ante el fenómeno de la reificación, había menguado la credibilidad de las religiones, dejando como oferente al arte y sus demiurgos a la reconstrucción de lo espiritual mediante sus valores absolutos (Figs. 17, 18, 19). V. Kandinsky postulará ante todo el principio de la necesidad interior, como el impulso que desencadena el proceso creativo; quedando el artista investido en exegeta y médium; concediéndole incluso existencia a la obra, antes de materializarse por el medio que le fuera propicio: *“El autor de la obra es el espíritu. Por lo tanto, la obra ya existe de forma abstracta antes de materializarse y hacerse así accesible a los sentidos del hombre”*²⁷⁸.

Observándose cantidad de secuelas e incluso “atavismos” de la tradición del arte en aquellos estadios en los que el artista, no era sino un “médium” a los designios de la deidad, resultando apreciable esta afirmación en el símbolo, el signo y lo abstracto, propio del arte del inicio de rulo histórico. V. Kandinsky en un ejercicio de Peripatos, logra fundir esta concepción medieval, con los presupuestos de la obra de arte hegeliana; de esta manera -si bien de forma incipiente-, el acto creativo comenzará a cobrar particular importancia por sobre la conferida al producto objetual. La experimentación plástica y el producto se tomarán como un fenómeno integral, estableciendo así la trascendencia y el valor místico de la creación en sí misma, alejándola cada vez mas del taller, la factura artesanal y el trabajo; e inscribiéndola cada vez más en las matrices lúdicas de la Mimicry (al adquirir la investidura de Exegeta y

²⁷⁵ Ibidem. Pp. 218-223.

²⁷⁶ Ibidem. Pp.214-215.

²⁷⁷ R. Debray. Op. Cit. P.p 136-137.

²⁷⁸ Ibidem. Pp.217. Apud. Vasili Kandinsky. *“Miradas retrospectivas”*.

médium), del Ilinx (al entrar en el vértigo de la creación, la ensoñación puede adquirir matices alucinantes) y del Peripatos, en tanto elemento creador naturalmente.



En la construcción del arte abstracto de la modernidad última, ya sobreviene un espacio específico a esta experiencia mística procurada tanto en la cripticidad y universalidad de sus elementos plásticos, como en su apelación abierta hacia el valor sinestésico de sus obras (la *musicalización de la pintura* propuesta por V. Kandinsky), el valor atmosférico y la apertura de las mismas; idónea tanto al ejercicio hermenéutico y mitopoyético; deviniendo esenciales en este reconocimiento para con o espiritual en la obra y su reverberación. De arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha:
 Figura 17. P. Mondrian. *Composición con árboles II*. Óleo sobre tela. 1913.
 Figura 18. K. Malevich. *Suprematismo con ocho rectángulos*. Óleo sobre tela. 1915.
 Figura 19. V. Kandinsky. *Composición IV*. Óleo sobre tela. 1911.

La construcción de este universo puro de la plástica mística y emocional no contrajo -en su momento- divorcio alguno de la representación. Si bien este descrédito de la apariencia en tanto realidad propuesto por X. Rubert de Ventos ya era patente; los elementos a representar por los artistas de la era de la gran espiritualidad, siendo tanto de naturaleza abstracta y emocional, como específicos del momento histórico, devenían esquivos en cuanto a modelos de naturaleza mimética previamente concebidos (cómo podrían serlo los símbolos). Parte de éste fenómeno vendrá a fomentar la aparición del signo abstracto y abierto en el arte y la consiguiente literatura que le interpreta. En la obra de esta primera sierva de artistas abstractos, el alejarse de lo figurativo en el motivo o el tema de la obra, no negaría el principio de representación que regiría la historia de la pintura hasta ese entonces. En sus obras

literarias, V. Kandinsky enumerará cantidad de significantes y tendencias emotivas de formas, ubicaciones y colores de elementos plásticos apreciables en su obra, necesaria dado el nivel de complejidad de su propuesta plástica; pues si bien, en este primer momento de lectura meramente pictórico, sus elementos plásticos pudieran interpretarse como representativos de una vibración anímica mediante las cuales el artista tratará de ensoñar al espectador. La intención tanto de V. Kandinsky como de sus homónimos, escapa a esta somera representación, sin dejar de recurrir a ella como subterfugio plástico (homeostasis), su intención -imbuida ineludiblemente de este afán de juego hermenéutico-, radicaba mas bien en propiciar una sublimación del espíritu; auxiliándose de estos elementos plásticos acordes a él.

En la construcción y origen del arte abstracto de la modernidad, se hace apreciable este fenómeno dual que parece repetirse a lo largo de toda la dinámica de la época misma; en la obra de P. Mondrian es evidente su progresiva evolución al arte abstracto partiendo de las premisas reduccionistas del cubismo sintético y siendo una forma de sintetizar el paisaje (razón por la cual al parecer S. Bocola será de la intención de anteponerlo a V. Kandinsky como primer pionero en la construcción del arte abstracto de la modernidad -Fig. 15-); así mismo la obra de K. Malevich -o no-objetividad-, partía también de elementos tangibles (su *“Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones”* es un ejemplo patente Fig. 20). Resultando curioso sin embargo, como al devenir en abstracción pura, la obra de P. Mondrian se alejará de los presupuestos del cubo-reduccionismo, para investirse de valores místicos proteosofistas. Sucediéndose un Fenómeno similar en el trabajo de V. Kandinsky y K. Malevich, de éste último, particularmente apreciable en sus escritos sobre el suprematismo y la no objetividad. En la obra de V. Kandinsky éste desarrollo sobrevenirá mas personal e intuitivo (cantidad de anécdotas poblarán el transcurso de este proceso), siendo el primero en desertar abiertamente del elemento realidad material o mimética en el cuadro; avocándose en la labor de materializar el único elemento tangible del cual partiera su obra, ya en su discurso: *“El objeto inmaterial de la música, (...) la más abstracta de las artes”*²⁷⁹.

Sí es que esta nueva casta de pintores emocionales era la de los Exegetas de una nueva época espiritual, estaría en su labor el llevar a sus adeptos este contenido que la obra integraría crípticamente (valores plásticos abstractos, para contenidos anímicos abstractos); identificando estos con elementos ajenos al mundo material propiamente y relacionándolos con sentimientos y sensaciones profundos, inmediatos y universales. Llevando al símbolo a constituirse en signo, dado el nivel de abstracción implícito en su constitución y contruidos a partir de elementos netamente plásticos como el color, la figura (geométrica y/u orgánica), las direccionales y la composición. Siendo notable ahora, el germen del pensamiento gestaltico en esta notable apreciación de las teorías de la visualidad pura propuestas en su momento por Konrad Fiedler y Heinrich Wölfflin: *“El arte puramente plástico es conciliación de lo individual con lo universal”*²⁸⁰.

²⁷⁹ V. Kandinski. Op. Cit. Pp.49-50.

²⁸⁰ S. Bocola. Op. Cit.P.204. Siendo estos planteamientos ferozmente gestados, ante este generalizado sentimiento de escisión.

Resultando este sistema de síntesis especialmente apreciable es en el trabajo de P. Mondrian. Quien iniciará abstrayendo paisajes en su obra (la serie de *composiciones*), reduciéndolos a un sistema de signos pictóricos anclados en los colores puros y líneas rectas. Básicamente su comprensión del signo pictórico se debía al esoterismo propuesto por Edward Schure y H.P. Blavatsky; siendo a partir de éste que descubriera tanto el potencial configurador de lo puramente pictórico y la capacidad de expresión en la obra, en forma integral y concreta. P. Mondrian reduce el tema a un juego rítmico de líneas curvas y rectas, construyendo cuadros puramente abstractos a partir de ordenes rítmicos y limitándose a tres medios configuradores elementales (colores básicos, fondo blanco, líneas rectas). Alcanzando así, tanto esta pretendida pureza, cómo los valores universales y abstractos de una plástica pura. P. Mondrian aspiraría a descubrir estas leyes universales, revelando a partir del arte la unidad esencial de todo ser (más tarde en sus últimos años de creación pictórica legará su obra inspirada en la música de *Jazz*, siendo “*Victory Boogie-Woogie*”, el ejemplo típico²⁸¹ -Fig.21-).

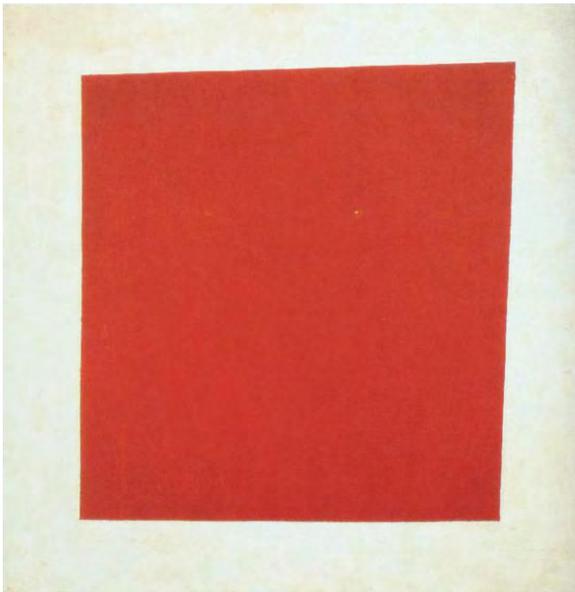


Figura 20. K. Malevich *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*. Óleo sobre tela. 1915.

Esta inspiración que surge y participa de la música, será tratada y teorizada a saciedad por V. Kandinsky; de quien sus cuadros podrían interpretarse análogamente como un sistema de signos pictóricos al recordando lo expuesto en “*De lo espiritual en el arte*”, cuando al reflexionar el autor sobre el carácter abstracto de la música: “*La más abstracta de las artes*” y cómo la pintura habría de apoyarse en ella, para acceder a esta experiencia anímico espiritual, la cual tiende a propiciar: “*Para el artista creador, que quiere y debe expresar un universo interior, la imitación por lograda que resulte de las cosas de la naturaleza, no puede*

²⁸¹ Ídem.

constituir por sí sola un objetivo; su ambición es conquistar la misma libertad que suele alcanzar la música”²⁸².

La obra de V. Kandinsky, caracterizada por sus composiciones vibrantes plenas de movimientos y ritmo dinámicos, evidencia esta apropiación conciente de los valores que esta “*musicalización de la pintura*”, podía aportar a la plástica. La música “*el arte abstracto por excelencia*”, sería un factor importante en la ruta a la abstracción emprendida por V. Kandinsky, cuyo interés habría de centrarse en lograr empatarle con la pintura; rescatando algunos valores esenciales de su naturaleza, para reconvenir el impacto emocional de la misma; y tratando de sumergirse en su carácter abstracto, evocando sensaciones (de carácter sinestésico) por medio de cantidad de elementos pictóricos construidos en sus obras (sinestesias, etcétera fig. 16). Para V. Kandinsky, existía una natural supremacía –en el aspecto emotivo y evocador- de la música por sobre la pintura: “*La pintura alcanzará los niveles más altos de arte puro donde la música ya ha estado durante varios siglos*”²⁸³. En esta aseveración subyace el pensamiento de W. F. Nietzsche (de quien V. Kandinsky fuera un asiduo lector durante sus años formativos); específicamente en lo tratado en: “*El origen de la tragedia*”, donde postula al arte dionisiaco de la música como aquel que lograba trascender la escisión, reconviniendo al ciudadano heleno apolíneo y civilizado a sus estadios elementales en la embriaguez del canto y el juego propiciados por esta; integrándole primeramente en el juego del Peripatos (a la construcción de la tragedia misma) y sumergiéndole así, en el ya mencionado juego de Mimicri, trascendiéndolo hasta acceder al Ilinx en el Coro griego²⁸⁴.

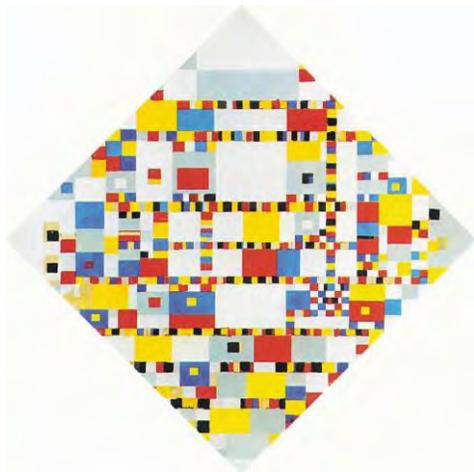


Figura 21. P. Mondrian.
Victory Boogie-Woogie.
Óleo sobre tela. 1944.

La pintura de V. Kandinsky suele ser de aprensión inmediata, sensualista e intuitiva; fundamentada en la homeostasis del placer estético (conocimiento fácilmente atribuible a su construcción de la plástica cimentada en los valores elementales y evocativos de la música).

²⁸² V. Kandinsky. Op. Cit. Pp.49-51. Consideración común en el arte de la modernidad; resultando en una concepción e incluso “*tema*”, recurrente, anterior -de hecho- a V. Kandinsky; ya Paul Gauguin, James Abbott Mc Neill Whistler y Georges Schmit lo habían postulado cada uno en su respectiva época y contexto.

²⁸³ *Ibidem*. P.49.

²⁸⁴ F. W. Nietzsche. Op. Cit. Pp.23, 42-46. Un dato curioso a este fenómeno de embriagues y mareo -estados comunes al juego de Ilinx-; es la concepción de su “*Composición II*”; la cual el mismo V. Kandinsky atribuye a una visión de fiebre tifoidea. (J. Golding. Op. Cit. P.87.).

En su experimentación plástica comenzaría a aceptar de buen grado lo azaroso e inesperado en su trabajo²⁸⁵ –una de las razones por la que suele ubicársele como precursor primero de la pintura informal-. Siguiendo esta dinámica de la construcción de su juego plástico (Fig.22), V. Kandinsky pronto experimentaría con estas vertientes lúdicas en su pintura; cualquier recurso literario o racional subyacentes en su trabajo serían fácilmente superados por un sentimiento íntegro, un éxtasis creativo, que se apoderaba de él, al punto de que muchas de sus obras serían realizadas en un estado casi de trance²⁸⁶. De igual manera, los valores plásticos universales que V. Kandinsky propusiera, no dejarán de exhibir (sobre todo en su obra abstracta temprana, particularmente la influenciada por la pintura artesanal bavara y el Jugendstil, Fig. 23), ciertos valores primitivos y *naïves*²⁸⁷; rebuscándose en una suerte de rescate y ostentación de un aparato de creencia primigenio, producto de un pensamiento original e ímpetu de “enajenaciones modernas”. Pronto V. Kandinsky mostrará un marcado Interés en el Chamanismo y los poderes paliativos y curativos del arte²⁸⁸; su paso por Die Brücke, hará constancia de este pensamiento pro-mágico, legando a estos artistas una tradición plástica donde lo expresivo predominará sobre lo pictórico y caracterizándoles ya como artistas mesiánicos y revolucionarios (herencia que en su génesis arribará incluso al arte del concepto –específicamente en el Happening y el performance del trabajo de Joseph Beuys- y llegando incluso a acunar los fundamentos de la “*terapia del color*”²⁸⁹).

El artista abstracto de la modernidad, en su dinámica de Peripatos-Mimicri-Ilinx, se estaba proponiendo una labor cuasi mesiánica, libertaria y de descubrimiento. V. Kandinsky y P. Mondrian optarán por mantener una actitud crítica ante la civilización y la cultura, que los mantendrá en pugna contra un aparato científico-tecnológico y gubernamental potencialmente destructivo y contra del materialismo y del arte burgués; productos de una civilización decadente. Estos autores postularán una nueva época espiritual al quiebre sufrido por el fenómeno de la alienación en los baluartes de la moral, la religión y la ciencia. Al descrédito de estos valores absolutos, la humanidad desviaría su mirada hacia sí misma (el último reducto de la deidad, el supuesto *Superhombre* del romanticismo Nietzscheano); siendo las artes el territorio más sensible a esta reorientación espiritual y sensible, en el marco de la estética de la modernidad.

²⁸⁵ C. Blok. Op. Cit. P.41.

²⁸⁶ J. Golding. Op. Cit. P.93.

²⁸⁷ Apreciable más tarde en el trabajo de Joan Miró (ahora descrito como *infantil*); deviene la pesquisa y construcción de este arquetipo Jungiano (en clara búsqueda de universales), llevando la obra de V. Kandinsky a un lugar de coincidencia con el trabajo de P. Gauguin; quien de igual manera, consideraba que los colores se encontraban imbuidos de cierto potencial espiritual místico (heredad apreciable ya en los postulados del romanticismo y tratados con no cierto dejo de cientificismo en el trabajo de J. W. V. Goethe). Basta es la literatura en torno a la teoría del color que produciría V. Kandinsky, en uno de sus momentos más ejemplares no dudará en considerar la existencia de “*efectos musicales que parten de él, de su naturaleza peculiar, de su fuerza interior mística inescrutable*”. (S. Bocola Op. Cit. P.227.). Tanto lo irracional dionisiaco –lo que vendría a ser el orden de sus ritmos cromáticos y formales- como las pretendidas leyes del alma humana y el cosmos (entiéndase la sensibilidad generalizada), se unirían en la plástica, para construir una unidad pictórica compleja y omnipresente: -“*El sonido interior*”-, en su intento por descubrir y exponer la relación entre medios pictóricos y expresiones psíquicas.

²⁸⁸ J. Golding. Op. Cit. 187.

²⁸⁹ S. Bocola. Op. Cit. Pp.204-205.

Esta posición compartida por K. Malevich, cuyas ideas -en forma análoga-, superarían la concepción puramente pictórica de la pintura, invadiendo la plástica con una actitud mística e intuitiva que buscaba la captación inmediata y visionaria de una verdad superior; ante la que no obstante, -y en una perspectiva un tanto compartida por P. Mondrian-, no se desertaba de una posición racional-científica ante el mundo. Su misticismo no pugnaba contra la ciencia o la tecnología, de hecho participaba de más de alguna premisa positivista pro-revolucionaria del naciente socialismo; evidente en su participación en la obra: "*Victoria sobre el sol*" (cuya autoría compartiera con el escritor Alexei Kruchenik y el compositor Mijail Vasilevich Matiushin. Fig. 24). Indicando en este legado la trascendencia de su pensamiento en el trabajo de los artistas del constructivismo, el Op art y del espacialismo entre otros. K. Malevich bogaría en su construcción mística-racional del arte, por volverse uno con el absoluto, aspirando a adquirir experiencias y conocimientos concretos, universales e impercederos (Fig. 25). S. Bocola incluso da en compararlo con Marcel Duchamp, en cuanto a esta renuncia a cualquier expresión emocional en su obra: "*Como los Ready-mades, constituye una presencia autónoma*". Frente a la mística emocional de V. Kandinsky, el estado de contemplación absorta de K. Malevich podría incluso acercarlo al budismo: "*Si es que existe una verdad existirá únicamente en lo no-figurativo, en la nada*"²⁹⁰; siendo la anterior la absoluta exigencia de un místico dogmático ante el descrédito de la apariencia en tanto realidad. K. Malevich pronto escribirá su "*manifiesto blanco*", a la postulación de una nueva dimensión cósmica del pensamiento, lo infinito, la creación absoluta y el superhombre, inscritos en esta primacía ideal del blanco. Así mismo trataba de excluir de sus cuadros las posibles relaciones recíprocas entre las formas; los constructivistas acentuarían esta articulación energética del espacio y el plano pictórico concibiendo sus obras como campos de tensión de fuerzas antitéticas, ayudándose para ello de formas colores y materiales diversos²⁹¹.

Haciéndose evidente que parte del cambio radical consistiría en este fundamental "*giro al sí mismo*"²⁹², manifiesto en la esperanza de saciar el vacío espiritual existente al cambio de siglo y patente en el arte de la modernidad última. Para las doctrinas antimaterialistas contemporáneas, era más válido el rescate de la espiritualidad oriental a fin de subsanar la crisis de occidente, viniendo con ello el florecimiento de las elites *iniciadas* y secretas (de las cuales más de una vez se ha tratado de buscar un origen milenarista). Estas doctrinas, la teosofía (H. P. Blavatsky, Jiddu Krishnamurti) y la antroposofía (Rudolf Steiner, E. Schure), se establecieron como una suerte de mestizaje entre el pensamiento místico oriental, las filosofías europeas y un conocimiento apropiado e híbrido alternativo a la ciencia (que habría de consolidarse como una visión idealista, integral y antropocéntrica del mundo), cuyo misticismo y reencuentro de una espiritualidad sensible, hallarían pronto eco en el pensamiento de los artistas de la abstracción temprana de la modernidad.

²⁹⁰ S. Bocola Op. Cit. P.475.

²⁹¹ Ibidem. Pp. 323-325.

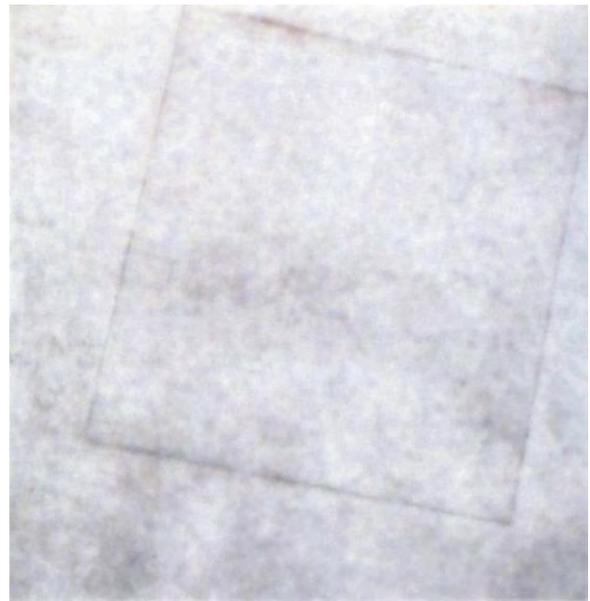
²⁹² Ibidem. P.279.



De izquierda a derecha:
Figura 22. V. Kandinsky. *Sueño improvisación*.
Óleo sobre tela. 1913.
Figura 23. V. Kandinsky. *Pareja a caballo*.
Óleo sobre tela. 1907.

La influencia que P. Mondrian recibiera de estas filosofías de corte místico, vendría específicamente del filósofo, místico y matemático Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (simpatizante del movimiento teosófico), en cuya obra: “*La nueva imagen del mundo*”, da en enunciar ya la esencia mística de los colores primarios; influenciando trascendentalmente la obra y la concepción místico-plástica de P. Mondrian (apreciable tanto en su obra plástica como en la literaria). K. Malevich recibiría su influencia de los escritos del filósofo Ruso Piotr Demiónovich Ouspensky, quien propugnaba ya la existencia de una cuarta dimensión en tanto un “*estadio místico*”; implicando el desarrollo de una nueva conciencia, que devendría en la “*Huida de la muerte hacia el mundo real del espíritu*”. Esta conciencia sería revelada primero en el arte, antes que como manifestación religiosa o incluso mística. K. Malevich se avocaría a sentar una analogía visual de esta cuarta dimensión apoyándose en el dinamismo de sus relaciones pictóricas figura-fondo y especialmente en su empleo de los colores puros, negro, blanco y rojo. Así mismo no dudaría en unir su tercera etapa “*blanca*” a su concepto de la acción pura; refiriéndose al blanco y el negro como si su yuxtaposición fuera capaz ya de producir energía²⁹³. Estos artistas a través de su pintura, pretendían transportar al individuo a una esfera de conciencia remota y elevada (siendo esta labor propicia y casi exclusiva del arte abstracto).

²⁹³La teoría de K. Malevich será muy próxima -en cuanto a espíritu- a las anteriores investigaciones esotéricas de la energía cósmica, tales como el concepto del “*Imperativo energético*” de Wilhem Ostwald y la convicción de Georg Ivanovich Gurdjieff de la traslación física de objetos por encima de las distancias y de la transferencia de energía telepática (A. Moszynska. Op. Cit. Pp.62-64.).



De izquierda a derecha:

Figura 24. K. Malevich. *Hombre fuerte*. (Boceto de vestuario para la opera victoria sobre el sol). Acuarela y grafito en papel. 1913.

Figura 25. K. Malevich. *Cuadrado blanco sobre blanco*. Óleo sobre tela. 1918.

Resultando en el giro de esta dinámica (en su compulsión por el *si mismo*), esta construcción del universo *propio*. Esta propuesta será ya una constante en la concepción del arte abstracto (del “*arte ensimismado*”²⁹⁴); éste último, dada la necesidad de construirse una realidad particular y válida a la pérdida de un canon espiritual y vinculante, en el advenimiento de la alienación y reificación de la modernidad. Sobreviniendo así, este Temenos lúdico a la luz de sus presupuestos seminales y fundacionales; delimitado en el discurso de estos artistas y propuesto a fin de reconstruir un proyecto de espiritualidad *mística, religiosa y vivencial*²⁹⁵, conmina nuevamente a observar lo propuesto en la concepción del tiempo cíclico. Retomando a R. Debray, quien da en ubicar éste estadio abstracto signico al inicio del rulo histórico de ésta específica “*era de la mirada*”²⁹⁶, en tanto comienzo de un nuevo ciclo artístico-cultural en la expresión abstracta y en tanto respuesta al agotamiento –decadencia–, ahora de este academicismo “realista” y del énfasis en las cualidades de la visualidad de la pintura decimonónica. Anunciándose así ya este resurgimiento de lo abstracto en tanto reconstrucción de lo significante en el arte. Siguiendo la discursiva del autor:

²⁹⁴ Xavier Rubert de Ventós, ubicará incluso al surrealismo “*verista*” dentro de esta tendencia, tanto por este ensimismamiento de la construcción del propio universo, como por el trabajo de las técnicas tradicionales (el *Trompe l’oeil*), ahora en favor de la disección y recomposición de la realidad; involucrándose con esto en la construcción de “*El arte ensimismado*”. (Xavier Rubert De Ventós. Op. Cit. P.29.)

²⁹⁵ En la discursiva de E. Durkheim, Emile Durkheim. Las formas elementales de la vida religiosa. España, Editorial Akal, 1982.Pp.37-42.

²⁹⁶ R. Debray. Op. Cit. P.188.

“Cada ciclo lo dice todo cada vez mas deprisa pero a su manera y sin repeticiones. Ofrece un muestrario de todas las potencialidades de la imagen, en el mismo orden que las otras y bajo el mismo título. Esto podría ser en palabras del helenista Vernant: “De la personificación de lo invisible a la imitación de la apariencia” (...) De objeto ceremonial la estatua pasa a ser ornamental. El talismán se hace obra. (...) El significado se aligera, el significante se densifica. El referente divino, que era al principio un concepto sagrado y temible toma poco a poco rostro humano. Paso del “lumen al numen”. Pero al mismo tiempo, del simple enlace que era al principio, la imagen mediúmnica cobra consistencia y densidad, interposición pesada y pronto opaca entre lo sagrado y lo profano”²⁹⁷.

Arcaísmo de la modernidad entonces; el proyecto de la modernidad ilustrada -aunque depreciado-, persiste en algunas de sus formas en el ideario de sus contemporáneos: *“Nuestras tres eras no sólo se solapan sino que además como fenómeno constante, la última reactiva el fantasma de la primera”²⁹⁸*, sin ser ahora este arcaísmo de la modernidad la excepción; llevando en su memoria los preceptos del ciclo pasado y dotado ahora con su significativo perfil espiritual ya necesario al momento épocal en el cual se ubica dentro de la espiral histórica. Anunciando así mismo, el advenimiento de las figuras del Exegeta y el Chaman al arte de la modernidad: *“Un ciclo se completa cuando el fabricante de imágenes, que en un principio había sido vagamente un brujo, luego artesano y por último artista, vuelve a ser vagamente un brujo. En este punto nos encontramos sin duda ahora”²⁹⁹*. Alumbrándose en esta inclinación por lo abstracto y significativo, los propuestos “absolutos” y “universales” de su labor; ubicuos así mismo al inicio de rulo histórico. Donde es apreciable el propuesto “impulso de la necesidad interior” y en ello la constitución ideológica y anímica del artista exegeta –médium- de la tradición mística de la abstracción en el arte:

“El arte grecorromano hace pasar del indicio al icono. El arte moderno del icono al símbolo. En la era de lo ‘visual’ el bucle del arte contemporáneo se invierte, y absolutamente simbólico, se entrega de nuevo a una búsqueda desesperada del indicio. Materias de deshecho, alquitrán, arena, tiza, carboncillo. En Kandinsky, en Dubuffet y sus texturologías. En Calder, en Ségal y sus desnudos en facsímil, precisos (como los maniqués de magistrados romanos y de reyes renacentistas). Carne recuperada”³⁰⁰.

En lo anterior se aprecia el inicio del rulo histórico (del indicio al icono), que en su origen habrá de apelar a este arcaísmo abstracto de la modernidad; tangible en la labor de los artistas de la era de la gran espiritualidad y el trasfondo místico-espiritual que le impregna. Si bien la presente posición habrá de diferir del pensamiento de R. Debray al considerar el movimiento del bucle histórico en el arte abstracto moderno como consecuente y análogo al movimiento

²⁹⁷ Ibidem. Pp.139-140. R. Debray no da en ubicar el movimiento de esta espiral histórica en estadios tales como una inaugural *era arcaica* o una posterior *decrepitud*; al considerar que esta visión encierra cierta tendencia escatológica en la heredad del tiempo finito judeo-cristiano; propone más bien el que: *“Uniendo el fin de una curva con el principio de otra, la espiral puede reconciliar la repetición triste con la renovación alegre; El ‘Nihil novi sub sole’ con nuestro ‘vivimos en una época formidable’.* El descenso terminal de un periodo del arte que lleva en sí mismo la certeza de un nuevo renacimiento nos da la misma parábola con otro contenido.” (Ibidem. P.137.)

²⁹⁸ Ibidem. P.184.

²⁹⁹ Ibidem. P.141.

³⁰⁰ Ibidem. P.185.

de las demás eras del arte en su propuesto ciclo: *Indicio-Ídolo, Icono-Arte, Símbolo-Visual*³⁰¹, sin presentar movimiento retrogrado alguno pese al propuesto por el autor (parte elemental del carácter original del escrito de tesis); resulta apreciable el hecho de que R. Debray, no haya dado en considerar este movimiento análogo al rulo histórico, presente ya en una sola tendencia artístico-plástica (y los movimientos de vanguardia que se le correspondieran). Posiblemente por devenir casi un elemento atómico en el desarrollo de la modernidad misma. Sin embargo, R. Debray habrá de cubrir así mismo esta “anomalía”, al dar en considerar el carácter *cíclico* mismo de la propuesta espiral histórica y advertir que:

*“Nuestras tres eras no solo se solapan sino que además, como fenómeno constante, la última reactiva el fantasma de la primera. Sortilegio del origen: la comunicación telepática (por el cuerpo, las mímicas, los gestos) ha precedido, en la especie y en cada individuo, a la comunicación simbólica (como lo inmediato precede a lo mediato, el afecto al concepto y el indicio al símbolo). Ninguna cualidad de la mirada es superior a otra, pues es posterior a ésta, y aun menos exclusiva. El ídolo no es el grado cero de la imagen sino su superlativo. De ahí nuestras nostalgias. El “carácter retrogrado del progreso” es tan flagrante en la vida de las formas como en la de las sociedades”*³⁰².

En su concepción del tiempo cíclico, R. Debray no deja de advertir la contaminación que ya acontece entre las distintas eras, debido a sus distintos traslajos y reactivaciones; inherente a este movimiento de preceder-acontecer de las mismas en tanto movimiento cíclico. Arcaísmo abstraccionista de inicio de rulo épocal, siempre imbuido del *ludus*; en las vertientes específicas de la Mimicri, el Ilinx y el Peripatos. Esta última que no deja de recordar el *estadio cultural* propugnado por O. Spengler, ahora natural del “*espíritu Fáustico*”; el “*pequeño círculo de entendidos*” cual corro druídico se propone, donde al enigma, al vértigo y la máscara se juega. Pareciendo natural ahora este viraje hacia esta identidad del artista abstracto de la modernidad (necesario al anunciado efecto de la alienación) y apreciable incluso en propuestas tales como la “*musicalización de la pintura*”³⁰³ de V. Kandinsky, como parte de este giro necesario a la abstracción en la pintura y ya a la cualidad “dionisiaca” de la música, como medios idóneos de inmersión al Temenos del Ilinx -en cuanto ebriedad mística-; dado el recurrente empleo del ritmo, la homeostasis y las relaciones sinestésicas, apreciables en el trabajo del artista (retomando la discursiva de F. W. Nietzsche). Y así mismo, procurando este primer dejo de pensamiento oriental a la recreación de la espiritualidad y la mística en occidente (mediante la antroposofía y la teosofía), a fin de concretar un conocimiento integral e híbrido, asaz acercamiento a un escindido conocimiento científico de época; sentando una visión idealista y antropocéntrica del mundo. Pudiendo decirse que se empieza a condicionar ésta sensibilidad ubicua y necesaria al diálogo con sus piezas, sin ser privativa la comprensión de su obra a partir del texto; pues más que manifiesto resulta ahora lo lúdico en la construcción -y el diálogo- de la obra misma. Tras el derrumbe de la promesa del progreso y la *razón* (construidas en el ideario de una modernidad mítica).

Resumiendo, para principios del siglo XX, la civilización occidental habrá de sufrir un parte aguas épocal que provocaría un cambio sustancial en la conciencia misma del sujeto épocal.

³⁰¹ *Ibidem*. P.183.

³⁰² *Ibidem*. P.184-185.

³⁰³ V. Kandinsky. Op. Cit. P.45. también P. Mondrian compartirá este concepto. (C. Blok. Op. Cit.P.54)

Así mismo, habrá de reverberar en la pérdida -incluso- de este parámetro común en torno a lo *real* trayendo consigo este “*descrédito del mismo en tanto apariencia*”³⁰⁴. Si bien, inicialmente no existiera en la obra del artista abstracto de la modernidad esta desavenencia para con el concepto de la “representación”, aceptando tanto lo representacional en su obra cómo su vinculación para con lo significativo o referente sin mayor prejuicio; sería V. Kandinsky quien diese este salto primero en la concepción del ser de la obra por sobre el mero referente mimético, al parangonarle primeramente con la abstracción musical, para devenir elemento puro del espíritu y sucediendo de forma un tanto análoga en el cubo-reduccionismo de P. Mondrian.

Los artistas de la era de la gran espiritualidad habrán de replegarse sobre sí mismos, construyéndose dogmas férreos y principios absolutos (P. Mondrian *versus la diagonal*,³⁰⁵ será un ejemplo fehaciente); a fin de concretar este espacio *lúdico*, campo de juego exclusivo ya de éste código y afirmación, acudiendo nuevamente al Temenos que Mimicry y Peripatos comparten. Cimentada ahora *absolutamente* en principios pictóricos, aptos sólo al entendimiento del “iniciado” -de aquel que estuviese dispuesto a entrar en el juego-, a embeberse en la dinámica lúdica y absorta del Peripatos al diálogo del espíritu depositado en este lenguaje abstracto. El arte se invertiría en objeto independiente de cualquier ejercicio mimético de una realidad “aparente”: pintura concreta médium de lo inconcreto -el espíritu-. Concreción ya considerada cómo el elemento objetivo de la obra de arte a la eficiencia de sus funciones comunicativas y de validez general; ahora en la búsqueda de los valores universales de este elemento (“*conciliación de lo individual con lo universal*”³⁰⁶). La abstracción en la plástica considerada “decorativa”, arribara al “arte” en la modernidad; alumbrando esta necesidad de construir sentido en una época particularmente crítica, retomando en su práctica esta presencia prominente de lo lúdico en los juegos ubicuos al diálogo con el arte y ahora con la pieza abstracta, el arte de la modernidad habría de resguardar ahora su ontos en esta abstracción.

Los artistas de la era de la gran espiritualidad, abrazarían esta ideología, al centrarse ya en una visión interior, y replanteando así mismo, una nueva dinámica de juego; ahora de un *juego difícil*. El artista abstracto de la modernidad inaugurará con su obra, esta era de silencio en el arte y con ello la era del “arte difícil”, al construir su abstracción las más de las veces en una suerte de mutismo ya críptico y místico; Si bien en su momento las propuestas plásticas de estos artistas abogaban por una plástica universal, sin más caerían en esta posición considerada incluso proaristocrática (esbozada por F. W. Nietzsche), al percatarse de que tanto su sensibilidad como su conocimiento, no se encontraban al alcance de un público generalizado, pese a su afirmación como conciliación de lo universal con lo particular, recordando enunciado por O. Spengler en su propuesto “espíritu Fáustico”: “*un arte que no puede ser para todos*”, concerniente a la pintura de la modernidad.

Este “arte difícil”, para su diálogo precisaría esta disposición intelectual, receptiva y lúdica sobreviniendo así, esta dinámica del juego absorto, Temenos del espíritu; en su construcción

³⁰⁴ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. P.24.

³⁰⁵ C. Blok. Op.Cit.Pp.56-57.

³⁰⁶ S. Bocola. Op. Cit. P.204.

se observa esta coincidencia en el presupuesto de lo “*difícil*”, ya en el discurso de S. Sontag sobre esta tendencia en el arte de la modernidad hacia la inmersión y la reflexión, al alumbramiento de un conocimiento trascendental y significativo; procurado al diálogo silencioso de la obra artística y este arte “Fáustico” propuesto por O. Spengler: “*pintura que no hace sino confirmar su aversión por el objeto vulgar y fácil, penetrando ya en la pintura un elemento metafísico de difícil acceso*”. Lo cual a su vez justificará su marcado interés tanto por la pedagogía como por la publicación de sus escritos en torno a la plástica. En estos escritos -en los que parece abrirse este convite a participar del juego del Peripatos-, existe un acercamiento a lo que vendría a ser una suerte de reglas y estipulaciones necesarias a su diálogo.

Considerable en este paradigma resulta así mismo la discursiva de P. Mondrian, quien ya aspiraría a unir lo sensual y lo espiritual en la esperanza de reencontrar la unidad perdida entre mundo hombre así como a la experiencia mística mediante esta inmersión en el Temenos del arte³⁰⁷. Ante lo cual -y a efecto mismo-, la entidad mediúmnica del símbolo-signo, se ofrecía cómo elemento artístico idóneo; la emergencia temprana del arte abstracto en el norte de Europa, evidencia esta orientación espiritual característica, que habría de propiciar esta idealidad de la obra de los artistas de la era de la gran espiritualidad y en respuesta al fenómeno de la alienación de los núcleos urbanos de las sociedades burguesas industrializadas. La creación abstracta a la concreción de su contenido, habría de avocarse a una experimentación plástica particularmente significativa, que adaptaría los descubrimientos pictóricos de las primeras vanguardias de la modernidad, a fin de construir formas adecuadas a su expresión espiritual en su revolución artística; participando de esta manera -y dado su carácter-, de los juegos de la Mimicry y el Peripatos, decisivos en la construcción de este elemento pictórico abstracto en la modernidad. La “*cantera simbolista*” -en palabras de S. Bocola³⁰⁸- cuya labor ya procuraba esta unidad espiritualidad-sensualidad, en una configuración artística experiencial, al abrir en su diálogo este Temenos de la obra abstracta, y a la ubicuidad de su ejercicio de Peripatos.

En esta práctica artística integral es apreciable ya el ejercicio del cubo-reduccionismo que realizaría P. Mondrian, deviniendo su obra en una interpretación experimental (Peripatos); donde ya se conjuga esta apropiación del elemento geométrico y la sensibilidad plástica pictórica del arte de la modernidad. De forma un tanto análoga K. Malevich dará en vislumbrar una concepción mística de la geometría en su trabajo, cuyas piezas más logradas incluso parecen abrir este espacio al “*vértigo espiritual*”³⁰⁹ (cual ejercicio de Ilinx), propuesto por S. Sontag; consiguiendo alcanzar el estatus de lo “universal” por medio de la geometría (discurso al que posteriormente habrá de volverse V. Kandinsky tras sus primeros logros en una abstracción expresiva), cuyo empleo ya era considerado esclarecedor y un acercamiento notable a las “*relaciones cósmicas*”³¹⁰ y principios universales y ya guardados -cual

³⁰⁷Para P. Mondrian el arte debería reflejar una realidad superior, o una verdad que trascendiera la naturaleza (discurso que tomara del pensamiento Neoplatónico). Aspirando siempre a esta “*armonía perfecta*”, la pintura abstracta geométrica de P. Mondrian no esconde su deuda para con la ideología mística predominante, y enraizada en la metafísica idealista del S. XIX. (A. Moszynska. Op. Cit. P.58.).

³⁰⁸ S. Bocola. Op. Cit. P.200.

³⁰⁹ S. Sontag. Op. Cit. P.25.

³¹⁰ A. Moszynska. Op. Cit. P.54. Apud. P. Mondrian. “*realidad natural y realidad abstracta*”.

“*inconsciente colectivo*”³¹¹- en un nivel profundo de la conciencia. El temprano arribo a la abstracción de V. Kandinsky, sobreviene más un efecto de la intuición (e incluso del azar, basto será el anecdotario que ilustre esta concientización paulatina que le llevará a dar el gran salto); afirmándose siempre en esta orientación espiritual y mística, cuya concreción ya anunciaba el abandono de una mimesis considerada obsoleta. V. Kandinsky se permitiría una experimentación libre, centrada en valores formales y cromáticos netos; en su enunciado “*principio de la necesidad interior*”, se aprecia este vuelco sensible e introspectivo en la creación que ya conmina este salto a la abstracción en su obra, en el Peripatos que le lleva por esta experimentación revolucionaria, al apreciar ya el cuadro como “algo más” diferente y fuera del discurso habitual de la plástica, abriendo en diálogo con una obra que no se maneja dentro de lenguaje instituido alguno.

En la abstracción de V. Kandinsky se hace apreciable la proliferación de su imaginario, permeado de la sensibilidad característica del sujeto septentrional y conduciéndose su obra abstracta por un vértigo exuberante (donde se anticipa una configuración primaria de lo informal en el arte); mas particularmente este advenimiento de lo lúdico a su obra (en las más de sus matrices), principalmente en la vertiente del Peripatos, dada la reverberación plástica inmersiva de su imaginario y la consecuente traducción e interpretación en su práctica artística al texto. Posición que caracteriza el posicionamiento ideológico -en el discurso de C. Baudelaire- y condición posteriormente compartida ya por sus homónimos dada la labor docente que emprendieran.

P. Mondrian, K. Malevich y V. Kandinsky compartían una posición enfáticamente espiritual tanto en la creación como en el acercamiento a la pieza, su pensamiento es ya cristalización del pensamiento filosófico del romanticismo, a la reconstrucción de una característica espiritualidad de época, patente en el acercamiento al cuadro (en esta inclinación mística). Abriéndose en ello, este Temenos místico cuyo juego devenía un diálogo complejo a la necesaria inmersión en la obra; estableciendo en esta práctica un espacio cabal a la expresión del ontos, en el diálogo vivencial con la pieza abstraccionista y esclareciendo esta disposición intelectual e ideológica del artista abstracto de la modernidad; instaurando ya una nueva realidad al juego con la obra a partir de la cripticidad inherente de sus signos-símbolos pictóricos.

Juego que finalmente podría reducirse a la esencia misma de la experimentación y experiencia artística del arte de la modernidad (V. Kandinsky incluso expondrá que el “*alma*” en tanto tal, devengaba en posesión legítima del arte³¹²); cualidad por la cual, éste era necesariamente abstracto, más aun en el perfil de una época particularmente introspectiva a la crisis del sesgo épocal y al movimiento del rulo histórico. La abstracción es ya una cualidad específica del espíritu, donde: *cualquier objeto* podía acceder a este efecto doble: en tanto “*signo*” (con un propósito particular), cómo “*forma*” (capaz de producir un “*sonido interior*”³¹³); siendo ya autosuficiente e independiente. Al advenimiento de la guerra, pronto habrá de investirse la mística de este *objeto*, anónimo -ahíto de silencio-, en el discurso plástico del informalismo;

³¹¹ Karl Gustav Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España, Paidós, 2004.

³¹² V. Kandinsky. Op.Cit.1992. Pp.109-111.

³¹³ *Ibidem*. P.25.

alumbrando la trascendencia de las propuestas teórico-prácticas del pensamiento “Kandinskyano” en la constitución de esta vanguardia.

Al espectador en armonía con esta dualidad: Forma-signo, el objeto artístico (por más encumbrado en el silencio o el anonimato que estuviese), habría de trascenderle, convirtiéndose la obra en “*un cosmos de seres espirituales eficaces*”³¹⁴ (entre los planteamientos del Neoplasticismo se aspiraba incluso a una realidad pura y última, libre de asociaciones simplistas); instaurándose una concepción del arte entendida como profesión de fe religiosa, espiritual y ética. Fenómeno patente en la construcción de los contenidos expuestos a la reverberación de la pieza y al diálogo con la misma; mismos a los que se les procuraría necesariamente una existencia autónoma e independiente, ambicionando siempre la constitución mediante estos de una forma de conciencia global: “*El neoplasticismo también debe transformar la realidad social*”³¹⁵. Evidenciándose en este rasgo mesiánico, el carácter y motivación que P. Mondrian compartiría con sus homónimos y mostrando fehacientemente esta tendencia idealista común a los artistas abstractos de la época e influenciada por la diatriba de la modernidad, ahora en la construcción de un “*paraíso*” o ya “*del mejor de los mundos posibles*”³¹⁶; en la heredad del proyecto de la época moderna. Ahora la utopía de un mundo perfecto recaería en una patente creación racional-sensible, conciente de su labor para con la humanidad³¹⁷.

Y así mismo, este reposicionamiento chamanístico del artista de época, que al seguimiento del movimiento de los rulos épocales, el artista de época habría de readquirir, al sobrevenir esta notable necesidad espiritual del momento histórico. Pareciera ahora, artificiosa y forzada esta aparición de un sesgo cultural y espiritual en los márgenes de un apremiante imperialismo global, sin embargo, habría que recordar el hecho de que esta “*memoria nostálgica*” se reactiva cada vez que se encuentra con necesidades apócales específicas. De los abyectos despojos que una civilización dejara de su estadio cultural, se mantendrá una barbarie, y de esta, se tornará a construir otro estadio cultural por excelencia³¹⁸. La memoria nostálgica de la mirada se reactiva cada vez que se encuentra con esta necesidad psíquica: “*Esas tres clases de imágenes no designan naturalezas de objetos sino tipos de apropiación de la mirada. Si se pueden convertir en ‘momentos’, en sentido hegeliano, un poco por juego, no olvidemos que somos contemporáneos de los tres a la vez, las llevamos en nuestra memoria genética*”³¹⁹. Este retorno al indicio-ídolo, es testigo de las necesidades psíquicas que inauguraba la modernidad última y que habrá de desarrollarse vertiginosamente a lo largo del siglo XX. Los ciclos se acortan cobrando conciencia de su labor y caducidad. Pronto se arribara de lo que sería este momento del “ídolo” al del “arte” en la construcción de los ciclos propuesto por R. Debray.

Con ello, resulta consecuente así, concluir este apartado ubicando al arte abstracto primero de esta modernidad, cómo el momento en que el significado cobrará presencia por sobre el

³¹⁴ A. Moszynska. Op. Cit. P.46. Apud. V. Kandinsky.

³¹⁵ C. Blok. Op. Cit. P.114. Apud. P. Mondrian.

³¹⁶ François-Marie Arouet Voltaire. Candido. España, Ed. Millenium, 1999.P.11.

³¹⁷ S. Bocola. Op. Cit. Pp. 200-207.

³¹⁸ O. Spengler. Op. Cit. Pp.61-71.

³¹⁹ *Ibidem*. P.183

significante en la pieza artística. En el discurso de estos artistas, la obra habrá de cobrar ya los visos del *ídolo*, objeto estético de capacidad litúrgica, es el momento en el que este artífice habrá de recuperar el artificio del Chaman (que cobrará un estatus prominente para el artista de la vanguardia informal); al restablecimiento de una espiritualidad contusa, del Exegeta, a la reconstrucción y divulgación de la misma y del Alquimista a la recreación de un conocimiento integral, ante una considerable y necesaria transformación del pensamiento. Inviéndose el arte abstracto en un santuario a la crisis de la alienación y la reificación. En el espíritu de la vanguardia, estos autores apelaran a la universalidad y plenitud de una plástica abstraccionista, proponiendo a sus adeptos elementos plásticos de lo *pura y eternamente artístico*; estas obras se prestarían a un juego de Peripatos que no implicaría conocimiento histórico o iconológico previo alguno, en el acercamiento a la obra, invistiéndose de elementos intemporales y universales. La obra se propone ahora cómo un Temenos intemporal y absoluto.

Capítulo III

Lo lúdico en el arte informal

III.I.- La vanguardia informal, la tradición heroica³²⁰

“El Pintar” es una confrontación del artista con el material del cuadro, la personalidad creativa alcanza, justamente en el arte abstracto un significado especial: el cuadro surge de una ‘actividad’ y su contenido es finalmente el ser humano”³²¹.

“Lo esencial, en estos tiempos de miseria moral, es crear entusiasmo”³²².

A lo largo de esta modernidad última, el subsecuente desarrollo orgánico del arte abstracto conducirá a lo que habrá de considerarse su siguiente estadio épocal, cristalizado en la corriente plástica del informalismo. Para 1951 -en labor conjunta con Georg Mathieu-, Michel Tapiè curará la exposición *“Signifiants de l’informel”*; postulando nuevamente este termino: l’informel (ya empleado por M. Tapiè en su ensayo *“Esquisse d’une embriology des signes”*, de 1951). En este texto basal, M. Tapiè se avocara a exponer lo informal, en tanto testigo y síntoma de su entorno épocal; siendo este último propuesto en tanto particular estadio de evolución plástica y conceptual al cual se sobrevendría *“La destrucción de los antiguos significantes obsoletos y la invención de nuevos signos”³²³.*

Dotado de lo que se ha dado en llamar un: *“vitalismo romántico contestatario”³²⁴*; el informalismo es un sentimiento latente ya palpable desde la década de los treinta cuando habría de manifestarse de forma esporádica y experimental en los trabajos de artistas como Wolfgang Schulze (Wols), Jean Fautrier y Hans Hartung, entre los más reconocidos; la presente tesis habrá de enfocarse casi específicamente en la labor de artistas occidentales particularmente reconocidos, tanto europeos: G. Mathieu, J. Dubuffet y A. Tàpies, como americanos: J. Pollock, M. Rothko y B. Newman; tomando en consideración tanto su trascendencia, como su labor en este orbe y enfáticamente por la labor hermenéutica que tuviesen para con su obra, evidente tanto en su prolífica labor literaria, como en el acercamiento vivencial y el diálogo lúdico que mantuvieran para con su obra plástica (patente en el acto creativo, al abarcar éste, ya el sólo intitular la obra).

El vitalismo esencial de esta poética informal, experimentaría una propagación masiva a lo largo y ancho del globo ostentando éste sentimiento característicamente vivencial y lúdico que

³²⁰ S. Gablik. Op. Cit. P.22. Se retomado este titulo a epitome de lo considerado por Suzi Gablik en su texto *“individualismo”* de su obra *“¿Ha muerto el arte moderno?”*; donde considera entorno al pensamiento y compromiso social que abrazarían los artistas informales.

³²¹ Cor Blok. Op. Cit. P.179. Apud. Jean Dewasne.

³²² Antoni Tàpies. *El arte contra la estética*. Barcelona, Anagrama, 1974. P.19. Apud. Pablo Picasso

³²³ Cor Blok. Op. Cit. P.135. Apud. G. Mathieu,

³²⁴ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.319.

subyace al mismo; cuestión ante la cual es evidente, la cantidad de nomenclaturas con las que habrá de investirse³²⁵ y por las cuales será reconocido en todo el mundo. La vanguardia informalista, (ya fuese europea, americana o japonesa), fue un movimiento de lo más basto, constituido por cantidad de grupos y tendencias por demás heteróclitas; ésta, en tanto vanguardia de posguerra, no sólo sería un síntoma de sus acontecimientos, de igual manera devendrá una *explosión de libertad*. Razón ante la cual resulta de lo más compleja la tarea de discriminar y escoger los grupos más representativos y sobresalientes de esta tendencia plástica.

Esta: “*Tradición heroica*”; termino que ha sido recuperado de la Obra de S. Gablik, al apreciar la autora, esta heredad que sus artistas ostentaran para con este sentido espiritual expreso en la obra, manejado por sus predecesores y la labor social que conllevara el mismo. *Tradición heroica* cuya trascendencia ubicua en el juego elemental de la materia, el gesto, el movimiento e incluso el significante; bosqueja las diferentes vertientes que recorrerá el arte del periodo de posguerra; tanto la pictórica (ya sea el anunciado en el discurso de C. Greenberg, explicito en la obra de los artistas de la abstracción postpictórica, cómo en el retorno a la figuración expresionista) y la conceptual (apreciable en sus manifestaciones embrionarias: el happening y el performance principalmente).

Si bien lo informal en el arte ya se encontraba “*previsto y explicado*”³²⁶ en la obra abstracta primera de V. Kandinsky³²⁷; será la fecunda conjunción del trabajo de los expresionistas, con el discurso y la sensibilidad de una abstracción instituida los principales influjos pictóricos, a cuya sierpe la vanguardia informal se gestara. Deviniendo para la modernidad última, elementos fundamentales del movimiento natural de la abstracción pictórica; más aún, al ubicar ahora el expresionismo como parte fundamental de su legado:

“La convergencia del expresionismo y la abstracción facilitarían la posibilidad de un idioma pictórico autónomo, en el que las formas emanadas del alma del creador irían cargadas con toda su violencia patética”.³²⁸

La tendencia abstraccionista se vería recreada en un gesto primordial de creación-destrucción, evocado a partir de cierta emotividad omnipresente y característica de la época (al cataclismo mundial, en tanto fenómeno crítico de época) y patentizado en la obra de estos artistas. Si bien el arte informal sobreviene, ya producto eminentemente exclusivo de la posguerra, no debe obviarse el hecho de que sus primeras manifestaciones, si no plenamente apreciables en la obra de un primer V. Kandinsky (quien, ya legará gran parte de los presupuestos de lo informal), si lo son en el trabajo tanto de Wols como de J. Fautrier. Sus obras alumbradas para finales de la primera guerra, encuentran, la poética y los postulados de un informalismo señero. Absortos en un entorno bélico y a la visión de las ruinas de sus modelos sociales y espirituales, viniendo apremiante la creación de algo nuevo, íntegro, veraz y relativamente autónomo.

³²⁵ S. Bocola. Op. Cit. P.493.)

³²⁶ Juan Eduardo Cirlot. La pintura abstracta. Barcelona. Ediciones omega. 1957. P.60.

³²⁷ Juan Eduardo Cirlot. Nuevas tendencias pictóricas. Barcelona, Seix Barral, 1965. P.12.

³²⁸ Juan Eduardo Cirlot. El arte otro. Barcelona, Seix Barral, 1957. P.57.

Para principios de la década de los años cuarenta, la abstracción geométrica no sólo devenía en un común y popularizado formalismo académico estudiado y resuelto a saciedad desde los escritos y textos de los artistas abstractos de la primera vanguardia abstraccionista (más aun dada la cantidad de literatura concerniente al tema). Libros como *“Punto y línea sobre el plano”*, *“Gramática de la creación”*, *“Arte plástico y arte plástico puro”* o *“Las bases para la estructuración del arte”* entre otros, podrían entenderse como manuales de apreciación y creación de arte abstracto, principalmente geométrico; recetarios formales y académicos ya agotados e incluso obsoletos al sesgo épocal esbozado en el entorno de una posmodernidad incipiente.

Será tras el impuesto predominio de la geometría en la abstracción artística que se suscite éste viraje hacia lo expresivo, alumbrando la motivación seminal de los primeros artistas abstractos, en el contenido emotivo de sus obras: *“Todo esfuerzo genuino opera en las fronteras de lo expresable y quiere conquistar lo que nunca nadie había tocado, aprisionado, revelado”*³²⁹. Lo abstracto en el arte resultaba idóneo a esta tarea, los artistas informales así mismo abrazarán esta labor, recurriendo a cantidad de estrategias nunca empleadas anterioridad en la pintura y cuya conquista de lo ignoto se constituirá en ignoto mismo. Sobreviniendo un inaugural fenómeno de isomorfismo, por demás común al carácter de esta vertiente artística y dando paso a su vez al fenómeno de la *“Obra abierta”*³³⁰ en el arte, escapando a cualquier pretensión sobre manual o código alguno de lectura convencional a diferencia de sus antecesores.

Esta orientación hacia nuevos planteamientos en las problemáticas artísticas y plásticas de la época: *“Les llevo a rechazar la abstracción geométrica, a la que identificaban con la racionalización impersonal subyacente en la sociedad moderna.”*³³¹. La rebelión ante el “recetario”, los presupuestos de vanguardia y el manifiesto; esta pugna por la individualidad artística nunca sería tan difundida y patente: *“Me emociona más un simple grafismo anónimo cuando va cargado de significación humana”*³³²; constatándose en su discurso esta desavenencia ante el *“marimandoneo”*³³³, de la crítica, la academia o el manual y de la pobreza de la contemplación del arte desde el discurso y la crítica enajenada, al ser: *“comparada con la riqueza de nuestra actividad espiritual entera”*³³⁴.

Si bien la dinámica de la *Obra abierta* ya es un bien perceptible en el trabajo de los artistas abstractos *de la era de la gran espiritualidad*, su crípticismo nunca busco este mutismo exacerbado, casi indolente que la vanguardia informal manejaría; sin embargo –y en forma un tanto análoga que sus predecesores-, es considerable su creación literaria en torno al acercamiento a sus obras. Los artistas del informalismo serán escritores fecundos; en sus tratados, su esfuerzo radicaba en postular la riqueza depositada en la ambigüedad de la obra, instituyendo lo que en más –el fenómeno de la *apertura* en el arte-, será una dinámica común

³²⁹ Erich Kahler. *La desintegración de la forma en las artes*. México, Siglo XXI, 1993. P.28.

³³⁰ U. Eco. Op. Cit. 1984.

³³¹ I. Sandler. Op. Cit. P.243.

³³² A. Tàpies. Op. Cit.1978. P. 218.

³³³ Comentario de W. de Kooning. Anna Moszynska. Op. Cit. P. 159.

³³⁴ A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P.14.

de la pintura y el arte contemporáneos. Fenómeno al que así mismo, U. Eco propone tres elementos específicos que caracterizan a las obras de esta índole, a saber:

*“1.- Las obras abiertas se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor. 2.-Las obras aunque completas están abiertas a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción. 3.- Toda obra de arte esta abierta a una serie infinita de lecturas posibles, cada cual lleva a la otra a revivir según una perspectiva, un gesto, una ejecución personal.”*³³⁵

Ya en sus incipientes inicios, el arte informal se propondría como absolutamente diferente a cualquier canon establecido por sus antecesores, tanto en su discurso como en su escala de valores. Si bien, salta a la vista el hecho de que los artistas del movimiento informal se recrearían ya pendientes de todas las vanguardias artísticas que les precedieran (abstractas o figurativas), su asimilación del canon y la tradición del arte moderno, devendría en una dinámica integral y sintética, que les llevaría a cobrar dentro de sus presupuestos la concepción del ritual en su creación y acercamiento a la obra. Entre las líneas de investigación que han abordado al informalismo como su objeto de estudio, no faltan las que le proponen como parte aguas épocas, o como conclusión final del discurso de representación en la plástica moderna, entendiéndose en esta vertiente su culminación en la obra de los cubistas y en el P. Mondrian tardío. A. Tapiès, aventurara la posición de lo informal en el arte como el advenimiento de una “*nueva edad de oro*”, blandiendo toda la discursiva fundacional que dicha nomenclatura conlleva y reasumiendo en ello, lo que será el discurso del “no progreso” en el arte y considerado en la dinámica del tiempo cíclico.

Esta concepción de no-progreso en lo informal, se adhiere tanto al rechazo abierto para con el discurso de la modernidad, como a su empeño en lo absoluto y primigenio (dada la veracidad otorgada a dichos conceptos); pareciendo apelar en este esbozo, su posicionamiento en cuanto inicio de rulo histórico. En la presente tesis, no se busca contrariar esta concepción, tendiendo más bien a ubicarle en el estadio medio del rulo épocas: “*realismo*”; por connivir tanto con el pensamiento existencialista, como en su aproximación y recreación de lo real en lo vivencial y el objeto: “*carne recuperada*”, dentro tanto de la discursiva de X. Rubert De Ventós, como de R. Debray; quien de hecho parece apreciar un movimiento de involución en pos del *indicio* en la vanguardia informal, manteniéndose su discurso acorde a la propuesta de X. Rubert³³⁶.

Pronto la discursiva primera de M. Tapiès en su: “*Esquisse d’une embryology des signes*”, encontraría eco en cantidad de voces, las más de artistas dispuestos a hondar en la motivación y sensibilidad de estas poéticas plásticas. Originando, nuevamente una importante sierpe de pintores-literatos, cuyos escritos aun resuenan y sobreviniendo inherente la importancia de la labor literaria de estos artistas en torno a una obra tan potencialmente abierta, incluso para su autor; quien ahora en labor conjunta con el espectador compartirá este asombro ante lo ignoto en la apreciación de la obra. La reflexión profusa frente esta, habría de bosquejarse en la propuesta: “*Aventure qu’individuelle ...*”³³⁷, en un notable replanteamiento en torno al acercamiento a la obra de arte, adquiriendo una dimensión reflexiva y vivencial única, una

³³⁵ Ibidem.1984. P.87.

³³⁶ R. Debray. Op. Cit. P.185.

³³⁷ “*Aventura individual*” Michel Tapiès. Un art autre. Paris, Gabriel giraud et fils, 1952. Sin paginación.

cierta “*Magie extraordinaire*”³³⁸, ubicua para quien participase de la “*la ‘passionnante aventure actuelle’*...”³³⁹, depositada en su acción pictórica. Cuya actividad ya superaba tanto la contemplación pura y la creación convencional; evidenciando la recién adquirida voluntad de ver y profundizar en lo “real” en tanto *vivencia*, y asistiendo con ello, a su develamiento.

La abstracción concebida en virtud de la composición y la organización geométrica de elementos o figuras tornaría a diluirse en pos de un retorno a lo sensual, lo erótico y lo místico, en su afirmación en lo vivencial. la abstracción fría, volvería la vista a lo que en un origen tuvo en llamarse “*abstracción cálida*”, una pintura vanguardista en revuelta franca contra el formalismo y el academicismo abstracto imperantes. El perfil épocal, mostraba su inclinación hacia una abierta *desorganización* en la obra pictórica, más aún, a la connivencia del desencanto y el derrotismo predominantes, bosquejándose en estos últimos, la motivación embrionaria del proceso que llevaría de la abstracción geométrica, al arte informal; gravitando este pensamiento, en torno a la instauración de un cierto tipo de “*racionalidad irracional*” y desembocando en una última corriente de pensamiento, que fincaría su racionalidad en sus propios medios y certidumbres; afincados en un carácter real–vivencial, permeado esencialmente de esta propuesta naturaleza lúdica y profundamente apreciada por sus postulantes³⁴⁰(al sentar esta consideración, U. Eco vislumbra la importancia que las filosofías del Zen cobrarían en el arte informal y el la dinámica de la obra abierta ³⁴¹).

Así mismo, la constitución de esta sensibilidad ubicua a un modelo de conocimiento integral y sensible, sentará suelo propicio en el acercamiento del pensamiento oriental al discurso de las “*poéticas de lo informal*” (expreso en las filosofías del zen y del taoísmo). Resultándole este pensamiento inherente, incluso antes de la absorción abierta de estas doctrinas y apreciable en cantidad de prácticas de orientación sensual y mística de muchos de sus artistas (principalmente por la escuela del pacífico, quienes incluso adoptarían al maestro Teitaro Suzuki Daisetsu como gurú). Considerable resulta la posición de A. Tapiès, quien al proponer este replanteamiento del arte considerando y asumiendo la presencia natural de lo lúdico en el arte de todo tiempo, y más aún en el arte contemporáneo alumbrado en las tendencias anteriormente citadas.

Esta posición que en algún momento -y con cierto acento despectivo-, pareció fincarse como parte de su vejación, al proponerse *lúdica*; siendo que en esa condición ubicua al arte, se anclaba la llave de su trascendencia. Resultando particularmente propicia ésta cualidad a la concreción y acercamiento a lo místico y lo mágico en la obra plástica. Evocación de la *edad de oro* proclive a lo informal, al *arte otro* y énfasis en esta abertura para con la reincorporación de lo misterioso en la obra. Condición que M. Tapiè homologa con una imagen tomada de F. W. Nietzsche, la del pez volador al encuentro con un medio totalmente extraño al propio; él cual, acierta a comparar con una “*l’ivresse fantastique*” cuando al abandonar su medio submarino “*découvre l’épidermité de la crête des vagues* ...”³⁴². Bajo

³³⁸ “*Magia extraordinaria*” Ídem.

³³⁹ “*La apasionante aventura actual*” Ídem.

³⁴⁰ Irving Sandler. El triunfo de la pintura norteamericana. Madrid, Alianza Editorial, 1996. P.242.

³⁴¹ Umberto Eco. Op. Cit. P.224.

³⁴² “*Ebriedad fantástica*”.... “*descubre la epidermis de la cresta de las olas*”. M. Tapiè. Op. Cit. S.P. Ejemplo un tanto similar propondrá posteriormente Carl Sagan, al procurar exponer una imagen, de lo que

esta premisa, M. Tapiè igualmente se aventura a exponer como elemento crucial en la concepción del informalismo la constitución de: “*Cest à l’échelle de la logique de la contradiction, des transfinis, des relations d’incertitude, des stupéfiantes topologies, de toutes les explorations de ces au delà et en deçà qui justement constituent ce réel ...*”³⁴³.

La discursiva de M. Tapiè remite a lo propuesto por X. Rubert De Ventós en su “*Arte ensimismado*”, al exponer el hecho de que gran parte de la presencia de la abstracción en el arte, y en ello la motivación seminal de esta vanguardia en la modernidad, sea debida a este patente “*descrédito de lo real en tanto apariencia*”. Conocida es la tendencia en el perfil épocal bajo el cual habrá de desarrollarse esta vanguardia, más aun al emular en su visualidad, algunos de los más importantes descubrimientos científicos del siglo XX. Los descubrimientos científicos referentes a la exploración de los espacios de natural inhóspitos a la presencia humana, encontrarían una atención especial por parte de los artistas informales; estos ya propiciados por la invención de medios adecuados a la exploración de dichos espacios: lo ignoto, lo abismal, lo exterior, lo invisible, lo caógeno. Todo lo conocido como confín del mundo, pronto habría de convertirse en abismos marinos, mundo atómico o bastedad planetaria; constituyéndose en un nuevo coto de conocimiento y en materia de estudio del artista de la posguerra³⁴⁴. Será la construcción de esta síntesis uno de los logros más significativos del *arte otro*; conciente se encontraba el artista informal de que su experimentación plástica –ya contingente al pensamiento de su entorno épocal–, influía determinadamente en este replanteamiento de lo real mismo. Pronto al espíritu de su discursiva, arribaría el concepto de comunión con la naturaleza –remanentes del romanticismo patentes ahora en lo informal: “*Lo que se entendía por mundo divino, se nos revela idéntico al mundo de cada día*”³⁴⁵.

Si bien todo artista en esta práctica, tiende a conformar un nuevo concepto de lo *real*; en la práctica informalista el *mundo real* podría ser tomado sólo como punto de partida, ya fuese en reminiscencias materiales y/o fragmentos anónimos tomados de la misma (*objetos encontrados* y *objetos de ansiedad*). Parte de su juego de creación consistirá en un vaivén de negación y afirmación del mismo: “*Creador es para quien las cosas se substituyen mutuamente*”³⁴⁶. Este nuevo concepto de lo real será constituido a partir de hechos, situaciones sentimientos y emociones concretos, que le resulten propios (la *biografía del artista*); su visión, suele ser compartida por algunos núcleos de sus contemporáneos, otorgándole en ello, cierta trascendencia vital y eco de época (por demás común al advenimiento de las poéticas de lo informal, en tanto fenómeno mundial, aun pese a ser el trabajo su artista básicamente una labor solitaria).

sería una cuarta dimensión en su discurso “*Cuatro dimensiones, limitaciones del pensamiento*”; empeñándose en la descripción de lo que sería la experiencia de un ser tridimensional en un universo bidimensional. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=8qWLhHbrNQ> el 07 de Julio del 2011.

³⁴³ “*Escala de la lógica de la contradicción, de los transfinis, de las relaciones inciertas, las extraordinarias topologías de todas las exploraciones que ahora constituyen lo ‘real’*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P. La discursiva de M. Tapiè remite a lo propuesto por X. Rubert De Ventós en su “*Arte ensimismado*”, al exponer el hecho de que gran parte de la presencia de la abstracción en el arte, y en ello la motivación seminal de esta vanguardia en la modernidad, es debida a este patente “*descrédito de lo real en tanto apariencia*”.

³⁴⁴ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 27.

³⁴⁵ Antoni Tàpies *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel, 1971 P.45.

³⁴⁶ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.29. Apud. Pierre Valbout.

En el arte, toda ruptura suele estar relacionada con una necesidad de creación de formas nuevas, produciéndose dependiente del proceso creador mismo; la *informalidad* que habría de concebirse en esta vanguardia pictórica, pugnaría por influir sobre la sociedad de su tiempo, ya al considerarla inmersa en una pseudo cultura de masas, y de una maquinaria social-burocrática y bélica, enajenante y exenta de sentido; procurando a partir de esta influencia una transformación³⁴⁷. Así, entre los medios germinales procurados por esta vanguardia, aparece notablemente su apuesta por lo impuro, como parte constitutiva tanto de su revuelta contra la abstracción geométrica como del discurso generalizado de la modernidad. Lejos de una composición canónica de lectura accesible, colores agradables, el arte informal -en un fundacional repliegue hacia la materia-, desertaría de intento alguno de aprobación complaciente. La construcción del informalismo en su recuperada cualidad subjetiva: “*Actuaba sobre aquellos que ya no esperaban del arte la promesa tranquilizante de un mundo mejor*”³⁴⁸. El abandono de lo regular y lo geométrico vigentes en el discurso y la promesa de un neoplasticismo o un constructivismo, en favor de formas *irregulares, gratuitas e irracionales*, denotaba tano la transformación de una conciencia como una nueva forma de acercamiento a la realidad: *La estetización significa algo más que el tradicional embellecimiento de lo real, significa un cambio en la definición de lo real mismo*; ya a tenor: “*A nueva realidad, nuevo realismo*”.³⁴⁹

Sobreviniendo particularmente significativa esta reconstitución del concepto de lo real a la que se volcará el artista del informalismo de la posguerra. Siendo testimonio de ello, tanto la atención puesta en el acto creativo como el carácter ritual que cobrara la *acción-gesto*, adquiriendo el estatus de “poética artística” (en el discurso de J. E. Cirlot³⁵⁰), al igual que el surrealismo y cantidad de tendencias espirituales y sensibles en el arte; al dilucidar la ubicuidad de esta sensibilidad épocal en cantidad de campos artísticos, los más de los cuales tendieran a considerarse entorno al discurso de la *obra abierta*, aun por sobre el propuesto apocope: *informalismo*. Teniendo esta poética una amplia reverberación en los campos de la escultura (Claire Falkenstein, Etienne Martin, Francesco Somaini etcétera), la música (desde el Jazz, hasta las acciones experimentales “*alea operations*” y “*4'33*” de John Cage), la escritura (el *situacionismo*), entre otras³⁵¹. Tornándose a reapreciar la expresión irracional-subjetiva y la reinención de lo *formal* en esta tendencia artística. Condiciones que en su génesis, habrán de cobrar mayor importancia dada la conciencia del sustrato lúdico que anima esta tendencia y redirigiendo la mirada hacia la importancia que cobraría esta *concreción del caos*, en estas llamadas *poéticas de lo informal*; al devenir recurso visual e ideológico del cual se valieran para evocar lo ilimitado, el vacío, lo místico, la complejidad del pensamiento finalmente, en la reflexión de la obra (figs. 23 y 24).

En esta atracción por lo geomórfico y por la reminiscencia de lo telúrico patentes en la materia, se evidencia este interés en lo seminal mostrando tanto este elemento matérico (entre las reminiscencias de una figuración primitiva y estilizada: J. Pollock, C. Still, tempranos Fig. 28, 66 y 96) y la atractiva concreción del arquetipo. Evocándose en la materia el retorno de las

³⁴⁷ I. Sandler. Op. Cit. P.243.

³⁴⁸ C. Blok. Op. Cit. P.132.

³⁴⁹ X. Rubert De Ventós. Teoría de la sensibilidad. Barcelona, Editorial Península, 1979. P.230.

³⁵⁰ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1965. P.70.

³⁵¹ Idem.

infinitas formas que se develarían en este caos matérico, demiurgo y crisol de formas nonatas en tanto: “*Concentración suprema de todas las posibilidades de la creación primordial*”³⁵²; al mantenerse abiertas al juego de una interpretación prodiga ya en un muy notable ejercicio de lo que podría considerarse mitopoyésis. El espacio en la obra informal, se buscará como la concreción de todas las posibilidades de *orden visual y desorden formal*.

El carácter arcaico del discurso, la constante reiteración de la égloga a la *época de oro* y *el caos primigenio* en el discurso de los artistas informales, resulta cercano a lo considerado en torno a las propuestas *sociedades de confusión*, siendo este un sentimiento y condición ubicua en la sociedad de posguerra. El artista de lo informal conciente de su alienación, abogará por lo primario en la reconstitución de su psique, fomentando su inmersión en el caos dado el ludus que su recreación conlleva y apelando para ello a las matrices lúdicas que le fueran propicias. Esta condición favorecería un énfasis creativo depositado plenamente en lo lúdico; por vez primera incluso se observara el arribo del Alea a la obra plástica, como vocación de lo indeterminado, lo ambiguo y lo plurivalente.



La concreción del caos, devendrá materialización tangible del sentimiento omnipresente en la época; así mismo apelará en su materialidad específica ya cierto vínculo para con el carácter telúrico (incluso topográfico, primigenio de la misma; afirmándose ya en tanto demiurgo elemental de creación, demandando en su objetualidad, ya su aserción en tanto *real* mismo, en un notable cambio de paradigma en el pensamiento de época. De izquierda a derecha:

Figura 26. Wols. *Pintura*. Óleo sobre tela. 1945.

Figura 27. Jackson Pollock. *Número 5*. Mixta sobre tela. 1948.

Esta apelación constante al caos de esta sensibilidad artística, constata la predisposición espiritual y sensible de la cual fuera objeto. El caos en el arte se propondrá como un *desorden* fecundo y positivo, asaz necesario; al desertar de lo que serían los parámetros de un significado específico, es decir al dejar la “*Obra abierta*”³⁵³. Si bien los títulos, los formatos,

³⁵² J. E. Cirlot. *Op. Cit.* 1957. P.35.

³⁵³ El fenómeno de ruptura para con el orden tradicional del pensamiento artístico que el informalismo esgrimiera, conllevaría una reverberación considerable en el orbe; cabría resaltar que esta trasgresión se proponía un alcance que repercutiría en el basamento del pensamiento occidental. El arte en esta primera *invocación del caos*, cobrará conciencia de estos fenómenos de ruptura; condición ante la cual recurrirá a la constitución de un pensamiento integral (plástico, antropológico, psicológico, social etcétera), originando en ello, tanto su veta de

los signos, la sencillez compositiva de algunas piezas, se proponen como punto referencial a fin de orientar cierta apreciación de la obra, ésta fundará su persistencia, tanto en la ambigüedad de su lectura (su apertura frente a la sensibilidad y proyección de su espectador), como en su mutismo patente (su *reticencia a comunicar*). La obra devendrá en un espacio de reflexión y construcción del sentido pendiente de la proyección de su público (Figs. 29 y 30); esta ambigüedad y mutismo se impondrán a su vez una dinámica de consumo del arte, alejándose de la dinámica del objeto determinado transitorio y en boga.

U. Eco, quien ya en mor de su labor como semiólogo, parece desertar de la misma, tornando a emprender el trabajo del pacienzudo hermeneuta en su acercamiento a la obra informal. Valiéndole esto dos muy importantes textos idóneos al acercamiento de una obra de esta naturaleza: “*Los límites de la interpretación*” y “*Obra abierta*”; resultando esta última indispensable al explicitar el empleo de éste término a lo largo de la presente tesis. En la conciencia de esta nueva concepción de lo real, en la cual habrá de forjarse el pensamiento fundacional que encumbrará lo informal en la obra de arte; el fenómeno de la obra abierta resulta por demás condicionante. Ante esta nueva conceptualización del mundo conciente ahora, tanto de la mutabilidad de este como de la ambigüedad del pensamiento que así mismo intenta presagiarle ¿Cómo iba a sostenerse evocación de certeza cabal alguna? ¿Como iba a sostenerse en semejante entorno la imagen de los presupuestos de una modernidad, idealizada, apreciables en la estética de la abstracción geométrica? Pese a ello, los artistas de la tradición heroica no denostarían los postulados originales y los principios fundacionales del arte geométrico y abstracto de la primera generación de artistas abstractos de la modernidad; permeando los anteriores de forma considerable al ideario del arte informalista. Reconociéndose los contenidos y valores espirituales y místicos por los que sus predecesores pugnarán dentro de una nueva concepción pendiente de elementos expresivos, tales como el gesto y la mancha, por sobre una figura o una composición cerradas³⁵⁴.

U. Eco constata que esta condición dada en el lapso épocal presente –la posmodernidad-, no mantiene un parámetro conceptual que resultase familiar o común a una escala considerable (condición que –conjuntamente con la *moda*- comenzará a extenderse a partir del Renacimiento); enfrentándose en dicha condición una omnipresente pluralidad de sentido en las más de las áreas. La obra de arte –u objeto de culto- por antonomasia, siempre en toda época, ha funcionado al menos a dos o tres niveles de significación; radicando parte de su naturaleza y trascendencia en esta fundamental apertura y potencial *polivocismo*. La considerable apertura en la obra artística para la actualidad, se cierra, a cualquier conato de asimilación global, al hallarse la sensibilidad épocal o aparato de creencia, considerablemente disociada de consenso alguno.

artistas-literatos como al incipiente *Performer*; trayendo su trabajo una importante labor hermenéutica de autoconocimiento, como de la obra artística.

³⁵⁴ A fin de explicitar la concepción del informalismo desde una perspectiva semiótica, se apura a continuación lo expuesto por S. Marchan Fiz, en “*Del arte objetual al arte del concepto*”: “*El informalismo reflejaba de un modo indeterminado la relación del hombre con su naturaleza biológica y social. En sus consecuencias connotativas e ideológicas le apartaba del mundo de sus intereses concretos. Su actitud solipsista le fortalecía en una defensa apasionada, en ciertos casos patológica, de un yo enfrentado a su sociedad, contestatario en una especie de vitalismo romántico.* (S. Marchan Fiz. Op. Cit. P.81.).U. Eco, más que tomar la postura de un agraviado semiólogo –que no faltaron-, ante la afrenta contra un supuesto patrón significativo en la obra único y explícito; tornará a vislumbrar los valores patentes de las poéticas de lo que propone en tanto: “*Obra abierta*”.

Para U. Eco, la obra de arte, en tanto objeto de autoría determinada, en cuyo campo se comprende una establecida “*trama de efectos comunicativos*”³⁵⁵; es susceptible de cantidad de significados atribuibles, puesto que cada posible usuario puede comprenderle e interpretarle desde su respectivo *juego de respuestas a la configuración*. Lo que el autor o el artista parece proponer como una forma conclusa en sí misma, no deviene tal y menos en la estética de lo *caógeno* (éste concepto es relativo al “caos” y será tratado a profusión en el subcapítulo dedicado a lo formal); viéndose ineludiblemente sometida a la sensibilidad épocal que el flujo del tiempo provea a los espectadores de dicha obra. Más aún ante el posible desplazamiento geográfico al que puede ser sometida (¿que decir del fenómeno del arte postaurático de Walter Benjamin?). ¿Y que decir de la alienación al que el sujeto se ha visto arrojado a raíz de la discursiva de la modernidad misma? De esta manera es posible ver a la Gioconda convertida en “*Virgen*”, a Stonehenge en atractivo turístico, a los guerreros de terracota en *souvenir* y a la columna trajana en obra de arte: “*Cada usuario tiene una concreta situación existencial y sensibilidad condicionada, comprendiendo así, la forma original en su perspectiva individual. La forma es válida en su ambigüedad y polisemia, todo goce es ‘interpretación y ejecución’, dado que en él, la obra revive una perspectiva original*”.³⁵⁶

En el eminente valor introspectivo y recuperación del diálogo hermenéutico de esta condición aut creativa, se evidencia la propuesta *transformación hacia lo verdadero*; patente en el mencionado *juego ontológico* propicio a la *manifestación del ser*. A la luz de esta dialéctica, puede considerarse ya el hecho de que: “*Les createurs dignes de ce ne savent bien qu’il ne leur est pas possible de traduire leur inéluctable message hors de l’exceptionnel, du paroxysme, du magique, de la totale extase. ...*”³⁵⁷, siendo tanto en la conciencia del carácter trascendente de este discurso plástico como en la omnipresencia de lo lúdico, patente en sus poéticas, donde: *la obra de arte encuentre su verdadero ser, en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta*. Los juegos de la adivinanza, la máscara y el vértigo, serán recreados en toda su poesía, por sus creadores y re-creadores al influjo de su espíritu lúdico.

U. Eco (y en el eco de H. Read), se encargará de enunciar, la importancia del contexto histórico en el cual una obra es realizada y propicia a la relación tanto del gozo, como de la interrogante y el juego abierto, para con su público y artista, elementos constitutivos de la obra abierta. El presente discurso se finca en su afinidad y simpatía para con la sensibilidad del artista informal; participando en ello de esta reconstrucción de lo espiritual y místico en la práctica y acercamiento al arte por esta elite creativa, que en su labor habrá de avocarse en pos de lo arcano y lo absoluto³⁵⁸ y a cuya vanguardia se atribuye incluso este tilde de la “*tradición heroica*”. Este movimiento plástico que ya fuera señalado como “*aislado, casi excluido del proceso histórico, política y socialmente nihilista*”³⁵⁹, por su mutismo, su

³⁵⁵ U. Eco. Op. Cit. P.65.

³⁵⁶ Parafraseando a U. Eco de: U. Eco *Ibidem*. Pp. 65-66.

³⁵⁷ “*Estos creadores son conscientes de la intraducibilidad de su mensaje fuera de la cumbre, la magia y el éxtasis total*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

³⁵⁸ Ya considerando el título mismo, que J. Golding propusiera a su texto. (J. Golding. Op. Cit.).

³⁵⁹ Ana María Guasch. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, Alianza, 2000. P.117.

ensimismamiento su *impenetrabilidad* y reticencia; sería fundado en la caracterología de ser una obra necesariamente *abierta*, Temenos original a la reconstrucción y el replanteamiento de una humanidad frágil y proscrita.

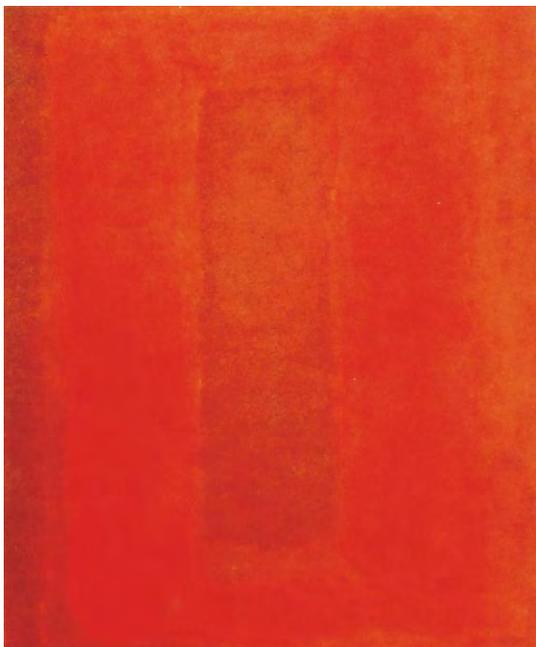


Figura 28. Jackson Pollock. *Guardianes del secreto*. Óleo sobre tela. 1943.

Siendo la obra abierta ubicua y necesaria a la reinauguración de este Temenos místico - mediante el vértigo de sus juegos-, pieza esencial a la comprensión y argumentación del momento épocal; no sólo en el cual estas obras fuesen concebidas, sino también en relación a su presencia y permanencia. Depositada en su apertura esencial; en su ideario, su recreación y como espacio de *“Incesante creación actual”*: *“Aceptar y tratar de dominar la ambigüedad en que estamos y en la que resolvemos nuestra concepción del mundo, implica elaborar modelos de relaciones en los que la ambigüedad encuentre justificación, adquiriendo un valor positivo”*³⁶⁰. Condición que se patentiza en el *juego ontológico* que un espacio como la *“obra abierta”* propicia; fomentando en su apertura, tanto una intensa pluralidad comunicativa, cómo la fruición estética: *“La apertura es garantía de un tipo de goce rico y sorprendente, que busca nuestra civilización como un valor precioso, puesto que nuestra cultura nos lleva a ‘ver’ el mundo según la categoría de la posibilidad”*³⁶¹.

³⁶⁰ U. Eco. Op. Cit. P.47.

³⁶¹ *Ibidem*. P.196.



Ejemplos fehacientes de lo anterior, son apreciables en las obras de M. Rothko y B. Newman; su sencillez de composición, ya pendiente de la simplificación de signos abstractos y pictóricos, cuya concreción, sigue abriendo el espacio a una interpretación libre, abierta.

De izquierda a derecha:

Figura 29. Mark Rothko. *Sin título*. Óleo sobre tela. 1959.

Figura 30. Barnett Newman. *Adán*. Óleo sobre tela. 1952.

Para la posguerra, este fenómeno de la obra abierta devendría condición global y común en la obra artística. Si bien la “apertura” resulta una ambigüedad común del mensaje artístico, en la obra informal se hará particularmente apreciable esta condición libertaria, dadas sus poéticas específicas. Enfáticamente al tornar estas en una suerte de construcción “original” e incluso independiente de autoría alguna, abrogando cualquier presunción de sentido cerrado y conciso, en pos de una interpretación libre de su público “consumidor”³⁶² y llegándose a proponer incluso como una pieza de realidad anónima.

Visto está que la apertura en la obra de arte no será un atributo específico de la abstracción, sino que sobrevendrá un factor constante en las más de las propuestas artísticas; favoreciendo en el acercamiento a sus poéticas, la aparición de otras tantas vertientes artísticas y plásticas. Pronto la apertura depositada en la caracterología de la obra de arte, cobraría los matices más diversos propiciando una crisis reconocida en el discurso de la crítica artística de la década de los cincuenta y sesentas; puesto que una posición ajena a esta mutabilidad expresa de la obra, devendría inadecuada a la misma: *no hay significados cerrados*; más aún, al considerar la patente posición *antiestética*, que los más de los artistas de estas poéticas esgrimirían. De hecho, en la considerada *estética*, residiría uno de los principales blancos para los ataques de los artistas del informalismo; al denunciar tan agriamente su inconformidad para con el status quo y la abstracción geométrica. Considerable mencionar en esta línea argumental lo expuesto

³⁶² *Ibidem*. P. 30.

al hartazgo por M. Tàpies en su *“Un art autre”*, al postular que la presencia de la estética en la obra artística, ya no se afirmaba ni cómo *“vano pretexto”* y que la labor del crítico en el entorno épocal era menos que *“insignificante”*³⁶³. Así mismo artistas como J. Dubuffet y A. Tàpies no dudarán en exponer en franca arremetida contra los más de los teóricos y críticos del arte: *“Crear que hay que borrar las cuestiones ‘trascendentales’ en la estética coincide con la conspiración más retrograda que desea aislar o mutilar el arte de sus contenidos más profundamente humanistas (...) para convertirlo en un tecnicismo de superficie sin influencia alguna en la vida real”*³⁶⁴.

Contra la estética y la crítica, contra la supuesta instauración de un significado cerrado y único en la obra, absorbo en el caos y en la embriaguez de su *magia extraordinaria*; esta poética plástica se propondrá como característica de un entorno histórico determinado, cuya reconstitución bogará por lo ambiguo e indeterminado, cobrando interés en lo *“posible”* y dibujando en ello, su deserción patente de los parámetros de un discurso estético consolidado, estable y canónico. Apostando por la inmersión en la magia, lo taumatúrgico y su mística, mostrará este animismo característico de las épocas ya consideradas críticas, tanto en su animadversión por un discurso plástico insuficiente y superado, como por su tendencia al barroquismo; apreciable, en tanto ludus, del Peripatos y la Mimicry a impeler al Ilinx (la adscripción al vértigo siempre se mantendría presente).

La representación icónica y figurativa en el arte son parte de un movimiento natural en la construcción de la obra artística; al transcurrir del ciclo épocal en el que ésta se realiza, de *lo abstracto a lo figurativo y lo figurativo a lo abstracto*, marca el movimiento de los ciclos históricos pautado al desarrollo y a las necesidades espirituales de época en los que estas se manifiestan. Evidente en los antecedentes e influencias históricas y plásticas que en su momento originarían la abstracción de la *era de la gran espiritualidad*, cuya constitución conjunta tanto un discurso formalista (arraigado en los presupuestos progresistas de la modernidad), como su concreción artística cercana al régimen *ídolo* en tanto imagen *portadora de un sentido que la trasciende*³⁶⁵. Y ahora en el consiguiente informalismo; perceptibles en la retórica del propuesto: *“signo icónico resultado de la acción pictórica”*³⁶⁶, cuyo ejercicio de Peripatos, deviene heredad tanto del estado de introversión propuesto en las filosofías orientales, cómo de la escritura automática (realizada en el fenómeno del trance y practicada a su vez, por los artistas del surrealismo).

³⁶³ ¿Un temprano atisbo a lo que más tarde sería la labor del curador en el Temenos de arte? ¿O de la permutación del crítico en teórico del arte? Quede *abierto* a la especulación.

³⁶⁴ A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P.153. Sumando a esta diatriba un amplio acervo de obras, entre las cuales brillarán particularmente *“El arte contra la estética”* y *“Arte y espiritualidad”* en lo más sobresaliente de su obra literaria.

³⁶⁵ Parafraseando a R. Debray. Op. Cit. P.30.

³⁶⁶ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.25.

III.I.I.- La influencia surrealista

Bien reconocida es la influencia teórico-práctica del movimiento surrealista, en la conformación de las poéticas de lo informal, apreciable en la transición que algunos artistas del surrealismo tuviesen posteriormente hacia lo informal, ya fuesen europeos: Wols, H. Hartung, J. Fautrier, A. Tàpies (Fig 31) etcétera. O norteamericanos: Archile Gorky (Fig.33), Roberto Matta (Fig. 32), A. Gottlieb, J. Pollock etcétera. Y compartiendo esta la condición de *poética* que esta tendencia plástica mantendrá: “*El surrealismo siendo una poética mejor que una tendencia plástica, acuso desde sus inicios un eclecticismo que le permitió admitir en su seno a pintores primitivos, académicos, expresionistas tanto como a los auténticos creadores de las nuevas formas del lenguaje pictórico*”³⁶⁷. El movimiento surrealista en su momento habría de posicionarse como precursor fundamental del arte informal hasta sus ramificaciones últimas (apreciables en el desarrollo del arte povera, el happening y el accionismo vienés); al desarrollar estos en sí, la conceptualización e idealización de lo inconciente, así como este dejo de “*nostalgia*” patente en su actitud espiritual y emotiva (compartida a su vez por el romanticismo, el simbolismo y la pintura metafísica que le precedieran). Los artistas formados en ésta concepción intelectual mantenían cierta inclinación a adoptar la investidura ya del *médium*, recipiendario de fuerzas arcanas, del loco o del *genio*, condición por la cual así mismo es apreciable, la proximidad e interés que esta tendencia plástica manejaría hacia el psicoanálisis y sus ramificaciones teóricas en la sociología, la estética y el arte; deviniendo en ello la aparición de forma natural y propicia del *art brut* y el *irritarte* que propusiera Dubuffet³⁶⁸.

En el surrealismo (específicamente en el *surrealismo absoluto*) se aprecia esta inclinación hacia las formas *matrices*, indeterminadas y multívocas (Figs. 34 y 35); cuyo ejercicio interpretativo será particularmente susceptible a la práctica del Peripatos; favoreciendo un ejercicio de exegesis relativamente espontáneo. Condición que así mismo reverberara significativamente en los productos del arte informal, particularmente apreciable en la práctica de la pintura de acción, del que ya se anuncia: “*El inconciente se aprovecha como mero material crudo*”³⁶⁹; propiciándose intencionalmente para ello (y análogamente en ambas tendencias), los estados psíquicos bajo los cuales éste se manifestara, produciéndose esta tan buscada conjunción de conciencia e inconciente.

En las prácticas del surrealismo también resulta preeminente ésta necesidad de conformar *un universo nuevo*, versando la arenga sobre la conquista de este lugar que en tanto *subconciente*, real: “*Donde lo universal y lo humano se funden y combaten*”³⁷⁰. La práctica del automatismo psíquico en las poéticas surrealistas, devendrá medio idóneo a la manifestación del subconciente, más en su práctica incipiente no habría de cobrar mayor trascendencia que cómo “*forma puramente plástica*”; siendo en el *surrealismo sígnico*, donde cobré significado y trascendencia (construido en las obras de Andre Masson y Joan Miró,

³⁶⁷J. E. Cirlot. Op. Cit. 1965. P.70.

³⁶⁸S. Bocola. Op. Cit. P.362.

³⁶⁹E. Kahler. Op. Cit. P.60.

³⁷⁰J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.22. Apud. Claude Georges.

perceptiblemente influenciadas por V. Kandinsky, y P. Klee). Esta variante abstracta o semiabstracta del surrealismo³⁷¹ devendrá baluarte del automatismo gestual, cuyas configuraciones orgánicas y abstractas se plantean como acontecimientos de la más pura naturaleza psíquica e inconciente: “*En este tipo de pintura, la actitud fundamental del romanticismo-el deseo místico de la superación de los contrarios y la fusión con el universo-encuentra un lenguaje puramente pictórico*”³⁷²; deviniendo así mismo condición inaugural de la propuesta concepción del “*lugar subconsciente*”³⁷³ (en cabal reverberación de lo ya expuesto en el pensamiento de Eugenio d’Ors: “*Lo subconsciente es amorfo*”³⁷⁴) y abriendo espacio en el arte de la modernidad a los valores del impulso irracional psíquico y a la proyección anímica en la obra.

Los artistas de las poéticas de lo informal, considerarían la práctica surrealista del automatismo psíquico idónea para liberar las fuerzas creadoras y universales del subconsciente; al otorgarle cierto carácter predominante al mismo. Éste dejaría de ser un mero objeto de exploración conciente para cobrar preeminencia y validez en el acto creativo, ya realidad y lugar, en su contexto. Rebuscándose éste acercamiento del arte informal a lo inconciente en el carácter universal del arquetipo y la apertura esencial de la pieza e invistiéndose ya como pilar fundacional de las poéticas de lo informal en la obra artística. En esta misma retórica, A. Tàpies propone la trascendencia tanto del surrealismo, como de lo matérico en lo informal, dada su procedencia de “*una intención cuasi ‘alquímica’, de profundizar en la materia que va muy unida a una manera de hacer muy característica del surrealismo*”³⁷⁵. Dinámica de pensamiento en la cual, se hace determinante el interés patente del “*reconocimiento*” de lo real desde una integralidad de perspectivas y una condición ya esbozada tempranamente en la vanguardia surrealista y reconsiderada a profundidad en el demiurgo matérico e ideológico que alumbrará al arte informal; (resultando en ello particularmente importante, la conciencia de la actividad autónoma y numinosa del inconciente, la física planktiana y la apremiante necesidad de alumbrar nuevos aspectos ignotos de lo real).

La influencia del surrealismo en la constitución del arte informal resulta concluyente y natural en el arte Europeo de posguerra; el posterior arribo de esta influencia a America y E.U.A., se vería igualmente condicionada por el fenómeno bélico. America aparecía ya en el plano como refugio, consuelo y posibilidad, a la población de una Europa devastada, atrayendo a su territorio a lo más destacado de la élite intelectual y artística europea del contexto histórico. La influencia del surrealismo en los movimientos informalistas de la escuela de la costa este, se deberá a artistas y teóricos de la talla de Max Ernest, André Masson, Leonora Carrington, André Breton entre otros, y apreciándose su influencia en el trabajo de artistas como William

³⁷¹ En algún momento, la vertiente plástica del surrealismo ya habría sido cabalmente reconocida como “abstracta” –incluyendo al surrealismo verista en ello- dada la recomposición que de la realidad se hiciera por medio de sus prácticas y ejercicios creativos: la deconstrucción y la descontextualización, la síntesis y reducción, el automatismo, etcétera. (X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1977. Pp.48-52.)

³⁷² S. Bocola. Op. Cit. P.259.

³⁷³ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.24.

³⁷⁴ *Ibidem*. P.24.

³⁷⁵ A. Tàpies. Op. Cit. 1978. P.220. pensamiento análogamente apreciable en la obra de de Gastón Bachelard, “*El derecho de soñar*” y “*El agua y los sueños*”

Baziotes y A. Gorky entre los más destacados; quienes para la década de los cuarentas, desarrollarán un surrealismo sígnico poblado de elementos biomórficos, cuyo carácter espontáneo será debido a la práctica del automatismo psíquico empleado por el surrealismo.



La influencia del surrealismo en la constitución del arte informal, se evidencia tanto en su interés por el inconsciente como por el posterior desarrollo e interés de lo arcano apreciable en las obras tempranas de J. Pollock (fig. 28), A. Tàpies (fig. 31), Roberto Matta (Fig. 32.) Y Archile Gorky (Fig.33).

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo:

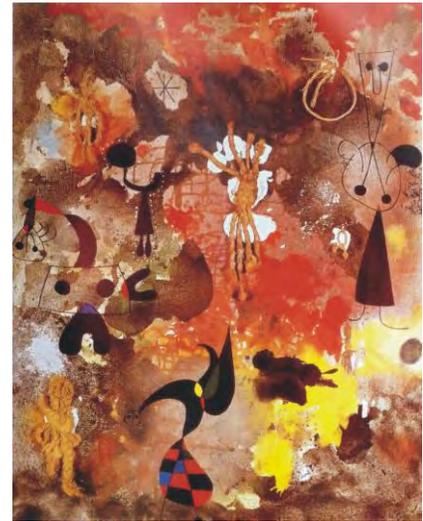
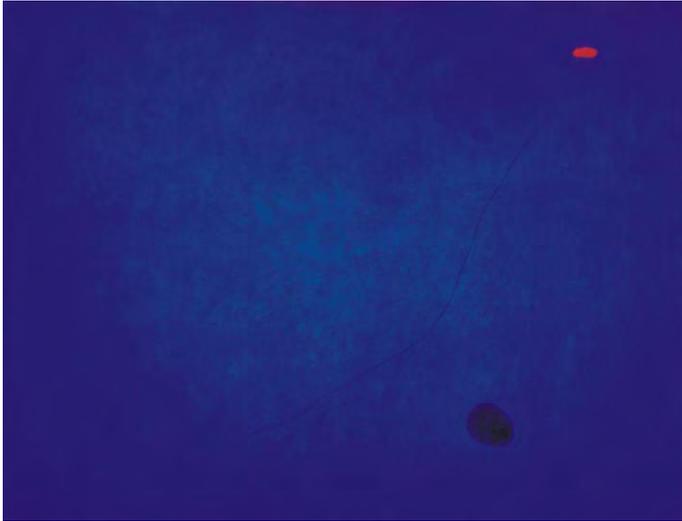
Figura 31. Antoni Tàpies. *El escarnecedor de diademas*. Óleo sobre tela. 1949.

Figura 32. Roberto Matta. *Mitología*. Óleo sobre tela. 1980

Figura 33. Archile Gorky. *El hígado es la cresta del gallo*. Óleo sobre tela. 1944.

La práctica del automatismo psíquico en el expresionismo abstracto, derivará de éste interés por el inconsciente, ya abrazado primeramente por la vanguardia surrealista, traerá así mismo la discursiva e interés del psicoanálisis (especialmente Junguiano); contribuyendo a su vez con la labor de éstos artistas, al asentar esta afinidad por el arquetipo, la mitología y las expresiones folclóricas y artísticas de los pueblos amerindios y la filosofía del Zen. Acerbo en el cual, a partir de la fusión de sus elementos, los artistas informales buscaban obtener símbolos universales de carácter psíquico e inconsciente que dotarían a la obra de un sentido y valor universal trascendente. La autenticidad y trascendencia de estas obras se difundiría globalmente, al asentar sus poéticas en valores universales; afincadas ahora, en la

espontaneidad de la abstracción gestual, precediendo así: “Del surrealismo sígnico, al que ahora tratan de trasladar a una dimensión cósmica, todas ellas, cada cual a su manera aspiran a alcanzar cierta forma de renuncia a sí mismas una fusión mística con el universo (o con el cuadro que lo representa)”³⁷⁶.



De izquierda a derecha:

Figura 34. Joan Miró. *Azul III*. Óleo sobre tela. 1961.

Figura 35. J. Miró. *Cuadro*. Mixta y collage sobre tela. 1950.

³⁷⁶ S. Bocola. Op. Cit. P.410.

III.II.- Arte informal, *penetración en el misterio del mundo*³⁷⁷; espíritu y motivaciones de las poéticas de lo informal

*“El verdadero arte tiene la habilidad de ponernos nerviosos. Cuando reducimos la obra de arte a su contenido para luego interpretar ‘aquello’, domesticamos la obra de arte, la reducimos. La interpretación hace manejable y maleable el arte”*³⁷⁸.

La compleja génesis que conformará el pensamiento del artista informal, no tardaría en orientarle en función de la experiencia místico-mágica de los rituales de los pueblos amerindios y orientales, tornando a explorar y fusionando en un ejercicio de Peripatos-Mimicry, cada una de las posibilidades de la experiencia mística a la que por su medio accediera; ya fuese en el éxtasis de la embriaguez y/o en la contemplación extática y mística. Prácticas ambas en cuyo carácter original se aprecia esta apelación por una expresión franca y espontánea, reflejo de la condición existencial del sujeto de época: *“El signo icónico resultado de la acción pictórica”*³⁷⁹; desarrollado en el surrealismo mediante del azar, a la manifestación espontánea del inconciente. Estas prácticas lúdicas devendrán punto de partida tanto de la imagen como del concepto a urdir en la obra. En la práctica de lo informal la imagen vendrá a identificarse directamente con el signo en el momento de su concreción-revelación; por vez primera la pintura occidental exhibía el advenimiento de un arte de lo plenamente espontáneo: *“La unidad de las cosas, es el acontecimiento”*³⁸⁰.

Acontecimiento que ya franquearía las fronteras del taller para mantenerse ubicua en el acercamiento del espectador a la obra de arte en la propuesta *transformación hacia lo verdadero*, de H. G. Gadamer. Resultando pertinente a continuación exponer en este discurso algunas de las estrategias y recursos plásticos que el arte informal construiría a fin de evidenciar tanto su sustrato ideológico, como sus inquietudes y motivaciones cardinales. Los artistas de lo informal abandonarían contorno y límite, avocándose a la creación de lo que sería su único y particular Temenos; donde dada su naturaleza abstracta, sus obras no sólo compartirían un contenido intelectual específicamente abstracto (y por ende universal), sino que en su carácter esencialmente abierto, buscaban participar de esta: *“Penetración en el misterio del mundo”*³⁸¹. Proponiéndose en su apertura como particularmente *“sublime,*

³⁷⁷ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.116.

³⁷⁸ S. Sontag. Op. Cit. 1969. P.17.

³⁷⁹ S. Bocola. Op. Cit. P.410.

³⁸⁰ Íbidem. P.254. Apud. Doc. North Whitehead.

³⁸¹ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.116.

religioso, simbólico”³⁸², al participar de la verdad básica de la vida, residente –ahora- en su sentido cabal de lo existencial, incluso de lo trágico³⁸³.

Siendo en este patetismo evidente y en este carácter fundamentalmente *trágico*, sobre los cuales se inspirara la esencia emocional del arte informalista y donde tomaría su presencia particular. Evidenciándose en su concepción, esta conciencia que el artista informal cobraría en torno a la importancia de lo lúdico y sus prácticas, dada su apuesta por lo ontológico y lo vivencial en su quehacer artístico³⁸⁴, quedando patente en su apertura y llevándole a constituirse en: “*un arte de la vitalidad, de la acción, del gesto, de la materia triunfante de la plena casualidad* [en el que] *se establece una dialéctica irrefrenable entre obra y apertura de sus lecturas*”³⁸⁵. Alumbrándose en esta concepción, el notable cambio en la posición del artista frente al lienzo. Si bien, esta considerable transformación en el acto de pintar, venía modificándose desde el impresionismo; será en la práctica informal donde ésta deserte plenamente de la tradición técnica y experimente cantidad de métodos innovadores en torno a la materia, a la acción pictórica, a la regularidad canónica de las dimensiones del lienzo, etcétera.

Se ha pretendido crear controversia en torno a un pretendido “oscuro origen” del arte de tendencia informal, apostándose este tanto en Europa como en Estados Unidos (una sobre teorización del mismo, llevaría claramente a la pintura emocional y automática practicada por los monjes taoistas de la dinastía *zhou*). Cuando más que comprobado a saciedad queda la identidad de Wols como baluarte fundacional de ésta tendencia plástica. Su pintura se formaría (y deformaría) primeramente a partir de los postulados del surrealismo absoluto, experimentando especialmente en la pintura automática y la fotografía, dada su fascinación por esta “captura del momento” como fragmento y vestigio inmediato del instante.

Este notable desplazamiento del carácter trascendental de la obra procurado en sus métodos plásticos, técnicas y materiales, responderá a esta conciencia de lo lúdico, que se tomará en la creación de la pieza (en *pos del goce del conocimiento y del óntos*, parafraseando a H. G: Gadamer); misma que declinara tradición, intención, o preciosismo alguno, en favor del acto, la vitalidad y el instante, en su apelación por lo significativo, explicitándose en este sentido la sobresaliente presentación que el arte informal mantendrá en la escena artística a lo largo de las décadas de los cuarenta y cincuenta. La discursiva de los artistas informales girará en torno a esta discursiva, dada su conciencia del carácter vivencial y trágico de su obra, abierta a una experiencia anímica vital mediante lo lúdico a lo que devendría un acercamiento primordial a la expresión informalista de Wols, G. Mathieu propondrá: “*Wols ha pintado las cuarenta telas con su drama*, con su sangre...cuarenta momentos en la crucifixión de un hombre (...)*Wols ha pulverizado todo...después de Wols todo tiene que volver a hacerse”³⁸⁶. Su obra

³⁸² *Ibidem*. P.12.

³⁸³ Nuria Enguita y Carlos Pérez (compiladores). Informalismo y expresionismo abstracto. La colección del I.V.A.M. Valencia, Editorial T.G. Ripoll, 1995. P.8. Apud. Harold Rosemberg.

³⁸⁴ U. Eco. Op. Cit. Pp.190-192.

³⁸⁵ *Ibidem*. P.192.

* El subrayado es de la que suscribe.

³⁸⁶ C. Blok. Op. Cit. P.132.

cimentada en los presupuestos del surrealismo y del automatismo psíquico, vendrán a constituirse en hito fundacional del informalismo.

Siendo en este sentido esencial de lo trágico, que se hermanara la construcción plástica de sus artistas a ambas costas del atlántico e incluso pese a la postura predominantemente “antitrágica” que ya postulara P. Mondrian en su discurso, animado al entorno histórico en el cual se desarrollara y que así mismo ya compartía con algunos otros fenómenos plásticos e históricos que en similares condiciones sentarán las más patentes y singulares analogías. Resultando de la mayor trascendencia en este entorno, una tendencia lúdica y vivencial a desarrollar dentro de ésta vanguardia pictórica. Fundándose así por vez primera, un fenómeno de isomorfismo original en la plástica moderna; apenas esbozado en algunas obras verdaderamente ejemplares de algunos de sus antecesores de todo tiempo.

El informalismo, se planteara ante todo cómo un *método*, un *hacer*, por sobre resultados preconcebidos en algún momento de la creación, incluso por sobre *resultados*, dada esta considerada génesis, que condujo en algún momento a la plástica informal a constituir los presupuestos del happening y el performance; la relevancia de esta concepción será la que llevará a S. Marchán Fiz a postular esta: “*Dilución de la obra en la acción gesto*”, empobreciendo a la misma de un significado preconcebido e inmutable. Considerable entre los motores que propiciarán tanto la constitución de la estética informal y de estas corrientes artísticas que en su germen se gestarán en esta reafirmación patente de lo vital y lo vivencial desprendida de su discurso, en obvia actitud contestataria ante su modernidad y los modelos económicos, políticos y sociales que de ella se desprendieran. Ostentándose en esta diatriba, la paulatina *desmaterialización* de la obra como gesto de repulsa y haciendo evidente esta deserción abierta del mercado del arte como objeto de compra-venta³⁸⁷.

Resultados que en su apuesta por el acto y el momento, tendrían que transitar por la experimentación más basta y el eclecticismo de sus técnicas; de las cuales hicieran provisión sus artistas y a cuya experimentación mática: pinturas automotivas, lacas industriales y objetos encontrados, a la par de procedimientos innovadores: *collage*, *gratagge*, *frotagge*, *dripping* y *assemblage*, así como el empleo de sopletes, ácidos y el envejecimiento inducido; pronto concurrirían, mostrando a su vez éste matiz destructivo –deconstructivo– en sus prácticas del taller, propiciando en ello esta factualidad única en el diálogo con la materia (Fig. 36). El lienzo se vería espacio de los lavados más ingentes, prensados y rociados de materiales de la naturaleza más heteróclita, evidenciándose en estos procesos, tanto el carácter gestual y la voluntad física de la materia a sus reacciones físico-químicas. El método y la búsqueda tenaz a la cual –por encima del lienzo–, será sometido el propio artista a la elucubración de su enigma procurado en la obra; en la experimentación de los materiales y en la apertura como incógnita esencial, ante la cual el artista al asomo de su creación se invistiera en *usuario* primario de su Temenos.

J. E. Cirlot se suma en juego de Peripatos al develamiento, dilucidando dos estadios elementales en la creación de la obra informal, los cuales propone en tanto: “*fases internas a la creación informal*”, de las cuales la primera no es sino: “*La creación de un efecto, por*

³⁸⁷ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.82.

desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético, de un aspecto dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas”³⁸⁸. Para la segunda fase se propondrá la “sublimación” de dicho efecto, ya: “*convertido por la técnica en imagen artística- infundiéndole un ‘contenido espiritual’. El sentido de esta segunda fase trastorna con frecuencia nuestras ideas rutinarias sobre la ‘realidad’ y sobre el mundo*”³⁸⁹. J. E. Cirlot concibe la dinámica de estas fases en razón de una necesidad apremiante del hombre contemporáneo por encontrar “*nuevos aspectos ignorados de lo real*”; por reconstruirle ante un eminente “*descrédito de la apariencia*”.

Siguiendo lo propuesto por J. E. Cirlot, es simple apreciar esta *primera fase* en tanto juego de Peripatos (tendiendo a Paidia), ante esta condición ya propuesta como “*éxtasis de creación*” y como este reconocimiento elemental con la materialidad misma de la pieza mediante el juego; que a su vez, abrirá lugar participando de la segunda fase; la obra así realizada -indeterminada y abierta-, se presta especialmente a la dinámica de esta segunda fase. La *sublimación* aquí, igualmente implica las matrices lúdicas del Peripatos y el Ilinx, tendiendo ahora hacia el Ludus; en esta concreción confluirán en mayor o menor medida todas las categorías lúdicas, conviniendo a ello una inusual pluralidad de niveles de aprehensión en la visualidad y construcción de las piezas, abriéndose y dotándose a sí mismas de una riqueza significativa; y ya en particular, al abrirse su polisemia al vértigo del enigma implícito en el juego de la obra, condición primordial de una *Obra abierta*.

Lo anterior se procura en tanto una visión introductoria en torno a lo informal en el arte, en la que se ha procurado establecer algunas de las concepciones de mayor trascendencia tanto para el arte informal en su origen y esencia, cómo por lo tratado en torno al mismo en el presente discurso. Es decir, tanto su carácter enfáticamente *lúdico*, evidente no solo en su creación, sino en la profundidad del ejercicio hermenéutico que su acercamiento conlleva. Siendo este inherente en esta relación para con la obra abstracta de la modernidad, *producto del espíritu por medio de cual este se reconoce a sí mismo* y en el que así mismo, se aprecia este inicio de rulo épocal, dada su marcada orientación hacia lo espiritual y significativo procurado en la experiencia estética-mística de la pieza pictórica.

Condición que para este segundo estadio del arte abstracto de la modernidad -el informalismo-, habrá de verse considerablemente propagada, mostrando así mismo su cercanía al espíritu barroco característico de los estadios épocales de crisis; y enfatizándose en ello, el carácter crítico y abierto de esta tendencia. Que al movimiento del ciclo épocal “*coabrara carne*”, mediante su objetualidad específica, sus técnicas y materiales; en una abierta redefinición de lo “*real*” afincado en esta materialidad de la obra –en la afirmación del objeto en tanto “*real*”-, cómo en la gestualidad del acto creativo y la vivencialidad del mismo. Un “*retorno de lo real*” a partir de este reposicionamiento sensual, creativo y místico; y su necesario acercamiento subjetivo y lúdico, tanto a la creación como a la recreación en la obra

³⁸⁸ Juan Eduardo Cirlot. Informalismo. Barcelona, Ediciones Omega, 1959. P.11.

³⁸⁹ Ídem.



Figura 36. Procedimientos experimentales e innovadores que habrían de desarrollarse en el informalismo; de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
(*Dripping*) J. Pollock. *N.4*. Mixta sobre tela. 1950. (Detalle).
(*Soplete*) A. Tàpies. *Materia en forma de nuez*. Mixta sobre tela. 1967. (Detalle)
(*Collage y soplete*) Alberto Burri. *Saco 5p*. Mixta y collage. 1953.(Detalle).
(*Gratagge*) A. Tàpies. *Pintura N.XXVIII*. Mixta sobre tela. 1955.(Detalle)
(*Assemblage*) A. Tàpies. *Paja y madera*. Mixta sobre tela. 1969. (Detalle).
(*Esgrafiado en creta*) Jean Dubuffet. *Sangre y fuego*. Mixta sobre tela. 1950. (Detalle)
(*Frotagge en creta*) Jean Fautrier. *Cabeza de rehén*. Mixta sobre tela. 1945. (Detalle).

Si bien el arte informal se aprecia como un movimiento característico de una época determinada (la segunda guerra mundial), su esencia será apreciable –si bien un tanto incipiente- tanto en el trabajo abstracto primero de V. Kandinsky, e incluso en el posterior desarrollo de la vanguardia surrealista, en la cual habrá de encontrar una de sus influencias más trascendentales y cuya aparición en el arte de la modernidad denotará este impulso irracional y psíquico, que favorecerá la proyección anímica en la obra; evidente en el trabajo de artistas como Wols y J. Fautrier. La obra de estos últimos, deviene reflejo veras del animismo e incertidumbre de época, más el carácter expresivo y barroco tanto de su visualidad como del ludus que la misma conlleva no es privativo de esta época, sino ubicuo a los periodos de crisis y por ende contrario a esta tendencia apolínea, mesurada e idealizada, natural al discurso del primer arte abstracto geométrico de los *artistas de la era de la gran espiritualidad* ; cuyo discurso, si bien plásticamente parece divergir radicalmente de arte informal, habría de encontrar una trascendencia significativa en esta vanguardia en cuanto exaltación de lo vivencial y lo subjetivo, contraria a una racionalidad desprestigiada.

El arte informal propondrá su cimiento en esta condición de ser inconciente e irracional; fincándose en lo vivencial y subjetivo, a la construcción de un reconocimiento de lo arcano y lo místico en tanto experiencial y lúdico, como en esta afirmación de “realidad” procurada en la materialidad del objeto y en la vivencialidad de su creación y acercamiento hermenéutico inherente a esta *Obra abierta*. El arribo de *las poéticas de lo informal* a la escena artística, sobreviene una experimentación acuciosa y necesaria en todas las esferas de lo real a la resignificación de lo “real” mismo. Lo informal se instituiría como una forma de abstracción expresiva, *Obra abierta* idónea a este acercamiento hermenéutico en tanto forma de comunicación lúdica y recreativa para con la obra de arte. Misma cuya transformación formal y conceptual conlleva una transformación necesaria en el acercamiento y la comunicación con la misma; tornándose este ya más exhaustivo y demandante, sobreviniendo así fundamentalmente recreativa esta aproximación para con la obra informal. A esta aproximación, los juegos del Peripatos, La Mimicry, Ilinx e incluso Alea, le serán ubicuos, prestándose la obra a partir de esta tendencia a un ejercicio de reconocimiento y afirmación único en la expresión artística. Instituyéndose su “caos”, en un *desorden positivo*, ya un recurso visual e ideológico cuya ambigüedad lograba evocar en si, bastedad y vacío; y en ello, la complejidad misma del pensamiento de esta modernidad última. En su apertura, la obra informal de establece Temenos abierto a la creación fecunda, espacio a la reflexión y construcción de sentido abierto mediante la experimentación creativa que en él se procurase al reconocimiento de su público; sobreviniendo en la ubicuidad de su ejercicio, natural a su acercamiento, una transformación fundamental de la conciencia, al forzar esta suerte de penetración lúdica.

Transformación en la cual reside la trascendencia de esta poética misma. Las *poéticas de lo informal*, son coto fundacional a la inserción de este Temenos abierto a la recreación de la conciencia y a la experiencia del ontos en la afirmación del mismo. Si bien la obra informal dada su apertura al ejercicio hermenéutico, se muestra imposibilitada de formar algún significante cerrado y conciso, al encontrarse tan *abierto* a la pluralidad de su interpretación poética, su trascendencia significante se fincara en el ludus que su acercamiento impele; sobreviniendo esta forma de aproximación lúdica, en la que se consigue establecer esta certeza y conciliación para con sus adeptos, acordándoles en el goce, la afirmación y la

autocreación de su práctica lúdica, ya “transformación hacia lo verdadero”, ahora en tanto vivencial. Estableciéndose la trascendencia de esta vanguardia artística en esta práctica hermenéutica afirmativa y recreacional. En sus juegos radicarán sus universales, en su apertura su permanencia. Alumbrándose así mismo en esta estrategia la recreación de lo arcano y el arquetipo; buscándose en la acción gestual del signo informal y abstracto, y exponiendo fehacientemente este retorno a lo primigenio, significativo y místico en los juegos propicios a su Temenos.

Esta orientación de sesgo espiritual hacia lo primitivo y arcano, habrá de sentar a su vez, este apreciable dejo “anti-estética” en el discurso de los artistas del arte informal, al afirmar su fundamento y trascendencia espiritual por sobre un discurso preponderantemente formalista. Mismo que mostraría esta afinidad creativa para con la visualidad exuberante y “barroca” que esta tendencia comprendiese. El artista informal se arrojaría a una experimentación compulsiva y solitaria a la concreción de una certeza íntima, vivencial y artística; en la cual fundaría la validez de su creación y a cuya concreción impele la integral de sus preceptos y existencia. Es decir, tanto conceptualización, visualidad y acto creativo, sobrevendrían integrales; la pintura informal se afirmará en ser una vivencia, tanto en su creación como en su acercamiento.

Sobreviniendo al marco histórico el florecimiento global del cual fueran participes cantidad de movimientos plásticos informales de la posguerra³⁹⁰, hermanados en esta posición romántica y trágica, que les llevará a la construcción de paradigmas plásticos innovadores. Y compartiendo ya una muy compleja y bizarra índole, el reencuentro con la figura del chaman, el alquimista y el exegeta, en la reconstrucción del artista de época; a la cual ahora se sumaba una identidad de tinte heroico y existencial que revelaba en el acto creativo la posibilidad de un universo distinto, “*otro*”³⁹¹.

III.II.I.- La proliferación de lo informal en el mundo, los nombres de lo informal

Era más que considerable la afinidad espiritual que compartieran los artistas informales a lo largo del orbe. La recreación plástica de este estado anímico épocal, se manifestaría en cantidad de brotes artísticos dotados con la misma sensibilidad e inquietud psíquica patente a lo largo del globo, en cantidad de exponentes apreciables en todo el centro de Europa, la costa oriental de Estados Unidos y Japón (específica, más no privativamente). Prontos a establecer cantidad de redes de intercambio plástico e ideológico, enriqueciendo los diferentes discursos e ideologías que una corriente plástica tan controversial esgrimiera al rechazo patente de una sociedad burguesa y una elite artística afincada en la estabilidad de una abstracción geométrica-decorativa.

³⁹⁰ Karl Ruhrberg. Arte del siglo XX. España, Taschen, 2001.P.252.

³⁹¹ I. Sandler Op. Cit. P.182.

Entre los movimientos más notables que pueden considerarse comprometidos con el espíritu de lo informal, se propone inicialmente la ya mencionada *abstracción cálida* o *expresiva* que fuera el primer tilde que obtuviera este tipo de pintura, presente en el trabajo del primer V. Kandinsky y en algunas obras de los Orfistas (figs. 34 y 35). Pronto -y tras el trabajo de Wols-, cantidad de términos improvisados se apresurarían a la escena, en afán de exorcizar el sortilegio de estos objetos, testigos de la tensión de su época. Términos como: *Pintura gestual*, *Manchismo*, *Gestaltos* y *Materismo*, aparecerían prematuramente y sin mayor discurso en la escena artística del París de la posguerra. De forma simultánea, una incursión en esta corriente pictórica experimental -especialmente en sus valores gestuales-, sería plenamente explorada por un grupo de pintores que alguna vez fueran nombrados tanto *La escuela de Nueva York*, cómo el *Estilo de la costa este*.

Será para el año de 1943 que el crítico de arte Harold Rosenberg acuñe el término *Expresionismo abstracto*, encontrando el pronto favor de críticos e historiadores y permaneciendo en la mentalidad del público generalizado. Posteriormente y dentro del mismo grupo, habrán de cimentarse dos tendencias, la "*Pintura de acción*" (Fig. 39), apreciándose en ésta, la concepción del cuadro en tanto testimonial del "*proceso impulsivo e improvisado del acto de pintar*"³⁹² y la "*pintura de campos de color*" (Fig. 40), donde grandes zonas de color contiguas se difuminan e integran entre sí, renunciando a estructura formal alguna, y donde se buscaba así mismo expresar las sensaciones de la *infinitud*, el vacío, e incluso lo *indecible*³⁹³. La transición entre ambas orientaciones solía ser fluida, al compartir sus artistas tanto técnica como concepción de la obra siendo así mismo apreciable la preferencia de estos artistas por el "gran formato", prestándose con ello a lo que J. Pollock llamaría: *transitable*; en este "paseo" la obra procuraba involucrar a nivel vivencial a su espectador³⁹⁴.

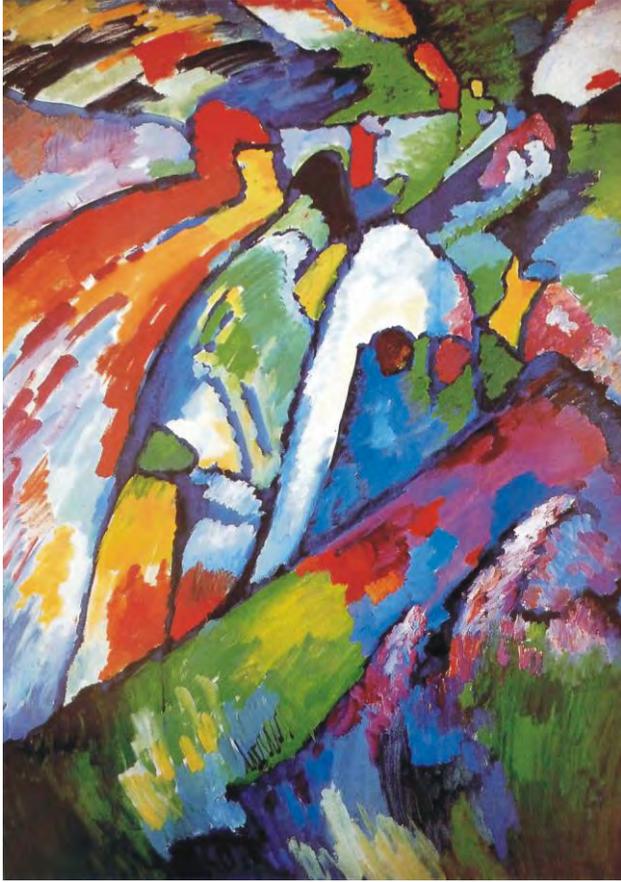
Estos artistas procuraban exhibir sus obras en espacios reducidos y con luz difusa y ambiental, obligando al espectador a mantener una cercanía particular con sus piezas; Mismas cuya factura no respondía sino a los raptos expresivos y la sensibilidad específica de su artista, evidenciándose en ello la coincidente actitud espiritual de ambas vertientes; por ejemplo, la "Escuela de Nueva York", mantendría en su propuesta artística al menos 5 posiciones aparentemente antagónicas: 1.-El cuadro gestual, como confrontación del autor con la materia. 2.-El cuadro severo en color y forma. 3.-Un propuesto *espacio substancial*, a la aparición de formas fragmentarias, y de un campo de color no estructurado. 4.-La evolución de un modelo de cuadro permanente, por la sucesión consecutiva de sus diferentes fases. 5.-El elemento imitativo (apreciable en el trabajo de J. Pollock y W. De Kooning)³⁹⁵. No son de ignorar así mismo, algunas de las diferencias que también esgrimirían entre sí, artistas contemplados dentro de las mismas vertientes.

³⁹² S. Bocola. Op. Cit. P.409.

³⁹³ Ídem. Lo "*intraducible*", sería un epitome más acertado.

³⁹⁴ I. Sandler Op. Cit. P.195. Apud. J. Pollock.

³⁹⁵ C. Blok. Op. Cit. Pp.167-168.



Algunos ejemplos de abstracción cálida o expresiva, baluartes de una abstracción en el arte, exenta de la severidad geométrica y antecedentes del informalismo, se pueden apreciar en el trabajo tanto de V. Kandinsky, como en el “Orfismo”. Éste último será un término acuñado por Guillaume Apollinaire en 1913 para describir la obra de Robert y Sonia Delaunay; considerado un tipo de abstracción artística ya ajena al referente *real* o *mimético*; sino que se procura en un propio lenguaje independiente, centrandó su interés en el impacto emotivo del cromatismo.

De Izquierda a derecha:

Figura 37. V. Kandinsky. *Improvisación VII*.

Óleo sobre tela. 1910.

Figura 38. Sonia Delaunay. *Prismas eléctricos*.

Óleo sobre tela. 1914.

Para finales de la década de los cuarenta, los artistas y teóricos adeptos a esta vanguardia, en el intento de dilucidar el espíritu y las inquietudes que animaran esta vertiente artística, acuñarán cantidad de términos a los que los más se adhirieran, y de los cuales otros tantos sólo serán presa. Ejemplares en este proyecto, son los escritos de M. Tàpie, G. Mathieu y Jean José Marchand, quienes aventuraran apelativos tales como *abstracción lírica*, la cual se entendía como un método de trabajo, propuesto en un estado de *éxtasis*, propiciado tanto por la

velocidad de su ejecución, como la espontaneidad y libertad de la misma³⁹⁶. Condiciones en las que se propiciaría una “*encarnación de signos cósmicos*”³⁹⁷, por sobre representación o formalismos en la pintura; adscritos a esta corriente quedarían los trabajos de Wols, H. Hartung y el mismo G. Mathieu (Fig. 41).

Posteriormente, G. Mathieu empleará el término *informalismo*, al referir con este apelativo una “*Pintura carente de significado total de los medios pictóricos*”³⁹⁸, dando en considerar a la pintura informal -al igual que la tachista-, como una degeneración de la abstracción lírica. Para 1951 M. Tapie rehabilitará el término, al emplearlo como parte del título de la exposición “*Signifiants de l’informel*” (noviembre de 1951) en la galería *Facchetti*, en París. Al recuperar esta expresión, M. Tapie, buscaba subrayar tanto la presencia del material pictórico, de la escritura automática, del éxtasis de ejecución, como del carácter profundamente sugestivo de la pieza; enfatizando la apertura esencial de la obra por sobre la composición, es decir, en éste primer epitome de lo informal ya se buscaba resaltar todas sus cualidades lúdicas basales y esenciales en la creación y acercamiento a la obra.

Lo informal entendido como una suerte de abstracción amorfa y escasamente estructurada, habría de enfatizar tanto su *caligrafía inconciente*, su tendencia al *vestigio* dada la recién cobrada importancia del elemento dinámico de su ejecución y en ello su presunta desvinculación de objetividad y planeación artística alguna; abriéndose este espacio a la improvisación, el azar y el drama patente del acto y del momento histórico. El informalismo patentizó una situación inédita en el arte, al proponerse cómo una *problemática* en cantidad de niveles; afirmándose en tanto propuesta abierta y en movimiento. La poética de lo informal, devendrá característica de la plástica contemporánea, al grado de quedar instituida cómo categoría crítica; abriendo con ello el espacio propicio a lo que no tardaría en definirse como la poética de la *obra abierta*³⁹⁹.

Condición ante la que M. Tapie, aventurará el término “*Arte otro*” (1952), el cual a lo largo del texto homónimo, especificará la condición de ser diferente de esta corriente artística, la cual en su patente distinción y en su carácter y especificidad de ser “*otro*”, escapaba a nomenclatura alguna imputable en una conciencia occidental hegemónica, incapaz aún de aproximación dada la omnipresencia de su racionalismo. Teóricos del arte tales como G. Dorflès, procuran restarle importancia al movimiento informal, al sostener una serie de tendencias dentro del mismo; socavándole en mera *estética* al categorizarle y fragmentarle la propuesta y el espíritu. Pintura matérica, Pintura gestual y Acción painting, serán algunos de los tipos que estableciera, reduciéndole así, a sólo algunos de sus exponentes (Fautrier, Riopelle, Schneider etc.) y pronunciando del mismo, que su aporte residiría en el retorno a la experimentación cromática, restringida por el discurso imperante de la abstracción geométrica. Ahora suponiendo demasiada teoría formalista en camino al equivocismo, se procurara más bien integrar los movimientos dado el sustrato psíquico que les hermana; más

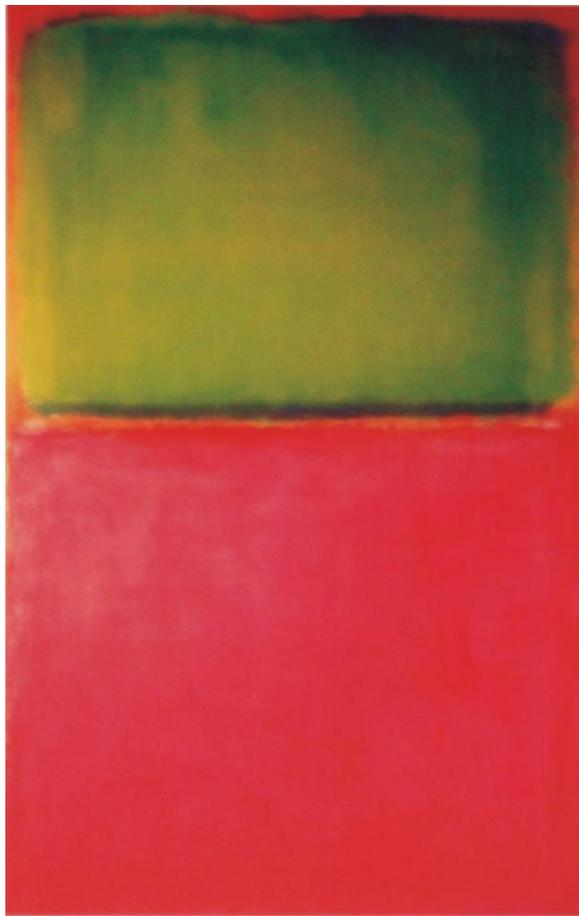
³⁹⁶C. Blok. Op. Cit. P.233. Comenzándose a observar la aparición espontánea de cantidad de referencias al fenómeno lúdico en el discurso de sus teóricos y artistas; al grado, que más adelante en el texto, se tratará la presencia de cierta cualidad “*dancística*” en la pintura informal, a tenor de esta velocidad de ejecución.

³⁹⁷ Ídem. P.237.

³⁹⁸ C. Blok. Op. Cit. P.237.

³⁹⁹ Gillo Dorflès. *El devenir de las artes*. México, Fondo de cultura económica, 1963. P.172.

que técnicas y propuestas plásticas, dominaba este sentimiento *trágico* común de época, la reaparición del barroco, la imperante reconstrucción de una realidad propia al estadio épocal ubicuo.⁴⁰⁰



De izquierda a derecha:
Figura 39. J. Pollock. *Cinco brazas completas*.
Óleo sobre tela. 1947.
Figura 40. Mark Rothko. *Verde, rojo y naranja*.
Óleo sobre tela. 1951.

De igual manera, términos como el “*Tachismo*” (1951), atribuido al crítico de arte Pierre Gueguen, quien le acuñara con obvias intenciones peyorativas, será igualmente rehabilitado por el crítico Charles Estienne, en su artículo “*Le tachisme*” (1954); nombre con el cual buscó denominar a los pintores que exponían en el salón de octubre. “*Les octobriens*” se constituirían principalmente en torno a un rechazo abierto para con la abstracción geométrica; entre ellos son ejemplares Jean Bazaine, a Alfred Manessier, a Gustave Singier entre otros: sin embargo, los límites estilísticos entre las obras de los anteriores, suelen ser difusos. Se considera a su desarrollado *Manchismo* como limítrofe con la pintura de un Roger Bissière (tardío), de un Nicolás De Stäel o un Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo) entre otros;

⁴⁰⁰ Dorflès Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, Labor, 1976. Pp.15-27.

y con el informalismo en la obra de Louis Nallard y Jean Messagier. En el trabajo pictórico de los anteriores, es apreciable esta inclinación lúdica patente en la experimentación y la libertad plástica formal y colorista que animará la abstracción lírica desde sus más incipientes principios, resultándole el Ilinx –el vértigo de formas y colores- una cualidad inherente. Si bien, de marcada tendencia abstracta, no rechazaban los elementos imitativos, acentuando su interés en la materia y el color; optando por una disposición libre de la mancha como signo gestual expresivo. Medios los anteriores, en los cuales se manifestaba el carácter emotivo y vivencial de la obra; circunscribiéndole en el azar, la irracionalidad y el impulso subconsciente del artista. La gestualidad y la materialidad les resultaban medios idóneos a la construcción de una “*realidad nueva propia de un orden humano sobre uno plástico*”⁴⁰¹. El tachismo se propuso como protesta y reivindicación de la subjetividad humana, ante la supuesta objetividad del geometrismo imperante en la pintura abstracta.



Figura 41. Georg Mathieu a la *encarnación de signos cósmicos*, en la acción pictórica de su propuesta abstracción lírica. En esta discursiva, concretamente al hablar de los estados de éxtasis creativo, producidos en la “*velocidad de ejecución*”, es memorable el fenómeno del juego del *Ilinx* el vértigo-, el cual, devendrá elemento omnipresente en la obra de arte informal. Propicio así mismo es recordar la labor cultural del Ilinx en las sociedades de confusión propuestas por R. Caillois; donde en labor conjunta con la Mimicri, constituirán elemento de cohesión social, circunstancial a una sociedad relativamente dispersa. No es extraño el rescate de esta dupla lúdica en una sociedad tan *confusa* como podría serlo el entorno histórico de la posguerra; al desencanto y la incertidumbre producidos por ella. El vértigo en el arte informal devendrá instrumento particular de creación, elemento suprahumano y libertad absoluta de construcción en el medio pictórico. Más adelante se observara como este mismo devendría en uno de los tantos elementos percutores de lo “*real*” en la obra informalista.

Pronto el impulso temprano adquirido por esta vanguardia en Francia, se haría sentir en Italia bajo los mismos móviles y presupuestos, dando constancia de ello el trabajo de artistas tales como Alberto Burri y Roberto Crippa. Para 1951 se constituirá el *movimiento nucleare*, en el cual se aprecian básicamente los mismos presupuestos que hasta entonces habrán caracterizado al movimiento informal: el rechazo hacia la abstracción geométrica, el carácter expresionista y abstracto del gesto y el material, el interés por la materia y “*la huella del movimiento de la mano considerado como la corporeización de la energía, cómo signo de la era atómica*”⁴⁰². La retórica en torno a los movimientos abstraccionistas informales en Italia mantendría cierta inclinación hacia el juego con el espacio y el movimiento en la obra, por

⁴⁰¹ C. Blok. Op. Cit. P.126.

⁴⁰² C. Blok. Op. Cit.P.237.

sobre su carácter sígnico o material; con excepción del arte *povera*, (un justo legado del trabajo de Alberto Burri), y el arte sígnico de Giuseppe Capogrossi⁴⁰³; originando el movimiento *spaziale* (espacialismo, 1948), en cuyos principios se optaría por una experimentación cuyos intereses plásticos residían principalmente en el manejo de la luz y el espacio, igualmente cercana al arte informalista y apreciable principalmente en la obra primera de Lucio Fontana (Fig. 42 y 43).

La filosofía y espíritu del arte informal, encontrarían una de sus raigambres más profundas (y de sus más fecundas vetas), en la parte sudoriental de España, específicamente en Cataluña y en parte de la Vasconia y Valencia; donde florecerán algunos de los grupos más importantes de artistas informales. La provincia de Cataluña sería específicamente productiva en esta vertiente plástica al constituirse en Barcelona el grupo *Dau al set* (1948) -con el poeta Jean Brossa al frente- y contando entre sus colaboradores con Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modesto Cuixart, Joan Josep Tharrats entre los más representativos. De profunda inspiración surrealista, la obra de los artistas de *Dau al set* se afirmaría en su ferviente inclinación hacia el contenido psicológico y el psicoanálisis, tendiendo su orientación hacia los valores del arquetipo y el inconciente colectivo, centrándose en la obra de C. G. Jung específicamente (Fig. 31). Su experimentación plástica mostró un acusado interés en la materia y los objetos, reduciendo el empleo del color casi al mínimo y optando por no evocar sino una reminiscencia sutil del mismo (impregnada de cierta connotación orgánica). *Dau al set* se mantendría casi como único coto de resistencia artística en la España franquista, siendo hasta 1956 que surgiera el grupo *Parpalló* en Valencia y posteriormente *El paso* en Madrid (1957), ambos, profundamente influenciados por su antecesor⁴⁰⁴. Siendo en este último, donde se constituirá una planta ideológica de teóricos y portavoces que se avocarán a abrir espacio a un arte acentuadamente radical en el ambiente de la España de la posguerra: “*El paso es una actividad que pretende crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español*”⁴⁰⁵.

Dada la disposición creativa e ideológica del informalismo en cuanto a fenómeno de posguerra, encontraría eco en la labor de algunos artistas al otro lado del orbe, no en vano sería un movimiento masivo e internacional; al ser el sentimiento fundamental que le animara, globalmente compartido, al igual que su contenido psíquico y su orientación gestual. Para 1954 surgirá en Osaka (Japón) el grupo de *Gutai*, fundado por el pintor Jiro Yoshihara y secundado por artistas de la más variada índole: Sadamasa Motonaga (Fig. 45), Kazuo Shiraga (Figs. 44 y 46), Akira Kanayama, Saburo Murakami, Shozo Shima-moto y Atsuko Tanaka, serán sólo algunos de los más sobresalientes (en Japón ya se había manifestado este interés por la experimentación del arte occidental desde el dadaísmo, con la aparición del grupo *Mavo* en 1932). La cultura natal de éste grupo, habría de animar sus obras abriéndoles de forma natural el espacio al happening y al performance en su labor artística y siendo su trabajo una influencia crucial en la propuesta de los artistas de la pintura de acción y la construcción mitopoyética en torno a esta vanguardia artística.

⁴⁰³ G. Dorflès. Op. Cit. 1976. P.35.

⁴⁰⁴ El grupo *Parpalló* contó entre sus adeptos con Mon Jaules y Doro Balaguer. En *El Paso* se ubican como particularmente sobresalientes a Antonio Saura y Manuel Millares.

⁴⁰⁵ Tomado del manifiesto de “*El Paso*”, en S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.345.

La corriente informal encontrará en Alemania algunos de sus representantes más tardíos (e incluso a manera de *involución* sobre el mismo campo), condición debida posiblemente al ambiente específico de posguerra que sobrellevasen y a su pronto y natural despertar hacia la experimentación existencial en el arte de vanguardia; que si bien no escapaban de la influencia primera de la vanguardia informalista, devenían poderosamente radicales y profundamente necesarios, tanto al momento épocal cómo al ambiente anímico de la Alemania de posguerra (incuestionable es la aportación de éste país, en tanto cuna de los experimentos culturales y artísticos –y antiarte- más representativos de la modernidad última, siendo el “dada” y el “accionismo vienés” los más representativos). Ante esta tradición germánica del arte contestatario, radical, experimental y de vanguardia, no debe causar mayor extrañeza, la decisiva y temprana aparición de artistas como J. Beuys en el panorama teutón, cuya labor artística derivará de la incipiente discursiva del arte-vida en un evidente intento de “*reparación psíquica*”, necesario para el aparato anímico de una nación desgarrada; y que habrá de ser tratado a saciedad por cantidad de artistas del informalismo y de la *catarsis - Performance y Happening* específicamente- y también propugnada por los primeros. S. Bocola procurará exponer este fenómeno como característico del “*Barroco moderno*”, –y de cuanto periodo épocal que ostente esta misma orientación- común a la necesidad psíquica apremiante de reconstituir un sentido espiritual y una orientación vinculante (un proyecto espiritual de época, a *grosso modo*), en una sociedad que experimente algún periodo crítico, ya sea por guerras, revoluciones o descubrimientos; siendo siempre particularmente apreciable en el arte la labor de subsanar el conflicto⁴⁰⁶.

Si bien en Alemania, no se da en ubicar un movimiento *per se* de vanguardia informal específica, ni intento de -en espíritu adánico- nombrar lo extraño, a fin de hacerlo propio; distintos grupos, cada cual con su retórica característica, surgirán en el panorama teutón (destacados entre estos resultan el grupo *Zen 49* y el *Neue gruppe*, ambos fundados por Fred Thieler; *Quadriga*, de Bernard Schultze y el *Gruppe 53*, de Düsseldorf). Los pintores adscritos a esta corriente plástica mostrarían pronto una pulida y fecunda vertiente del arte informal, evidente en las obras de Emil Schumacher, Karl Otto Götz (Fig. 48), Gerhard Hoehme, Peter Brüning (Fig. 47), Bernard Schultze y Kurt Rudolf Hoffmann Sonderborg (Danés, Fig. 49) entre otros. Sus trabajos presentan un acusado interés en la gestualidad y el instante (algunos cuadros llevarán por título el lapso de tiempo en el que fueran realizados). Su vital imaginería, situaba a la acción pictórica como cardinal, tema exclusivo ajeno a literatura e incluso a la visualidad misma; invistiéndole decididamente en un elemento existencial: “*¡Usar el automatismo y el paroxismo psíquico para coger el milagro por el rabo!*”⁴⁰⁷, en palabras de K. O. Götz, al participar su experiencia creativa.

⁴⁰⁶ S. Bocola. Op. Cit. Pp.335-517.

⁴⁰⁷ K. Ruhrberg. Op. Cit. P.266.



En la obra de L. Fontana puede apreciarse la influencia de las dos principales corrientes pictóricas de la escuela de la costa este ya tanto la experimentación con la materia y el gesto de la pintura de acción, como los amplios espacios de color de la pintura de campos de color.

De izquierda a derecha:

Figura 42. Lucio Fontana. *Concepto espacial: Boda en Venecia*. Óleo sobre tela e incisiones. 1961.

Figura 43. Lucio Fontana. *Concepto espacial: Attese*. Acuarela sobre tela e incisiones. 1965.

III.II.II.- La Nominación de lo informal

Ante semejante algarabía de propuestas plásticas -y en hermenéutico espíritu-, el presente escrito se habrá de avocar ahora en considerar por sobre las analogías, las diferencias; discurriendo sobre los contenidos evidentes que conminan a integrar en lo que sería una sola vertiente pictórica (en una tal sensibilidad de época), tal cantidad de propuestas plásticas. Esta inclinación, radica no sólo en el hecho de compartir el momento histórico -¿pues que vendrían a ser unas tales fechas, ante tal cantidad de culturas y civilizaciones?--; más considerable en ello, resulta la presencia del cataclismo mundial. La segunda guerra, traería consigo un tal estado de desasosiego anímico e incertidumbre existencial, cuyo filtro debía ser rápidamente apurado, en el intento patente de una *reparación psíquica*⁴⁰⁸. Tal sensibilidad traería subyacente este cabal sentido de lo trágico, depositando en el arte una propensión de sesgo particularmente romántico y nihilista; evidente en el arte de las propuestas informalistas, dada su tendencia al caos y a la destrucción. Posturas que ya denuncian éste desencanto y desasosiego omnipresente, impregnado de nihilismo; sin embargo habrá que recordar en este ambiente de posguerra al filósofo del *devenir*, para quien cualquier cosa que se realice, aún el espíritu mismo del nihilismo, es reacción ante el mismo; el “*Pesimismo de los fuertes*” conmina ante la nada, a crearlo todo. Apreciándose ya luego, el advenimiento de las filosofías existencialistas, y al *Existencialismo* ya cómo un *humanismo*⁴⁰⁹, en la obra de los artistas informales.

⁴⁰⁸ S. Bocola Op. Cit. P.422.

⁴⁰⁹ Jean Paul Sartre. El existencialismo es un humanismo. México, Ediciones Quinto sol, 1983.



Es notable la influencia y construcción mitopoyética que en torno a los presupuestos de vanguardia occidental y el pensamiento de oriente, dieran en originar la expresión artística del grupo de Gutai; tanto en sus acciones performáticas como en sus obras pictóricas se aprecia este punto de coincidencia que mantendría su obra cercana a los presupuestos de las poéticas de lo informal, ya fuese en el vértigo de velocidad y creación espontánea, como en el demirurgo de la materia.

De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
 Figura 44. Kazuo Shiraga. *Desafío al barro*. Fotografía del performance. 1924.
 Figura 45. Sadamasa Motonaga. *Sin título*. Mixta sobre tela. 1963.
 Figura 46. Kazuo Shiraga. *Desafío al barro*. Fotografía del performance. 1924.

A lo anterior ya estimado, se propone aún otra consideración: los artistas del informalismo (en patente oxímoron y fiel a su nombre), nunca apelaron por un estilo definido. La libertad y la búsqueda de la verdad devendrían su único blasón; encontrando en ello su Exegeta cabal en la figura de K. Malevich: “*Si es que hay una verdad, sólo puede hallarse en lo informal, en la nada*” ¿Cómo es posible entonces que a tal efervescencia de estilos netamente individuales se tuviese la pretensión de disponerles un lugar y un nombre común? Su nombre, al fin oxímoron, lo explica: *Informalismo*. Ante la pretensión de dar nombre a lo innombrable -a lo inefable-, la cantidad de conjuros ya han sido expuestos, todos dotados de su gracia innegable; sin embargo – y por ello se procura este nombre que ahora *no es*-, nombrar algo es ya exorcizarlo, reconocerle y *darle forma, domesticarlo*, superarlo al fin. Lo informe, lo *informal*, en la constitución de la palabra es al fin lo que carece de forma, y lo que carece de forma, no existe, no es. No puede ser connotado o denotado – notado tal vez siquiera-, S. Sontag ya advierte: “*En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a*

expensas de la energía y capacidad sensorial, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo para instalar un mundo sombrío de ‘significados’”⁴¹⁰. Un arte cuya dinámica y proyecto se jactase de ser “difícil”, no habría de permitir en forma alguna cualquier conato de domesticación, o ya su mansedumbre. Lo informal se revelaba abierto siempre, su aprensión se mantenía únicamente en su experiencia, en su práctica, siendo y sólo siendo en su contacto vivencial, en su experiencia lúdica.

Siguiendo la dialéctica de S. Sontag, ante el advenimiento de una evidente traición del proyecto de la modernidad y con ello de todos los *signos* que la propugnasen, incluidos en ello el *lenguaje*, al socavar este el pensamiento cohibiéndole dada en su mediaticidad, *Informal*, ya ni siquiera sobreviene una palabra, siendo una conjunción apenas; la palabra ha de someterse a la artesa del pensamiento, y allí, necesariamente *tomar forma*; termino esquivo, oxímoron casi *koan*, que pugna por disolverse a sí mismo y a todo pensamiento adyacente. En la constitución de la propuesta informal se esbozan la dialéctica de la *Obra abierta*, de la *estética del silencio*; cobrando *el gesto hermenéutico* la dimensión única que el entorno épocal le hiciese propicio. Lo informe cual inasible; lo impensable, omnipresente y esquivo. Lo “informal” terminó imponiéndose como denominación general de este sentimiento generalizado, al amparo –por supuesto- del peyorativo; los términos negativos, suelen ser afortunados.

Buscarle nominación en base a su formalidad a un movimiento rebuscado en lo inopinable y lo ignoto, deviene más que ocioso, incluso reaccionario: “*Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección univoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, la forma como campo de posibilidades*”⁴¹¹. Informal, ambiguo, nebuloso; su angustia bosqueja lucidamente el entorno que le fuera apenas natural y propicio. Cantidad de cuestionamientos le componen inmersos -pareciera- en la superficie rugosa de su materia indeterminada, en la cantidad de interrogantes anímico-plásticas que finalmente, su forma disolvieran; planteando la tarea brutal: *¿Qué?* La incógnita siempre abierta, ludus omnipresente de la materia, Agon de la lucha gestual del exegeta doliente a la investigación convulsa, al alumbramiento ahora de su ontos, a las técnicas complejas, *demiúrgicas* que le incitan; tan ambiguas y difusas como la obra misma. Acto que parece ahora de *psicomagia* al intento de reparación psíquica que le anima; y aún así, *¿Qué existe sin forma?* la supuesta renuncia a la forma en lo informal devenía parte de su posición contestataria, puesto que así como todo es *texto*, susceptible de lectura, todo es forma; se asigna, se proyecta y construye; susceptible de lectura a su vez, siendo imposible escapar de esta dinámica perceptiva. La repulsa a “*congelarse en geometría*”, no era sino rechazo patente al discurso de un proyecto de modernidad desacreditado; sin embargo entrañaba en sí, más que el sentido de la contradicción *per se* e indiciaba un estadio de investigación profusa al necesario “*alumbramiento de nuevas formas de pensamiento*”⁴¹².

⁴¹⁰ S. Sontag. Op. Cit. 1969. P.16.

⁴¹¹ U. Eco. Op. Cit. P.194.

⁴¹² S. Sontag. Op. Cit. 1969. P.26.

Lo informal en el arte vendría a instituirse en un fenómeno global, en tanto condición anímica ubicua al cataclismo mundial; que así mismo, traería éste sentido cabal de lo *trágico*, tras una experiencia existencial especialmente traumática y vivida. Los artistas informales ya en cierta forma *hermanados* al compartir esta crisis épocal contingente a su perfil psíquico, encontrarían eco a su propuesta artística a lo largo del orbe. Experimentando así las “*poéticas de lo informal*”, éste florecimiento global cuya universalidad le traería las más de las nomenclaturas, a fin de asir su identidad y espíritu. Cantidad de nombres serían acuñados y fuese prematuramente o respaldados tras un acercamiento profuso.

Sin embargo, por sobre el “*nombre*” (la obra informal en concepto y constitución, parece evadir en forma franca nomenclatura alguna), las poéticas de lo informal se abrían íntegras a su Temenos; siendo en él, inminente este acercamiento. La obra propone un cúmulo de estrategias, a fin de involucrar a su espectador de forma integral, de compenetrarle en su juego; que si bien ya abreva de los presupuestos primarios de la abstracción geométrica, se procuraba a sí mismo un bagaje intelectual cuyo acervo ya comprendía tanto éste perfil primero del artista chaman y exegeta -esbozado en el discurso de los anteriores- y como esta apertura esencial a lo lúdico habitual al perfil histórico. Los artistas y teóricos de las poéticas de lo informal comenzarán a esbozar esta condición poética y mística en su discurso. En esta “*encarnación de signos cósmicos*”, así como en su propuesto “*éxtasis de creación*”, se percibe la ubicuidad de lo lúdico en las matrices que mística con arte compartiese: Peripatos, Ilinx, Mimicry.

Instaurándose esta complejidad exultante de lo informal en el arte; que resultará así mismo, una problemática franca a una discursiva histórica que aun se afincaba en presupuestos canónicos cerrados y definidos y llevando esta sensibilidad épocal a instituirse bajo este inaugural concepto del “*arte otro*”, escapando a una demarcación racional propia del pensamiento hegemónico de occidente y a sus parámetros racionales (condición que así mismo contribuiría a esta pluralidad de nomenclaturas, a fin de aprenderle bajo los presupuestos de un orden racional establecido).

A la vanguardia informalista, por sobre una *formalidad, estética* o *estilo*, aquello que logra integrarle en una corriente artística aprensible, no es sino la ubicuidad de sus juegos, evidente tanto en el acto de creación, como en el acercamiento a la obra; sobreviniendo cada informalismo, calco único de su artífice, de su corporeidad y su psique a la afirmación de su existencia. Ludus contingentes así mismo a la sensibilidad, animismo y espiritualidad de su época, cuya fusión depositada en la obra y construida al vértigo de sus juegos deviene ya un notable transformador del pensamiento hegemónico y la conciencia misma. Lo *informal* se afirmará en ser inasible, en mantenerse en la esfera de lo mutable e indefinible; es una estrategia de inmersión lúdica, un transformador esencial de la conciencia, cuyo acercamiento impele ya el arbitrio del ejercicio hermenéutico, al conocimiento del carácter *hiperfrástico* de esta forma de texto. Condición ante la cual se hace ya innegable la preeminencia de su carácter lúdico, al mantenerse en el coto de su experiencia ontológica.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Figura 47. Peter Brüning. *Sin título*. Óleo sobre tela. 1961
Figura 48. Fred Thieler. *Señal*. Óleo sobre tela. 1960.
Figura 49. Kurt Rudolf Hoffmann Sonderborg. *Composición*. Óleo sobre tela. 1969.

Lo informal como *negación de las formas clásicas de dirección unívoca* se propondría como algo de absolutamente *otro orden* (un *Art autre*), un patente cambio de registro en los criterios

que sustentarán la obra de arte; imponiendo en su configuración un sistema más complejo y basto, por sobre este supuesto abandono de la forma en tanto condición básica de la comunicación; que ya por sobre una muerte de la misma, procura establecer nuevos criterios en torno a la aprehensión y concepción de ésta.

III.III.-Lo formal en lo informal

“Al introducir la forma, la vida desaparece”.⁴¹³

En el discurso plástico-pictórico de las poéticas de lo informal, La *forma* habrá de proponerse cómo un campo de posibilidades fundamentalmente abiertas. Si bien, el concepto de la forma *per se* no implica sino un mero fenómeno de percepción y de elaboración psíquica, la reconfiguración de la obra pictórica que el informalismo propone, apelara como ninguna a esta relación activa para con el espectador, ahora usuario: “Las formas no pueden imprimirse simplemente en nuestras mentes, debemos elaborarlas para poder sentir su belleza”⁴¹⁴. Es un hecho, que el informalismo no hubiera cristalizado sin el discurso de una *gestaltheorie* previa, que alumbrará la dinámica de la visualidad misma.

Esta disolución del concepto tradicional de forma (y de la forma misma), abría la posibilidad de vislumbrar una nueva figuratividad exenta ya de canon geométrico o imitación alguna. La forma como nunca devendría: “Derivada de la proyección propioceptiva de la íntima voluntad de normatividad del hombre”⁴¹⁵. La forma en la obra de arte como un movimiento concluso y cerrado, era refutada en la experimentación e insuficiente en la labor del arte informal y las poéticas de la obra abierta, propiciando con su experimentación uno de los primeros movimientos deconstructivistas del arte, evidenciándose su propuesta en el grito de guerra de su propio nombre: *Informal*. No había en su filiación con el instante, complicación alguna en *cultivar el equivoco*, ensamblar el desastre y jugar con el fragmento; dando lugar a ejercicios de asociación de la índole más diversa en este Temenos abierto a todo juego, donde todo sobreviene factible, lícito; sobreviniendo la invención continua y la pieza infinita. La forma en lo informal se propondría ya *sin forma*; difícil, mutable y esquiva, abierta. En esta heredad del discurso del *alquimista* y del *hombre de ciencia* que la labor del artista adoptara, apreciable desde el trabajo de los impresionistas, cuya obra al cauce del tiempo cobrará esta inclinación hacia el escudriñamiento del fenómeno perceptivo, la verdad y lo real mismo:

“La forme transcendée, pleine de possible devenir, sera pleinement élaborée Dans cette périlleuse limité d’ambiguïté, pour se proposer à nous comme un merveilleux contenu de ce qui sera toujours pour l’homme le plus enivrant des mystères (...) L’art, alors, ne pourra être autre chose qu’une opération magique extrêmement grave, nous amenant à aborder en toute lucidité le magnifique vertige d’une épreuve de haute violence par delà toutes les considérations de ‘critique d’art’....”⁴¹⁶.

⁴¹³ Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1997. P.275. Apud. Diderot,

⁴¹⁴ *Ibidem* P.276.

⁴¹⁵ G. Dorflès. Op. Cit. 1963. P.10.

⁴¹⁶ “La forma trasciende plena en su devenir, desarrollándose plena en el límite de lo ambiguo y proponiéndose en su maravilloso contenido, el más embriagador de los misterios (...) el arte como operación mágica extrema, nos lleva a tratar con claridad el vértigo magnífico en su prueba, ya de la más alta violencia, y más allá de toda crítica” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

La concepción de la *forma* contra la cual se atentara de continuo en el discurso del propuesto informalismo, dada la incapacidad de la misma al cubrir este Temenos abierto que en ella se depositaba; si bien consistente y permanente en el ideario (cuyo bastísimo compendio de cánones conceptuales su noción comprometen), se extiende y retrae al devenir del tiempo, acuñando y desvirtuando su empleo en los más de los campos. Para la modernidad, o más concisamente, el contexto épocal que alumbrará esta corriente pictórica, el término comprendería una concepción en el arte pendiente de las investigaciones de la *gestatheorie* y la psicología de la forma:

*“Si de lo que se trata es de formar una nueva visión de la realidad, si se trata de ganar poco a poco terreno a la oscuridad que nos rodea, no podemos contentarnos con manipular formas caducas y tópicas, ya que en contenido nuevo debe corresponderle, naturalmente una forma nueva”*⁴¹⁷.

Escapando al concepto canónico de forma, -y a toda palabra también-; la forma en lo informal se proponía ante la necesidad urgente de establecer prácticas en el arte cuyo ejercicio motivara la elaboración de nuevos modelos de conciencia; impeliendo su orientación artística una nueva visión de la realidad y el mundo: *“A contenido nuevo, debe corresponderse naturalmente, una forma nueva”*⁴¹⁸.

III.III.I.- La forma

Más valga ahora, una leve acepción sobre el génesis de algunos conceptos entorno a la *forma* retomados de la obra de W. Tatarkiewics, quien expondrá desde un primer concepto de *forma*, tomado de la Grecia clásica y su concepción hasta la actualidad, proponiendo al menos once acepciones particularmente trascendentes y significativas entorno a la misma. Destacándose en la óptica de este discurso: *la forma “A”*: Estructura y/o disposición de sus partes, cimiento de la belleza aristotélica, concepto este último, que en la discursiva platónica será ponderado como especialmente difícil, y problemática; más tarde será relacionado con el *número* o *proporción*, resultando este pensamiento común a los aristotélicos y basal a lo gestaltico (pregestaltico). *La forma “B”*: Se entiende en tanto apariencia, desde el renacimiento se ha tendido a considerar la obra artística dentro de este parámetro, al enunciar que *“sólo la forma es importante en el arte”*, se propugnaba a la apariencia por encima del contenido; entrando estas en competencia, y disociándose (esta postura encontraría su clímax en el *“formalismo”* propuesto por Le Corbousier, quien llegara a considerar este contenido como “nocivo” para la obra). Por mucho tiempo en el discurso artístico se propugnaría este concepto de forma (apariencia) por sobre el contenido. Parte de la construcción del arte informal residiría en

⁴¹⁷ Ibidem. P.28. En tanto al interés de los artistas plásticos de la modernidad última por los fenómenos de la percepción y su concepción de lo real patente en la obra; resulta apreciable la retórica que llevará desde los artistas de impresionismo (E. Manet, C. Monet, G.P. Seurat, P. Signac, etcétera.), hasta la desnudez última del cuadro procurada por los abstractos postpictóricos y el objeto (el *Pop art*). Son considerables textos como: *“El arte es una mentira que nos hace ver la verdad”* de Pablo Picasso, *“El mundo informal”* de K. Malevich y *“Definición del surrealismo”* de A. Bretón, entre otros.

⁴¹⁸ En su libro *“informalismo”*, J. E. Cirlot, hace notar que en su parecer, cantidad de anhelos de revolución social y política, quedarían sublimados, al menos en la idealidad de sus adeptos.

poner en tela de juicio dichos postulados, originándose así el movimiento ideológico que llevaría incluso a la concreción del arte conceptual, existen propuestas que aventuran la posibilidad de que el colmo de la representación realista en el arte haya residido en la obra: “Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones” de K. Malevich 1915, Fig. 17; así como en la cristalización del cubismo analítico y sintético. El arte informal participaría en esta revuelta de lo real, al propugnar la presencia natural –y valiosa- de la idea, el concepto e incluso el tema, en la obra de arte.

La *Forma “C”* se entiende como contorno, figura y configuración; este concepto será específico de la disciplina del dibujo, encontrando prioridad en los círculos académicos del siglo XVII. La *Forma “D”* es un concepto específicamente aristotélico, ya: “*forma substancial*”, enunciada como “*la esencia de cada cosa*”. Esta idea será retomada para el siglo XX, por artistas como Ben Nicholson y P. Mondrian, éste último al considerar: “*la experiencia de la belleza como cósmica y universal*”, postularía su trabajo como un nuevo arte que: “*Expresa un elemento universal a través de la reconstrucción de las relaciones cósmicas*”, participando de los presupuestos de esta concepción. Será en los discursos de Henri Focillon, V. Kandinsky y los gestalticos, que el concepto de forma en el arte de la modernidad, tome su configuración precisa, deviniendo esta en una reconstrucción de los conceptos de forma “*A*” y “*B*”, reformulados y propuestos por H. Focillon, en tanto elementos expresivos y significativos en si mismos sin resultar necesariamente símbolos o imágenes. Y por V. Kandinsky al propugnarles en tanto: “*Medios poderosos al servicio del contenido*”, cuya evolución no debería de cohibirse por tradición, discurso o presupuesto previo alguno; dejando su desarrollo en total libertad: “*Se debe aceptar como artística cualquier forma que sea una expresión exterior del contenido interior*”. Dicha discursiva permearía considerablemente a la construcción misma del informalismo, donde la forma esquemática y delimitada devenía claustrofóbica e ineficaz⁴¹⁹.

Para la modernidad última, la concepción de la *forma perceptual*, deviene el resultado de un *juego recíproco* entre el objeto material y el medio luminoso que actuará como transmisor de la información -y a sí mismo de las condiciones dominantes en el sistema nervioso del espectador-. Lo anterior será un conocimiento ya difundido, quedando esta “*forma perceptual*” así entendida en cantidad de discursos de profunda trascendencia en la época, llevando la génesis de este concepto desde: “*Estructura que se manifiesta en aspecto*”⁴²⁰(E. Kahler), “*un todo orgánico, fusión de diferentes niveles de experiencia precedente (ideas, emociones, materiales, temas)*”⁴²¹, e incluso “*esquema estimulador*” en la discursiva de R. Arnheim⁴²².

III.III.II.- La forma en lo informal

Partiendo de lo anterior, se hace perceptible la impronta que el pensamiento épocal modelará en el informalismo, en el presente contexto habrá de entenderse: “*la forma como un esquema*”

⁴¹⁹ W. Tatarkiewicz. Op. Cit. Pp.265-268.

⁴²⁰ E. Kahler Op. Cit. P.42.

⁴²¹ U. Eco. Op. Cit. 1984.P.35.

⁴²² Rudolf Arnheim. Arte y percepción visual. Madrid, Alianza Editorial, 2005. P.89.

estimulador orgánico, manifiesto en imagen visual". Bajo esta concepción habrá de observarse a lo largo de este discurso, cómo la configuración de la obra informal le participa, sin ser ajena a la concepción de forma aquí propuesta; en tanto que nada existe fuera de la forma, al devenir esta una construcción intelectual, dada esta natural orientación colonialista, en la que aquello que escapa a las sensaciones o capacidades intelectivas, aquello que carece de normatividad y de nombre, aquello que recae en el mundo de lo invisible, de la vacuidad, de la nada, de lo *otro*, no existe.

Si bien al advenimiento de un supuesto "arte sin forma", no faltarían los posicionamientos escatológicos y apocalípticos, sobreviniendo necesario un replanteamiento y una reconstrucción al modelo conceptual de la "forma"; más aun en el arte, en tanto crisol vinculante y didáctico del pensamiento filosófico y científico de la época. La constitución y concepto habitual a la forma en el arte, resultaban ya insuficientes a las necesidades anímicas y cognoscitivas de su tiempo; el arte informal, por sobre este *carecer de forma*, propone una nueva dinámica de aprensión y de acercamiento a la obra, imponiendo un ejercicio necesariamente participativo en la aprensión de esta:

*"Las formas dependen de un conjunto de factores objetivos, de una constelación de excitantes. Las formas pueden presentar una articulación interior de las partes o miembros naturales que poseen funciones determinadas en el todo y que constituyen en su interior unidades o formas de segundo orden. La percepción de las diferentes clases de elementos y de relaciones corresponde a diferentes modos de organización de un todo, que dependen a la vez de condiciones objetivas y subjetivas"*⁴²³.

Por sobre "forma" en tanto modelo preformativo, la acción de la *forma* en lo informal sería intensa, gozosa y dramática, al generar el orden de su propia interpretación; declinando rigor objetivista alguno. Si bien perdería en "*determinación semiológica*"⁴²⁴ al quedar abierta al fenómeno de juego, habría de ganar en percepción lúdica, en cuanto fenómeno ontológico, en fenómeno de conocimiento-reconocimiento, en inmersión cuasi mística; al instaurarse campo abierto al ludus. El diálogo con la pieza recuerda lo propuesto por M. Rothko: [Estamos] *produciendo un arte que podría durar miles de años*.⁴²⁵ La pieza informal se afirmara en este ludismo, consiente de su mutabilidad, abrazando el hecho con premura y proponiéndose a la libre divagación de su público. Abriéndose a un juego libre de interpretación y apropiación por parte del mismo.

Olvidados estarían los tiempos en que tal ejercicio de Peripatos deviniera tan propicio al vértigo en la absorción de la imagen y a la relación de "*disfrute*" propuesta por U. Eco⁴²⁶; ahora en la obra de arte informal, la instauración del silencio y su enigma le afirman, haciéndole simpatizar con los lindes del *vacío*; su exultante mutismo, exacerbaba su presencia al incitar para sí la cualidad de lo subjetivo. Formas que ya son: "*La expresión exterior del*

⁴²³ Guillaume Paúl. *Psicología de la forma*. Buenos aires, Editorial Psique, 1975. P.21

⁴²⁴ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.81.

⁴²⁵ A. C. Danto. Op. Cit. P.51, Apud. James Breslin, *Mark Rothko: A biography*. Chicago, Universidad de Chicago, 1993. P.431.

⁴²⁶ U. Eco. Op. Cit. P. 36.

*contenido interior*⁴²⁷. La construcción *formal* en las poéticas de lo informal, advierte y explota esta posibilidad -haciendo hincapié-, en su abertura al contenido interior y a su resonancia en su espectador (Fig. 47 y 48). Los descubrimientos formales producto de la experimentación de estos artistas se vislumbraban como valores propositivos totalmente nuevos, cuyo elemento capital se depositaba en el espíritu manifiesto del mismo. Valga recordar ahora lo tratado en torno a la modernidad, en cuanto a la dicotomía pertinente en la construcción de lo *bello* y lo significativo en ésta, procurado en el tándem de lo *invariable eterno* -el espíritu- y lo *relativo* y *circunstancial* -lo modal-; apreciándose bajo este presupuesto la configuración de una obra de común vinculada a su época y por ende, perfectible y mudable.

Es evidente como los cambios de las formas de expresión artística se explican a sí mismos al ser considerados como *efectos* en función de la evolución natural de su contenido; deviniendo en síntoma o repercusión del estado psicológico de la sociedad donde surgen. P. Mondrian, conciente de esta condición ya se había pronunciado en favor de cierto efecto positivo de la *destrucción* en el arte, el cual, incluso no era apropiadamente reconocido⁴²⁸. Esta pretendida *destrucción* en la cantidad de connotaciones de las cuales puede ser dotado el termino (Figs. 49, 50 y 51), se bosqueja ahora en el pensamiento de Gastón Bachelard al pronunciar: “*Siempre quisimos que nuestra imaginación tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción*”⁴²⁹. A esta proposición en la que parece las formas mismas tornase a disolverse, G. Bachelard pareciera agregar: “*El termino básico que corresponde a imaginación no es imagen, sino imaginario. Gracias a lo imaginario la imaginación es esencialmente abierta y evasiva*”⁴³⁰.

La argumentación de G. Bachelard ayudaría a sentar una base lógica de apreciación hacia la obra informal; contribuyendo a establecer tanto una noción temprana, como una dinámica de apreciación y acercamiento a estas poéticas. Así mismo, esta concepción entrañaba ya la visión y la apertura de un universo cognoscitivo más amplio, así como la reinscripción de un conocimiento místico y espiritual, en el pensamiento de occidente (una *gnosis práctica*, apreciable en el trabajo de este autor). La disolución de límites, de por sí ya esquivos, tanto al contorno cómo al concepto, tienden a remitir nuevamente al propuesto: “*Universo de los absolutos*”⁴³¹ en la constitución misma de lo informal. X. Rubert habría de elucubrarlo desde una diatriba a Brahma: “*Tu eres la forma sin forma*”⁴³² y así mismo al aventurar en torno al trabajo de estos artistas: “*Crean formas cuya esencia es idéntica a su expresión (...) ser una e*

⁴²⁷ Así mismo, y en el mismo texto, V. Kandinsky advierte que cualquier apego por inseguridad, a cualquier forma o tipo de la misma; traerá obras carentes de espíritu e ineficaces a su acción. (Vasili Kandinsky. Gramática de la creación. España, Paidós, 1996. Pp.14-19.)

⁴²⁸ J. Golding. Op. Cit. P.204.

⁴²⁹ A. Moszynska. Op. Cit. P.129. Apud. Gaston Bachelard.

⁴³⁰ Ídem.

⁴³¹ J. Golding. Op. Cit. Pp.16-17. Apud. P. Mondrian.

⁴³² X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.78.

idéntico con su propia expresión es un común atributo de lo sagrado, como no admitir expresión en términos de lo conocido (ello limitaría su naturaleza) ”⁴³³.



Esta apelación al vacío y al silencio, las más de las veces evocado ya en el caos de la obra informal, será una constante en estas obras, al ser propuesto ya como un espacio propicio a la elucubración y a la reverberación de la espiritualidad y la conciencia, y a la recreación de la misma.

De izquierda a derecha:

Figura 50. Jean Dubuffet. *La física del suelo*. Mixta sobre tela. 1958.

Figura 51. A. Tàpies. *Gran pintura gris N. III*. Mixta sobre tela. 1955.

Esta tendencia hacia la mística, deviene una constante en el arte abstraccionista desde sus expresiones primarias siendo evidente en la presencia de esta orientación plástica en los orígenes de una estética al servicio de un aparato litúrgico. Cobrando dicha apelación al misticismo nuevas estrategias y discurso ahora en el arte informal, cuya constitución misma resalta esta condición misma de lo *informal* al: “*No admitir expresión en términos de lo conocido*”, inefable “*arte otro*”; misma en la que se hace patente su condición de *misterio*, de no ser cognoscible o apreciable fuera de su práctica y discurso, fuera de su Temenos. Tanto sus valores individuales y subjetivos patentes en el “*simbolismo personal de la obra*”⁴³⁴, sobrevendrán inherentes a esta mística, ya en sí, una estrategia; cuya principal premisa era impeler al espectador a su aproximación a la pieza, a cobrar ésta conciencia de hallarse ante una sensibilidad individual y ante un acto auténticamente vital y humano; formando con ello, un nuevo y cabal sentido crítico. Ante la luz del advenimiento de esta conciencia, se hace patente como esta vanguardia pictórica propició el terreno a otras propuestas artísticas tendientes de esta sensibilidad; tales como el performance de Fluxus y el Accionismo vienes.

⁴³³ Ibídem. P.79. Así mismo, X. Rubert ya considera: “*No era posible atribuir a la forma todo lo que antes coexistía con ella sin que ésta, de un modo u otro, se hinchara en expresión absoluta. Sin que el arte aspirara a dejar de ser arte y transformarse en ‘mito’ o, dicho en otras palabras, aspirara a abandonar lo anecdótico para partir ya de ‘una estructura y, desde ella, construir un acontecimiento, un objeto absoluto’*”. (Ibídem. P.86. Apud. Claude Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de cultura económica, 2003. P.38.).

⁴³⁴ I. Sandler. Op. Cit. P.118.

No cabría un “*estudio de la forma*” en tanto conocimiento cerrado de la misma. En esta apreciación sin límites, el acercamiento a la obra dependería necesariamente del ejercicio hermenéutico, siendo ya un contacto netamente vivencial con la pieza; propiciándose en ello el propuesto *juego ontológico*, basal en el planteamiento del presente discurso; e instaurándose así, la percepción en tanto *elaboración activa*, principio rector de la apreciación artística en la obra informal. No habría canon de acercamiento a la obra, esta exigiría en su aprensión, la labor lucida y el acercamiento conciente de quien de su diálogo participase; el propiciar esta experiencia compleja y *difícil*, buscaba reimponer así mismo cierta reflexión introspectiva en la pieza y su consecuente inserción en el ludus de lo místico; esta “*dilución de la forma*”, más que atentar contra la forma misma, no pretendía sino enriquecer su experiencia, al *vivenciarla*.

X. Rubert, señalará que la verdadera originalidad de la formatividad informal, radica en su reapropiación de lo “*real*” y su reinserción en la realidad misma; al proponerse la pieza en tanto objeto o fin mismo de la pintura (lo *cósico* Heideggeriano, llevado a tope en estas piezas) y “*su contraposición a los valores relativos a la forma*”, deviniendo esta: “*Más significativa cuanto menos alusiva, expresión y representación son aspectos excluyentes e inversamente proporcionales*”. Permítase ahora explicitar esta cita, apelando a lo propuesto por el autor de los “*límites de la interpretación*”: “*Seamos realistas: no hay nada más significativo que un texto que afirma su propio divorcio de sentido*”⁴³⁵(Fig. 53).

Entre sus estrategias primarias el mutismo devenía evidente en el arte informal, su exhuberancia polisémica a participaba de una apreciación importante entorno a los modelos gestálticos propuestos por esta psicología; procurándose el advenimiento de una *forma*, que al jugar al silencio reinstaurara su misticismo. Su reticencia juega al vértigo y a la mascarada revelando su estrategia, siendo un fenómeno de seducción que en este orden vislumbra la constitución de sus imaginarios: “*La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el mundo de lo imaginario*”.⁴³⁶ Alumbrando el advenimiento de lo vivencial en los fenómenos de contemplación de la obra plástica: la experiencia vital ubicua a la experiencia artística.

Conato de una forma que como nunca exige comunicación para *ser*; paradójico más aún, al advenimiento de su mutismo. En La psicología de la gestalt, ya se habrá bosquejado la naturaleza ubicua de lo informal en tanto cierta: “*cualidad terciaria*”, en el intento de designar o traducir en palabras las cualidades o sensaciones de un fenómeno perceptivo determinado⁴³⁷. Abriéndose en la propuesta plástica del arte informal la posibilidad de un cierto “mutismo absoluto”, apreciable en estas superficies pictóricas, cual concreción de lo “*indecible*”: las textuologías de J. Dubuffet (Fig. 50), las atmósferas de M. Rothko (Fig. 29), muchas de las “*cruces*” de A. Tàpies (Fig.53). Así cómo a la del vértigo natural de interpretación, dada la fecundidad interpretativa de la obra; ya acaso aparato de preservación ante el éxtasis de lo caógeno, o de la exuberancia reflexiva. El artista informal materializaba una obra en la que preveía una relación de polivocidad para con su público, contingente al

⁴³⁵ Umberto Eco. Los límites de la interpretación. Barcelona, Lumen, 2000. P.19.

⁴³⁶ M. Heidegger. Op. Cit. P.128.

⁴³⁷ Estela Ocampo y Martí Peran. Teorías del arte. Barcelona, Icaria, 2002. Pp. 166-167.

fenómeno vivencial, ontológico y comunicativo propuesto en la misma, siendo de forma un tanto análoga una condición contemporánea al fenómeno de la obra abierta, que habría de permear a las más diversas áreas del conocimiento.



Figura 52. J. Pollock. N.4. Mixta sobre tela. 1950.

El fenómeno de la destrucción en el arte (y en todas las esferas sociales), cuya considerable repercusión en su momento conduciría a J. Derrida a introducir su término “*deconstrucción*”, a modelando así mismo considerablemente el pensamiento postestructuralista francés; siendo éste uno de los ejes primordiales de su pensamiento. Connotación pronta a popularizarse, dadas las condiciones sociohistóricas naturales al *cataclismo*, cuya reverberación había de propagarse por los meandros naturales, al arte, la filosofía y la ciencia; adhiriéndose en la labor de apreciar y quizá superar la experiencia (incluso comparable a la “*querrela*” en su momento épocal correspondiente). La *deconstrucción* se propondría patrón modélico a fin de comprender y apreciar las fracturas del pensamiento contemporáneo desde el pensamiento clásico. Rescatable resulta la anterior acepción en respuesta al coral de detractores, cuya miopía impugnara al movimiento informalista condiciones tales como: “*Carencia de voluntad compositiva*” y “*disolución absoluta de la forma*”, incluso, de atentar contra las nociones de integridad, coherencia, identidad, e incluso de la historia misma.

Los artistas del informalismo concebirán cantidad de estrategias plásticas en la constitución de este proposito, para M. Rothko: “*El color sería el protagonista del drama, la forma no cristalizaría permaneciendo en una atmosfera brumosa en cuyo misterio se perdería el sujeto perceptor*”⁴³⁸(Fig.29); para B. Newman, era determinante cierta reticencia a la visibilidad por parte de la pieza, en su ethos el cuadro: “*No acabaría de hacerse visible*”⁴³⁹(Fig.30). Ambos artistas abogarían por este elemento vivencial en la obra, al proponer incluso una naturaleza “*iniciática*” para los más diversos misterios de naturaleza psíquica, resultándoles el arquetipo - al igual que a J. Pollock (Fig. 28)- un bien particularmente fascinante. Lo cual, les llevaría a la creación de esta suerte de obra, abierta e indeterminada, donde continua cierta presencia sobrenatural, asaz angustiosa, en tanto valor arquetípico.

En la conciencia del papel co-creativo que desempeñara su audiencia, la obra informal mostraría su superficie parca de elementos preestablecidos, prestándose a este ejercicio de “*interpretación libre*”; enmudeciendo a una proyección somera de signos y símbolos preconstruidos. Sobreviniendo la *proyección*, condición ubicua al fenómeno de percepción en tanto que esta suele verse influenciada por el conocimiento previo del espectador y su sensibilidad constituida. La pieza se procuraba al imaginero de su artista como un valor

⁴³⁸ C. Blok. Op. Cit P.165.

⁴³⁹ Ídem.

arquetípico, procurándose en lo subjetivo y lo evocativo por sobre formalismos convencionales y prestándose al juego del ilinx a su inmersión, al Peripatos e incluso a la Mimicry; propiciando en sus piezas, la cualidad de constituirse y reconstruirse en el imaginario de su audiencia, en esta dinámica las posibilidades se proponían infinitas.

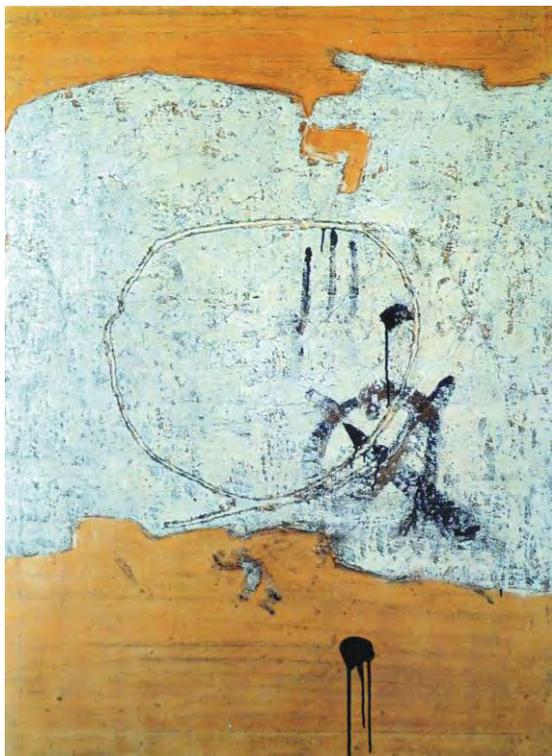


Figura 53. A. Tàpies. *Blanco con manchas rojas*. Mixta sobre tela. 1954.

La *forma*, es una dinámica compositiva, existe ahí donde el ejercicio perceptual se presente; y su exención de “límites” no es sino parte de la condición ideológica lúdica, que al sesgo épocal de natural entrañase el movimiento mismo. Lo increíble en la discursiva de sus detractores, es que tal fenómeno de pérdida no se hubiese apreciado en razón a los fenómenos de guerra: “*Auschwitz*’ es una prueba trágica de la realización de ese proyecto. La victoria de la tecnología y la ciencia capitalista sobre los otros candidatos a la finalidad universal de la historia (como el socialismo, los derechos humanos, el cristianismo) es otra manera de destruir el proyecto moderno”. En lo anterior, Jean François Lyotard expone el estado hegemónico de una economía capitalista y de guerra, cuya dinámica terminaría disolviendo cuanto hubiese de humano (y en ello el proyecto de modernidad misma en tanto “realización de la universalidad en el saber, en la justicia, en la paz...”). El informalismo se proponía como retorno necesario y evidente al espacio de juego, participe ahora del ejercicio de *deconstrucción* Peripatos- (la cual arribará tardíamente en relación a esta vanguardia), en el afán de reconstrucción y replanteamiento de lo experimentado.

En la pieza informal, la “forma” devenía el resultado de la acción psíquica-visual del espectador sobre una “*constelación de excitantes*”, una suerte de concatenación y asimilación de sus distintos elementos independientes o ya interdependientes en la obra; siendo en esta dinámica, que la expresión “obra” cobre toda su profundidad y sentido. La acción de componer y recomponer mentalmente el cuadro se prestaba a los ejercicios y resultados más diversos (la luz ambiental, la proximidad y el alejamiento en la lectura, etcétera); permitiéndose así, ubicar, exaltar, obviar e ignorar los más de sus componentes y obteniendo de esta manera lecturas de lo más disímiles. Cantidad de autores cultivarían esta condición, tales como J. Pollock (Fig. 52), M. Rothko (Fig. 40), Jean Dubuffet (Fig. 54), en tanto que otros procuraron establecer un margen de interpretación relativamente restringido, recurriendo para ello las más de las veces al título que conferirán a sus obras (Figs.30 y 55), patente en la labor de B. Newman Y G. Mathieu (Fig. 58); apreciándose en ello, la labor hermenéutica que los más de los artistas informales habrán de cubrir en el acercamiento para con su propio trabajo.



Figura 54. J. Dubuffet. *El torrente*. Óleo sobre tela. 1953.

La constitución de una obra vista cómo una función determinada por algunas variables por sobre la concepción de una burda suma de elementos, es característico del pensamiento gestaltico (“*El todo es más que la suma de sus partes*”). Esta condición en la obra informal habrá de adquirir una problemática específica, consistente tanto en determinar la constelación física de sus diferentes excitantes correspondiente ya a cada propuesta de forma dada y construida en las distintas lecturas posibles de la pieza y en la cantidad de variaciones posibles de una presunta constitución de forma expuesta y así mismo modificante de la estructura total de la obra⁴⁴⁰. Entendiéndose en ello, ya una suerte de *composición abierta*; si bien esta no suele existir como componente preconcebido de la obra, se establecería finalmente como concreción en la labor pictórica, el artista que la iría construyendo en juego de Peripatos conforme fuera disponiendo el cuadro. Con cierta frecuencia (y dado el carácter espontáneo

⁴⁴⁰ P. Guillaume. Op. Cit. Pp.22-23.

de la construcción de la misma), esta composición abierta suele concretarse ya cómo una organización de analogías y relaciones en “*discontinuidad ordenada*” (conjuntos), ya en el equilibrio de tensiones (composición) y principalmente en la: “*Traducción de fuerzas inmatrimiales en un soporte material que así mismo lo excede por la proyección psíquica verificada por el artista en la creación y por el espectador en la contemplación*”⁴⁴¹.



Figura 55. B. Newman. *Onement III*.
Óleo sobre tela.1949.

En tanto que toda psicología del espacio ha de entenderse como una teoría de las relaciones de un fragmento con un todo determinado; siendo concebido a su vez éste *todo* cómo la integridad de factores que constituirían la *experiencia* presente y deviniendo esta última, a su vez *forma*; forma íntegral y organizada. Será en la psicología de la *gestalt*, donde se propondrá esta dinámica integral afin a un conocimiento sustancial del mundo⁴⁴². Para esta psicología, la impresión que se recibe tanto de la obra como del entorno se basa en principios de orden de los más distintos tipos. Así como se descompone y se reinterpreta el mundo en categorías y mapas a fin de facilitar su aprensión, el espacio de la obra, será cabalmente

⁴⁴¹ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.20.

⁴⁴² R. Arnheim. 2005. P.86.

considerado a partir de referentes relacionales patentes en la dinámica de la visualidad misma; en forma análoga la obra se presta a ser estudiada a partir de un sistema reticular que facilita la apreciación de las relaciones espaciales dentro de la pieza; explorando en esta “red”, su sistema intrínseco y mostrando las numerosas correspondencias relacionales que le constituyen. Este sistema de retícula, es cabalmente estudiado y reconocido como *retícula áurea*⁴⁴³; la cual suele emplearse para evidenciar las diferentes lecturas y relaciones formativas de la pieza artística, la red es una ayuda para a entender algo de lo que posiblemente esta sucediendo en la obra (Figs. 56, a, b, c, d).



Figura 56. J. Pollock. *Postes azules*. Mixta sobre tela. 1953.

Se suele percibir una obra de impacto y en ello su forma integral. La obra informal no escapa a este efecto totalizador en el cual ya se acusaba una primera lectura inmediata y de impacto, propiciándose cierto estado de vértigo en un acercamiento primario a la pieza, un Ilinx, con marcada tendencia a paidia; inmediato, más fugaz. Los juegos del Peripatos, el Ilinx, e incluso la Mimicry propicios en el diálogo con la obra, sólo aflorarían tras la exploración acuciosa y/o la inmersión en la misma; en tanto que en el diálogo con la pieza informal, se suele encontrar esta condición “enigmática”, afirmada en el caos, y en su mutismo. Sin embargo, por más esquiva o compleja que resultara la configuración en la obra, no escaparía a los referentes formales que la gestalt aprecia; tras un primer vistazo a la pieza, ya se propende a construir esquemas simétricos tanto a la vertical, cómo a la horizontal y sobre las diagonales, apreciables en los trabajos de J. Pollock (Fig. 28), M. Rothko (Fig. 29, 40) B. Newman (Fig. 55), A. Tàpies (Fig. 57a), G. Mathieu (Fig. 87) y J. Dubuffet (Fig.70). De forma análoga, se tiende a cerrar espacios abiertos (Fig.58a). Haciéndose aquí ya evidente un primer estadio del juego; la visualidad de la pieza impele a establecer para ella cierto sentido de orden o al menos a cerrar algunas formas apreciables y continentes (Figs.58a) dentro de la pieza.

⁴⁴³ Santos Balmori. *Áurea mesura*. México, Editorial UNAM, 1997.

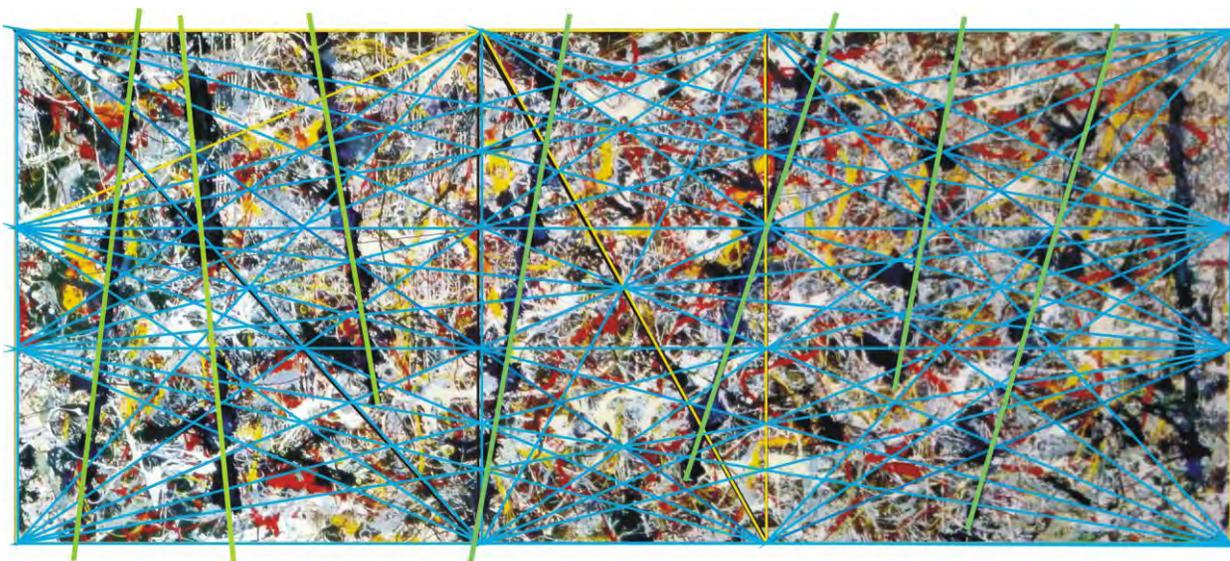


Figura 56a. En un primer acercamiento a la pieza, se tiende a construir una seriación elemental de las diagonales dominantes (los postes, en realidad trazos gestuales realizados por J. Pollock), estableciendo ya un ritmo irregular vertical, sobre la horizontal del cuadro.

De común, el informalismo detentaría lo más importante de su bagaje pictórico en la materialidad de sus obras; recalcando de continuo la presencia de la carga plástica en la escritura y el gesto, la sugestividad del mismo, su condición de vestigio, e incluso al evocarse cierta condición de *objeto anónimo* en la pieza (Figs. 48,50, y 56). Tendiendo a reducir la composición a esquemas seriales y/o a la distribución regular -e irregular- de sus elementos. Esta simplicidad aparente, llegaría a cobrar cierta dimensión temática, constituyéndose en parte integral de la pieza –en tanto objeto-, y de su estructura formal y significativa: “*La obra de arte no es inteligible si no es considerada como un todo es sí, un ser nuevo, únicamente en relación consigo mismo*”⁴⁴⁴.

III.III.III.- La teoría de la gestalt como acercamiento a la obra informal

Desde sus conjeturas primeras, se hacía evidente que el discurso crítico moderno y convencional construido en torno al arte, resultaba insuficiente en la aproximación a la pieza informal (¿como dialogar con una pieza *informal*, desde el *formalismo*?). M. Tapiè se avocaría a exponer sus consideraciones en torno a lo estéril que podía llegar a ser la labor crítica en una expresión plástica tan ecléctica y libertaria; inaugurando la era de los teóricos del arte -por sobre los críticos-, cuya labor habría de centrarse en un acercamiento hermenéutico, un diálogo enriquecedor para con una obra que ya escapaba a un área acotada de un conocimiento específico (al advenimiento de la “sobrespecialización de los campos”,

⁴⁴⁴ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.245. Apud. Dorival, les peinares du XX siècle P.29.

coto de conocimiento reificado). Pues si bien la exuberancia de la obra informal impedía que fuese socavada desde un formalismo purista; su visualidad habría de propiciar un caudal de investigaciones y descubrimientos en torno a sus diversas cualidades expresivas y plásticas, viniendo a enriquecer tanto la labor crítica –y ahora teórica- del arte, como la psicología de la gestalt misma:

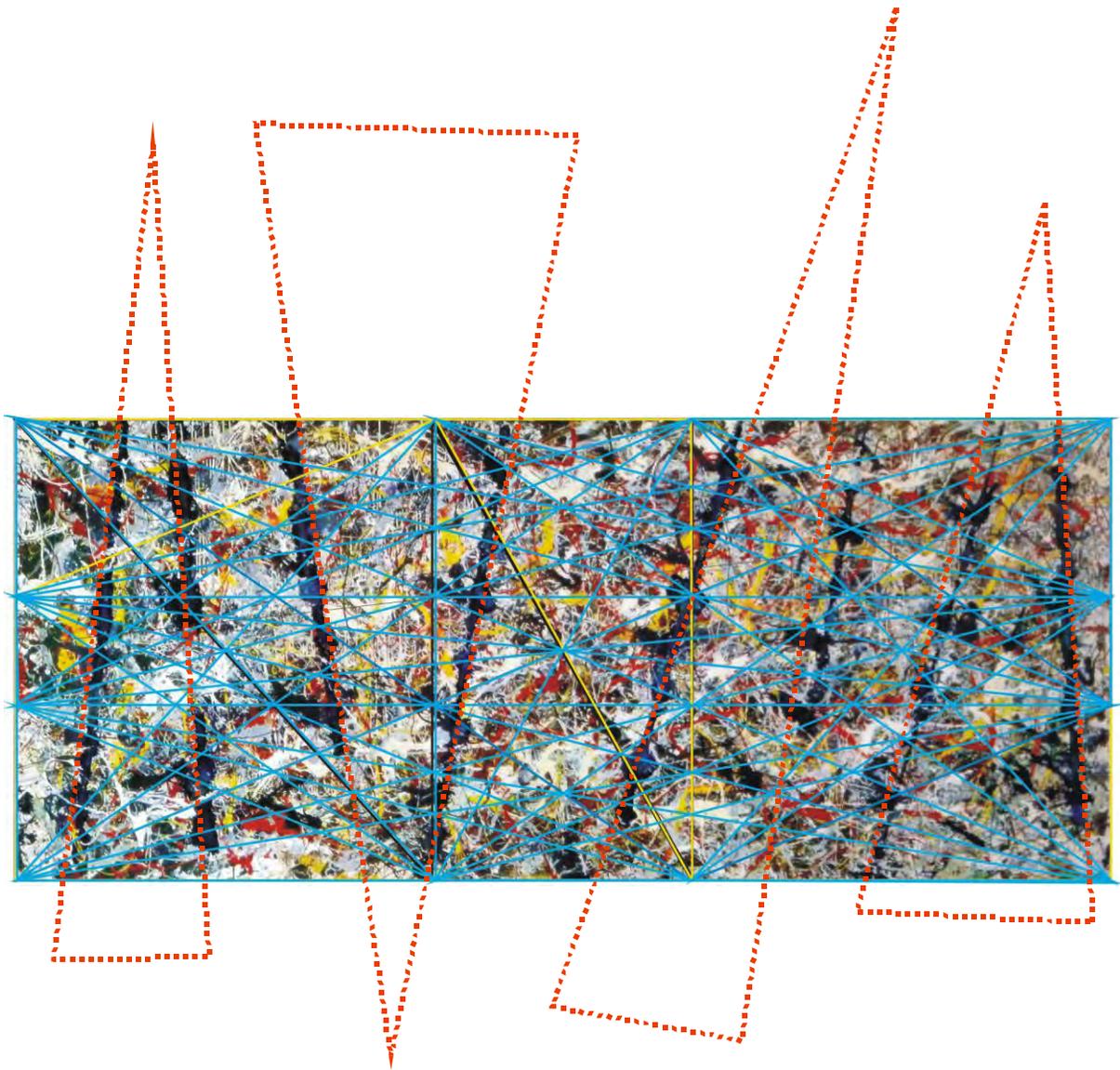


Figura 56b. Así mismo, estas diagonales tienden a triangularse fuera del espacio Pictórico, expandiéndose intuitivamente por todo el espacio de exhibición, acusando en ello tanto su materialidad como sus dimensiones, ahora estos *postes* Parecen emerger de un ceno demiúrgico, incluso marino (el color azul contrae Esta reminiscencia) un caos palpitante y vital que sin embargo no parece estar Exento de cierta serenidad.

“Además de expresivo, el movimiento es también descriptivo. La espontaneidad de la acción es controlada por la intención de imitar propiedades de las acciones en objetos. (...) antes se solía dar por sentado que el comportamiento motor del artista no es más que un medio ordenado al fin de hacer pintura o escultura. Y que en sí y por sí no cuenta más que la acción de la sierra y el cepillo en el trabajo del ebanista. En nuestra época, sin embargo, los llamados “pintores de acción” han puesto de relieve el carácter artístico del movimiento llevado a cabo mientras se hace una obra de arte, y probablemente no haya habido ningún artista para quien algunos de las propiedades expresivas del trazo y del movimiento corporal no contasen como parte del enunciado”⁴⁴⁵.

Obras como “Arte y percepción visual” o “La psicología de la forma”, pueden resultar incomprensibles, salvo bajo la luz de los descubrimientos de una tendencia plástica tan integral en cuanto a sus elementos compositivos primordiales. La psicología de la gestalt al proponer el fenómeno perceptivo como “la captación por exploración activa de las características estructurales básicas”⁴⁴⁶, no habría de denostar lo caótico como uno de los espacios a explorar y configurar por medio de las cualidades intelectivas, tendiéndole más bien a considerarle; más aún al devenir especialmente *estimulante* y al no ser una cualidad exclusiva de la obra informal. Las teorías de la Gestalt no habrán de considerar la materia *sin forma*, en la plena conciencia de que al filtro del proceso intelectual, todo habría de adquirirle (ley de la economía de medios); la más pura *multiplicidad caótica* habrá de prestarse al juego de fuerzas interiores (visualmente) y exteriores (psíquicamente); agrupando y organizando (en lo que sería un ejercicio primario), para posteriormente construir y proyectar sentido, una vez más: “No hay materia sin forma”⁴⁴⁷.

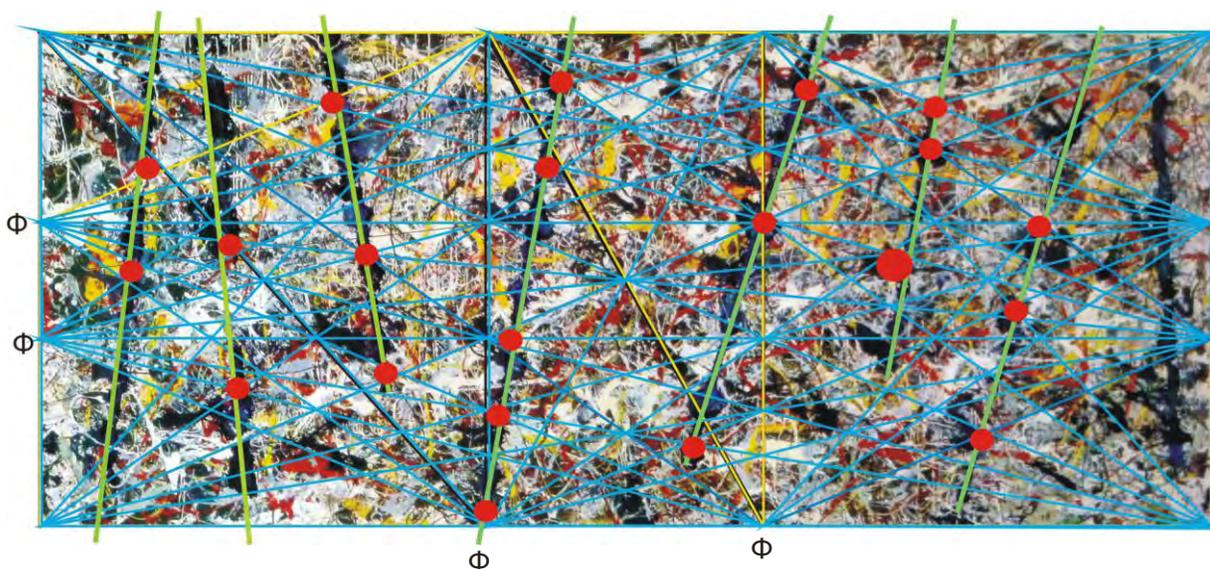


Figura 56c. Al apreciar la pieza bajo una retícula áurea se aprecia ya como los *postes* vienen a construirse sobre algunos puntos de incidencia sobre esta misma, creando fuerzas expresivas visuales que ya refuerzan o contrarrestan el movimiento total del cuadro.

⁴⁴⁵ R. Arnheim. Op. Cit. 2005. P.183.

⁴⁴⁶ E. Ocampo y M. Peran. Op. Cit. P. 164.

⁴⁴⁷ P. Guillaume. Op. Cit. P.22.

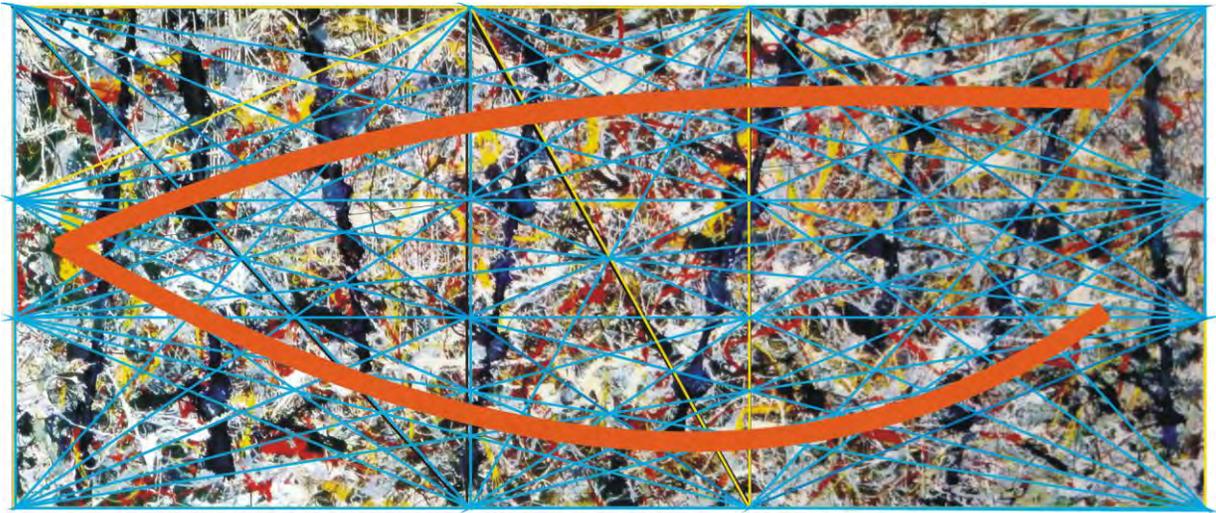


Figura 56d. Así mismo, a la acción principal, parece subyacer un movimiento circular que abarca todo el espacio, trayendo nuevamente la atención al espacio del mismo, e invitando a explorar en detalle la riqueza cromática y de texturas de la pieza. (La anterior solo es una apreciación de la cantidad a la que puede disponerse en las piezas de naturaleza informal)

La percepción será necesariamente un proceso de elaboración, evidente a la luz del juego creativo que se ha propuesto a lo largo de la presente tesis. Éste pensamiento no será exclusivo del siglo XX, ni del arte de la modernidad siquiera; su génesis bien puede rastrearse hasta el romanticismo, específicamente en la filosofía kantiana; coincidiendo con la propuesta labor del juego en el arte y la estética, dado su pensamiento basal desarrollado principalmente en su “*crítica de juicio*”, específicamente al postularse una: “*Perfección interna de los organismos*” y estableciendo en ella “*un orden en el cual la existencia y forma de las partes depende de su relación con el todo*”⁴⁴⁸. De forma un tanto análoga, en la teoría de la *Einführung*, en cuanto a sus presupuestos de *proyección sentimental* y *percepción activa*; en las teorías de la *visualidad pura* de Heinrich Wölfflin y H. Focillon y los estudios propuestos por Gustav Theodor Fechner (*Varschole der aesthetik* 1876) y W. M. Wundt (*Psicología fisiológica* 1880)⁴⁴⁹, que así mismo participarán de este concepto basal en la aprensión de la forma y el arte.

La génesis de esta paradigmática concepción en torno a la construcción psíquica de la forma aunada a la profusa investigación de la psicología de la gestalt, resultarían contingentes a la constitución de una plástica de tendencia informalista; específicamente enfocada en la participación activa del espectador en la pieza. Y con ello, a un particular y basto acervo de elementos formulados ya fuese desde los presupuestos de la *Gestaltheorie* (o en el espíritu de la misma), a cuya enumeración se habrá de proceder a continuación y en la cual se tomará en consideración particular, aquellos que resulten idóneos a explicitar la dimensión sugestiva de la percepción patente en las obras del arte informal; considerando esto tanto desde la labor

⁴⁴⁸ I. Kant. *La crítica del juicio*. México, Editores mexicanos unidos, 2000. P.65.

⁴⁴⁹ E. Ocampo y Martí P. Op. Cit. P.164.

creativa del artista, como desde el acercamiento “creativo” del sujeto perceptor (más aún, dado que el autor, *siempre* es un primer espectador de su obra).

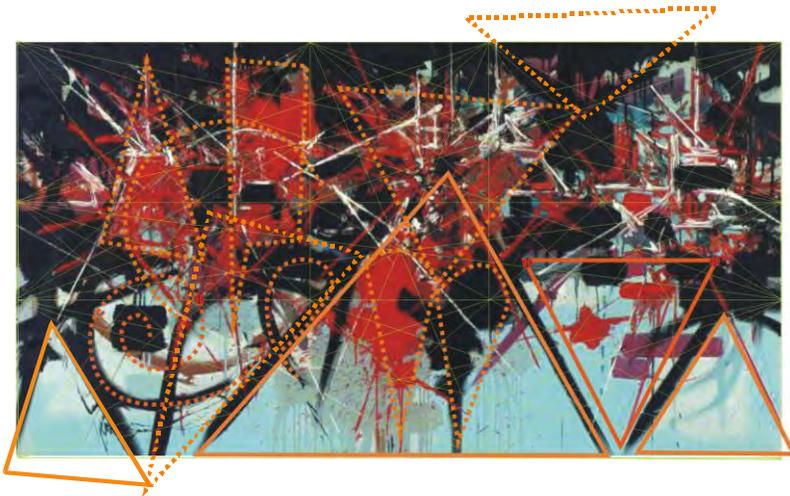
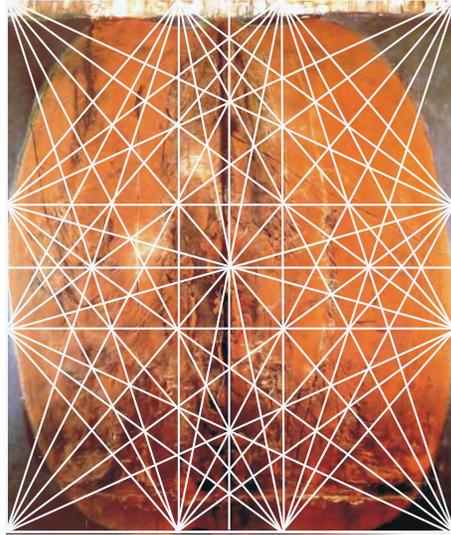
III.III.III.I.- El orden caógeno

Si bien no se pronuncia este término en los escritos específicos sobre psicología de la gestalt, siendo este concepto más bien rehusado, ya francamente omitido en su discurso, ante la conciencia del hecho innegable de que el aparato psíquico en los procesos perceptivos se encuentra condicionada a “conferir” forma a cuanta percepción le este disponible, a fin de facilitar su procesamiento intelectual. Soliendo más bien discurrir sobre éste carácter “*abierto a la interpretación*” en las más de las obras citadas, dada la naturaleza polisémica que ya la imagen conlleva en sí, dado el advenimiento de la obra abstraccionista y de tendencia barroca, a la escena artística de la modernidad última. La autoría de esta nomenclatura -*Caógeno*-, al parecer se ha perdido al empleo de la misma; muchos autores la aplicarían con premura al advenimiento del caos a la obra de arte (más aun, dado este considerable eco “cientificista” que así mismo ya hubiera ubicado el término “entropía” en el discurso de misma). La obra informal habrá de proponerse al demiurgo de su caos, cómo inaugural e incluso *indicial*, patente en algunas obras de A. Tàpies (Fig. 60), G. Mathieu (Fig. 61) y J. Pollock (Fig.79); el Temenos del caos será ajeno a referentes miméticos de orden alguno, dotado con una poderosa carga homeostática en sí.

La obra informal suele carecer de algún sustrato que haya servido de referente a su abstracción, reivindicando en ello el ejercicio de *autoinmersión*, del cual el artista fuera participe al acto creativo (condición propuesta a lo postulado por G.W.F. Hegel, en tanto obra de arte que se busca plena en el espíritu mismo). Esta obra habrá de diferenciarse del movimiento artístico abstraccionista que le precediera, al no procurarse referentes tomados del entorno⁴⁵⁰; concentrándose más bien en crear un universo mutable, a la elucubración de la forma. Ajeno a forma cerrada alguna, lo “caógeno” se caracterizará por su tendencia “hermética”, que así mismo, condiciona el acercamiento “hermenéutico” a la misma, específicamente por el carácter hiperfrástico de la obra, siendo su proceso interpretativo e intelectual ubicuo en este; dando en propiciar así mismo, este silenciamiento de sesgo místico en el arte: “*La base de un acto estético es la idea pura... Que entra en un contacto con el misterio de la vida, de los hombres, de la naturaleza, del caos negro y duro que es la muerte, o del suave y más grisáceo que es la tragedia. Porque solo la idea pura tiene significado*”⁴⁵¹. El artista de las poéticas de lo informal, estaba conciente del perfil anímico que le penetraba, para él, el caos se encontraba en sí mismo; en la reflexión anterior, se evidencia la crisis existencia ubicua al cataclismo y los intentos de reparación psíquica hacia los cuales se orientara.

⁴⁵⁰ A no ser que se hablase ya de “objetos”, “objet trouve” ; dinámica que solía participar de esta concepción de lo “indicial”, propuesta por R. Deray. Objeto el cual así mismo, era cabalmente descontextualizado, antes que empleado en tanto autorreferencial.

⁴⁵¹ I. Sandler. Op. Cit. P.207. Apud. B. Newman.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:

Figura 57. A. Tàpies.

Materia con forma de nuez.

Mixta sobre tela. 1967.

Figura 57a. Ejemplo de composición simétrica aparente.

Figura 58. G. Mathieu.

Fantasma del pasado.

Mixta sobre tela. 1987.

Figura 58a. De forma intuitiva se pueden cerrar y construir cantidad de formas en el cuadro, así mismo las más .suelen ser contingentes de otras, provocando cierta sensación de cambio continuo.

Es obvio que una tendencia artística que en su modelo formativo apuesta por el caos, no esta propiciando predeterminación alguna hacia sí, en cuanto a lectura y significado, instituyéndose la obra informal cabalmente abierta, al desertar de estos modelos de creación de los cuales se temía que en un sistemático replanteamiento común a los ya expuestos presupuestos de la modernidad -y ante una academización evidente del arte abstracto geométrico-; podían incluso llevar el fenómeno de reificación al arte. Propiciándose ante esta condición, la ruptura intencionada de los cánones de la *probabilidad* que rigieran el discurso artístico imperante, como valor primario en el arte de posguerra y contemporáneo:

*“En cambio, el arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlo”*⁴⁵².

S. Marchán Fiz, al patentizar este modelo *caógeno*, cómo: “El estado más débil de *determinación*” en la labor constructiva y comunicativa de la obra plástica, esta pasando por alto las motivaciones primarias y vitalistas patentes en la poética de estas obras, es decir: su juego. Deviniendo la obra informal ya caos *demiúrgico*, prodigo a la elucubración poética y psíquica (Figs. 50, 44, 54 y 56). Tanto el caos como el *vacío* en el arte, dada la potencial apertura común a los mismos -instituida como “*epifenómeno de la crisis ligado a ella*”⁴⁵³-, devendrán continentes de este *arcano precioso* que sus adeptos conferirán a las poéticas de lo informal; estableciéndose la obra en espacio abierto, propicio al juego de la elucubración y del enigma.

“*Todos los artistas han estado comprometidos con el manejo del caos*”⁴⁵⁴. B. Newman pronunciara esta frase a la proliferación de lo informal en la escena artística y al percatarse de la cantidad de *informalismos* que se estaban gestando en la misma, cada autor venia a practicar el propio, deviniendo éste, en una de las tendencias más originales y fecundas de la modernidad y así mismo al apreciar y ya corroborar la patente “*debilitación de la determinación del estado estético*”⁴⁵⁵; esta condición que le llevaba a ganar otros elementos conceptuales, plásticos e incluso prácticos, en el momento necesarios y propicios al arte; siendo el juego uno de ellos. Así mismo la aparente parquedad del pensamiento del Zen, pronto constituirá una nueva argumentación teórica a la justificación del advenimiento del caos a la obra de arte; ante el agotamiento de los modelos constructivistas anteriormente en boga (y la perdida de credibilidad de los mismos), así como a la apremiante necesidad de expresar fidedignamente lo emotivo y vital que permeaba la obra; a lo cual, resultarían idóneos estas estrategias de sesgo irracional (la acción y el gesto en lo caógeno, son un ejemplo).

⁴⁵² U. Eco. Op. Cit. 1984. P. 184.

⁴⁵³ *Ibidem*. P. 54.

⁴⁵⁴ C. Pérez. Op. Cit. P.8. Apud B. Newman.

⁴⁵⁵ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.81.



En la retórica de R. Debray, el “indicio”, evidencia “de” o referente “ha” en tanto fragmento, corpóreo, físico, probatorio de; característico de lo arcaico y del estadio o sensibilidad épocal, de la “Logosfera”; y retomando a tenor, la concepción misma del artista de “la tradición heroica”.

(R. Debray. Op. Cit. Pp.91-169.)
 La obra informal cuya naturaleza más bien compete al régimen icono (afirmación de la pieza artística en tanto real, vivencial), habrá de participar de esta naturaleza de lo indicial en este su característicos ser testimonial de la presencia y/o el acto de su artífice (evidente en la gestualidad del mismo). Así mismo, esta naturaleza le es imputable y aprensible en la inquietud por la presencia, ya el *objeto* (Fig. 59) o la objetualidad misma de la pieza; cumpliéndose ya una suerte de atavismo o reminiscencia en esta inclinación del artista informal por el objeto (mismo en el cual en este específico *régimen arte*), habrá de servirse, del objeto con el fin de afirmar su realidad

De arriba hacia abajo:

Figura 59. A. Tàpies. *Ni puertas ni ventanas*. Mixta sobre tela. 1993.

Figura 60. A. Tàpies. Rojo, negro y blanco. Mixta sobre tela. 1988.

Figura 61. G. Mathieu. *Dahaut*. Óleo sobre tela. 1964.

Al hablar de un orden caógeno, se está pronunciando la cantidad de posibles composiciones a construir lúdicamente dentro de la obra a la apertura fundamental en la misma. En este caos, se apreciara en tanto elemento idóneo y prodigo a la experiencia del Peripatos; en la que se enfatiza la distinción del ejercicio hermenéutico como práctica de conocimiento y acercamiento a la pieza artística. El Ilinx igualmente le es propicio, dado este fenómeno de inmersión psíquica que en su acercamiento se advierte y anuncia el advenimiento de este *silenciamiento* de corte místico en el arte de la modernidad última; así mismo, la Mimicry, le

participará ya en la mutabilidad patente de sus fases configurativas: *es y no es, y es sólo siendo*. De igual manera la conceptualización de un “orden caógeno”, compete ya a un orden ubicuo orgánico, subyacente tanto a la percepción en cuanto fenómeno cognitivo, como a la gestualidad ya supeditada a la fisicidad de su artífice y a la materialidad misma de la obra. Resultando estas prácticas lúdicas comunes en la obra de todos aquellos artistas que hayan empleado el “caos” en su obra; siendo J. Pollock, G. Mathieu y J. Dubuffet, algunos de los más destacables en el presente escrito.

Lo caógeno, se abre a una apreciación libre y creativa; instaurándose sus elementos constructivos como medios de conocimiento y reconocimiento de lo espiritual y subjetivo, accesibles en la obra. Resultando el carácter de esta materialidad, incluso *indicial*, dada tanto su naturaleza autorreferencial, como su apertura al ejercicio de conocimiento-reconocimiento de su artista y espectador; encontrándose su sensibilidad y espiritualidad abierta en su dinámica, al conocimiento mismo del espíritu en la obra (y propicio en este espacio abierto al silencio).

Así mismo, el concepto de lo informal en tanto oxímoron, es similar o análogo a la naturaleza del *Koan*, familiar así mismo a este orden caógeno patente en la obra; en esta apertura psíquica a la creación y recreación, misma del ontos y cercano al pensamiento del Zen, que habrá de permear esta tendencia.

III.III.III.II.- El vacío (o silencio)

Tras la institución del caos en las poéticas de lo informal, pronto habrá de arribar de forma análoga, esta exaltación del silencio en la obra de arte de la modernidad, de cuya función S. Sontag ofrece un análisis acucioso, que abarca desde su presencia en los diferentes campos de la actividad artística (ubicando algunas de sus primeras manifestaciones en el trabajo de los artistas de la era de la gran espiritualidad, las obras de K. Malevich y P. Mondrian), hasta los artistas del informalismo en su discursiva plástica. Posiciones estas participes tanto en la evocación, e incluso en lo que podría considerarse una *construcción* del silencio en el arte; buscando así mismo constituir esta “*vacuidad enriquecedora*”⁴⁵⁶ propicia al enmudecimiento del arte⁴⁵⁷.

El recurso del silencio en la obra de arte de la modernidad, devendrá estrategia cabal a fin de exaltar la identidad del sujeto espectador en su experiencia con la obra de arte. Cuando John Cage comparte la experiencia de su reclusión en una cámara de vacío, cobraría como nunca conciencia de su propia fisicidad, al escuchar sus palpitaciones, su respiración e incluso el movimiento de la circulación sanguínea por su cráneo. Ante esta premisa S. Sontag advierte la inexistencia de un supuesto *espacio vacío*, en tanto que siempre hay algo que ver, que

⁴⁵⁶ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.19.

⁴⁵⁷ El estudio del fenómeno del silenciamiento en el arte no es exclusivo de S. Sontag; una aportación muy considerable entorno al mismo la realiza G. Vattimo en su “*el fin de la modernidad*”, al considerarlo conjuntamente con la *utopia* y el *kitsch* como uno de las tres principales aspectos de la *muerte del arte* en la posmodernidad. (G. Vattimo Op. Cit. Pp. 53-55.)

elucubrar: *“Aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas”*⁴⁵⁸. *“El silencio como retórica sólo es una estrategia para seguir hablando”*⁴⁵⁹ (Figs. 50 y 51). El silencio se abre a un juego de interpretación, particularmente activo, pues propone cierta inmersión psíquica y lucida a su recreación.

En la demanda creativa de un arte que se propone ya como espacio de apreciación del otro –el espectador-, o el “otro”, “otro” el artista, la condición objetual y matérica de la pieza informal le colocaría cual “enigma”, incluso frente a su creador. Volcándose de continuo los papeles en el movimiento de vaivén que a su comunicación resultarán propicios e instaurando en ello, la mística de la contemplación plástica a la elucubración del espíritu y al juego del enigma que el mismo comporta (no en vano su ejercicio habrá de comprenderse entre algunas de las técnicas de meditación más difundidas). La identificación con la obra en el diálogo abierto al Ilinx de la misma, traería el cese del omnimodo sentimiento de escisión común ya no al sujeto épocal, sino al ser humano de toda era.

*“El silencio y las ideas afines como vacío, reducción, ‘grado cero’ son nociones extremas con una gama muy compleja de aplicaciones: son términos sobresalientes de una determinada retórica espiritual y cultural”*⁴⁶⁰.

Más que basto es el acervo de escritos que los artistas del informalismo desarrollarán en relación a la labor espiritual y mística de su obra, siendo patente el eco del pensamiento oriental que les permeara; resultando apreciable en lo expuesto por A. Tàpies, quien a tenor de los conceptos considerados por S. Sontag, habrá de pronunciar:

*“Los mismos calificativos que aún se usan ante las obras de arte que alcanzan el estadio de lo sublime (ya forma ‘degradada’ de anteriores elementos de lo sagrado), muestran que representaron siempre un proceso de intensa actividad. Lo que es curioso, es que los medios tradicionales más directos para representar esta energía ‘numinosa’, en occidente, son paradójicamente dos formas negativas: ‘la obscuridad’ y el ‘silencio’. Y en oriente, hay un tercer medio: ‘el vacío’”*⁴⁶¹.

S. Sontag tiende así mismo remitir nuevamente el sustrato Zen que permeara la constitución de las poéticas de lo informal; revelando del mismo, elementos coincidentes en los cuales, la apropiación por éstas resultaría evidente: *“Estos programas en favor del empobrecimiento del arte no se deben interpretar cómo simples admoniciones terroristas al público, sino más bien como estrategias para mejorar la experiencia de éste. Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan nuevas formulas para mirar, escuchar, etcétera... formulas que estimulan una experiencia más inmediata y sensual del arte, o enfrentar la obra de arte con un criterio más conciente, conceptual”*⁴⁶². Elementos que devendrán característicos de las poéticas de lo informal; al investirse primeramente la pieza en objeto de impacto, ya por sus dimensiones (Especialmente apreciables en las obras de J. Pollock y G. Mathieu) por su caos

⁴⁵⁸ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.18.

⁴⁵⁹ Ídem.

⁴⁶⁰ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.22.

⁴⁶¹ A. Tàpies. Op. Cit.1978. Pp.177-178. Apud. Rudolf Otto. *Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de dios.*

⁴⁶² S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.21.

(J. Pollock Fig. 39 y J. Dubuffet Fig. 54) o por su mutismo (J. Dubuffet Fig. 50, y A. Tàpies Fig. 51), por su propensión a las atmósferas, los colores, las texturas y demás factores de evidente valor sinestésico en las piezas (M. Rothko Fig. 40, J. Dubuffet Fig. 54 y B. Newman Fig. 55), así como su afirmación patente en el silencio (ya en la oscuridad, el caos o el vacío, J. Dubuffet Fig. 50, A. Tàpies 51 y B. Newman Fig. 55) y en la apertura fundamental de la obra; viniéndose a sumar a ello esta dimensión sensual, inmediata y aprensible de la pieza.

Propiciándose aquí un primer mutismo, sensual e inocuo, incluso complaciente, su dimensión lúdica se limita a un estado de contemplación gozosa que le relacionaría con los niveles más elementales de la paidia en los campos del Ilinx, del Peripatos e incluso de la Mimicry; derivándose esta de la inexistencia del “marco” –común en la obra informal- a cuya ausencia, dado el caos y las dimensiones de estas piezas tornarían a “desbordarse” de forma intuitiva, al no demarcarse sus límites; condición dada en la propuesta primera de estos artistas y que encontrará eco en la propuesta de Rosalind Krauss: “*La escultura en el campo expandido*”. Para posteriormente y tras este primer estadio en una contemplación gozosa, desplegarse en gesto hermenéutico y reaccionar a la “violencia” que una pieza de esta índole en su *reticencia a comunicar* conlleva, al atentar contra su naturaleza misma⁴⁶³, procediéndose ahora a un diálogo inmerso, *conciente y conceptual*. Tornándose ya la paidia de la contemplación gozosa en una forma más compleja de ludus, *el mundo se cierra en sí mismo*, desarrollándose el drama en su Temenos, propicio al gozo del diálogo y ahora al del conocimiento: “*Ver es participar*”⁴⁶⁴, entrar en el drama. H. G. Gadamer apreciara incluso en esta asistencia el carácter del “*auto-olvido*”:

*“En realidad el estar fuera de sí es la posibilidad positiva de asistir a algo por entero. Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo. Sin embargo, este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en el volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva”*⁴⁶⁵.

Siendo en esta entrega a la contemplación que salte de nuevo esta apelación al misticismo y al pensamiento del Zen, ya *treta mística y carácter mediúmnico del arte*. Estrategias que constituirán el sustrato basal que ahora se propone no sólo en tanto medio esencial de conocimiento, sino incluso como una arenga coercitiva a fin de entrar en contacto con aquello que resulta ignoto: “*Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento todavía nonato. Este engendra una ansiedad y un desasosiego espiritual que no se pueden apaciguar y que continúan alimentando el arte radical de este siglo. Al postular el silencio y la reducción el arte comete un acto de violencia contra sí mismo, se convierte en una especie de automanipulación de conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de*

⁴⁶³ Ibidem. P.26.

⁴⁶⁴ “*Mirar es, pues, una forma de participar. Puede recordarse aquí el concepto de la comunión sacral que subyace al concepto griego original de la ‘theoría’. ‘Theorós’ significa, como es sabido, el que participa en una embajada festiva. Los que participan en esta clase de embajadas no tienen otra calificación y función que la de estar presentes*”. H. G. Gadamer. Op. Cit. P.169.

⁴⁶⁵ Ibidem. P. 171.

pensamiento”⁴⁶⁶. En esta arenga al silencio y al vacío, S. Sontag participará de la misma jerga que en su retórica esgrimieran los artistas de lo informal; pareciendo ahora difícil sustraerse a llamar “*conjuro*”, al *alumbramiento de estas nuevas formas de pensamiento*; más, ¿cómo puede resultar extraño, cuando la acepción misma participa a su vez del remanente de lo *lúdico* que es común a toda la diatriba?

El vacío en tanto elemento formal, deviene relativamente análogo a la naturaleza de lo informal mismo, al tornar a diluirse en el aparato crítico de su concepción misma. Encontrándose su apreciación más pragmática, relacionada tanto con el fenómeno de la oscuridad, como el de la plenitud en la obra (incluso de las *oquedades*, en la materialidad de la pieza informal). En tanto que la percepción ya de un *vacío* o un *lleno*, habrá de funcionar mediante la comparación y/o el contraste; la ubicuidad perentoria del caos en las más de estas obras, solía inhibir esta relación; cobrando el vacío en la obra informal los visos más disímiles, ya al adoptar una máscara de caos, ya al proponerse contraste al mismo. Mas el silencio y/o vacío suele afirmarse en la obra informal, en el hermetismo de la misma.

El caos propiciado en la obra informal, contrae así mismo al silencio, ya acto de *aparición-desaparición*, dada la específica ambigüedad de la obra. El caos cómo contraste, cómo antagónico o cómo lo autorreferente: “*Lo puro y simple aparenta ser caótico*”⁴⁶⁷; así como evoca, igualmente diluye al silencio. El espacio potencialmente abierto de la obra informal, se propone al pensamiento proyectivo y fecundo, convirtiéndose la dinámica del juego en un valor vital para estas formas de expresión, características del sentimiento épocal que les propone y moldea; revelando tanto su propensión al caos, como su gozo en trastornar y negar los límites del canon que alguna vez se le impusiese, cual pretendida determinación natural⁴⁶⁸. Advirtiéndose en lo informal su posibilidad de volcarse sobre lo ignoto⁴⁶⁹, condición ubicua tanto a lo lúdico como al alumbramiento de este *conocimiento precioso, nonato* Así mismo apreciable en la obra de J. Dubuffet Fig. 50 y 54 y J. Pollock Fig. 52 y 56.

El caos participará tanto del silencio, cómo de la apertura esencial en la obra artística en la modernidad última. Su formatividad pendiente al *orden caógeno*, reflejará el carácter fundamentalmente ambiguo del universo, patente en el pensamiento occidental de posguerra; siendo un producto fehaciente de esta ambigüedad y un fenómeno contingente a la crisis y ligado a la misma⁴⁷⁰. Artistas como B. Newman, preconizarán las obras del informalismo cómo particularmente vinculadas y comprometidas para con su entorno histórico, cuyo interés manifiesto en lo caógeno: “*El desarrollo de la obra a partir del caos también puede sugerir el nacimiento simbólico de un mundo nuevo, y después de los traumas de la guerra; y un nuevo comienzo para el arte.*”⁴⁷¹

En la obra informal el concepto del caos, se propone como “*aún no-forma*”, derivando de ahí, el significado de este otro oxímoron que vendría a ser el *orden caógeno*, en la conciencia

⁴⁶⁶ S. Sontag, Op. Cit. 1985. P. 26.

⁴⁶⁷ Lao Tse. *Tao te king*. España, Debate, 1999. P.63.

⁴⁶⁸ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 34.

⁴⁶⁹ C. Blok. Op. Cit. P.192.

⁴⁷⁰ Umberto Eco. Op. Cit. P.54.

⁴⁷¹ A. Moszynska. Op. Cit. P.167. Apud. B. Newman.

plena de la dinámica perceptiva e interpretativa a la que se encontrarían abiertas estas piezas. En las que si bien, la composición habrá de denotar una elevada tendencia hacia la indeterminación y a la ausencia de códigos precisos, en sus dimensiones tanto semántica como comunicativa⁴⁷², resultando del todo intencional esta indeterminación por parte del autor, en tanto que su objetivo residía en abrir estas compuertas a lo desconocido por medio de la manipulación del caos, dada la reversibilidad polisémica del mismo. La pintura informal afirmará en su hermetismo parte de su dinámica lúdica, proponiéndose el fenómeno de la contemplación ubicuo al fenómeno de introspección y avocándose ya en abrir las puertas de la *embriaguez* y el *éxtasis* por medio de la saturación y la complejidad de la pieza: “*Máxima complejidad en un mínimo de orden*”⁴⁷³. Estrategia de por más socorrida en sus poéticas, prestándose ahora al *juego de los opuestos*, de los espejos y las mutaciones; en tanto que para identificar el vacío, este debe estar circundado por el lleno (contraste simultaneo). Particularmente apreciable en “*The deep*” de Jackson Pollock, y en los contrastes que sus obras de por sí se proponían para con el espacio museístico (Fig. 62).

Será en esta necesidad apremiante de sumergirse en lo caógeno, en la búsqueda de sus territorios más allá de lo visible y conocido, de lo escrito y dado, que el artista desarrollará objetos, formas y espacios que hasta a él le resultarían ignotos; en tanto que: “*Se haya comprometido por tanto, en un autentico acto de descubrimiento de la creación de nuevas formas y símbolos que tendrán la cualidad viva de la creación*”⁴⁷⁴. Llevando en su momento a B. Newman a acuñar la concepción y nomenclatura de una “*pintura plásmica*”, la cual incluso por sobre su condición objetual era considerada como fenómeno de percepción ubicuo a la relación dinámica que se planteaba en el acercamiento a esta obra, y transformándose necesariamente ya en “*plasma mental*”. Y recuperándose en su propuesta la fenoménica de la exploración activa, y en esta, conceptos tales como el “*equilibrio dinámico*” (la interacción de los diferentes elementos de la pieza plástica, evocando esta sensación de movimiento e interacción entre las mismas), la “*pregnancia*” (condicionamiento de la mente de cerrar o concluir elementos o imágenes que parecen inacabadas, Fig. 58) y la “*ley de la buena forma*” (encontrar parecidos o concordancias con elementos habituales y reconocidos, facilitando su aprensión; en la figura 46, se suele distinguir el hocico de un dragón escupiendo fuego). Siendo ideas que atañen necesariamente a la concepción de la visualidad en tanto ejercicio perceptivo y por ende dinámico, derivándose de allí el término *exploración activa*, que así mismo resalta su adscripción a la teoría de la gestalt. Ubicándose lo que sería esta exploración activa como parte de un primer acercamiento perceptual y sensible al cuadro, condicionante primario de lo que al acercamiento intelectual (e incluso a un posterior fenómeno de inmersión lúdica, Ilinx), condicionara este acercamiento ya hermenéutico, dado el carácter textual atribuido a la obra.

Las poéticas de lo informal cómo dinámica inaugural de la recreación y la exploración activa en las postrimerías de la modernidad, traerían la paradójica riqueza de la ambigüedad a un medio comunicativo. La fecundidad de lo informe y el desafío de lo indeterminado, ofrecían

⁴⁷² S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.81.

⁴⁷³ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.81. Apud. J. Pollock.

⁴⁷⁴ C. Pérez. Op. Cit. P.10. Apud. B. Newman,

al ojo “*Une des plus rigoureuses aventures visuelles...*”⁴⁷⁵ sin desertar de su constitución primaria en tanto hecho comunicativo; instituyendo “*el caos en signo*”⁴⁷⁶ y “*la materia bruta cómo artefacto*”⁴⁷⁷. Sobreviniendo al discurso de la modernidad última, este perfil del arte cuasi *instrumental* que es ya apreciable desde la propuesta de G.W.F. Hegel, en tanto un *producto del espíritu* por medio de cual éste se reconoce a sí mismo y remitiéndose nuevamente al carácter y la presencia de lo “*indicial*” en la instauración de la materialidad y el orden caógeno en las poéticas plásticas del arte informal: “*En este punto intervienen las modalidades del indicio, la persuasión de las sugerencias del indicio frente a la libertad del ojo*”⁴⁷⁸. Ante este espacio indeterminado, exento de nexos causales -o *tentaciones de univoco-*, el lector experimentaría una excitación característica ante la libertad propuesta en la obra y la posibilidad activa e infinita de su proliferación, dada su riqueza de elementos. Más aun, ante la reverberación de su influjo conciente e inconciente, ya su *movimiento de vaivén*; este acercamiento lúdico a la pieza informal se propondría como una transacción rica en descubrimientos imprevisibles en la reverberación del vacío y el silencio.

El orden caógeno instaura éste polivocismo inherente en la obra; de forma un tanto análoga, también abre este espacio a un silencio característico de esta ambigüedad y apertura en la misma. Sirviéndose la dialéctica de la obra informal las más de las veces de este caos, como una invocación al silencio; el cual así mismo, de *caos* suele enmascararse. La génesis que a partir de la abstracción en el arte de la modernidad, tomarán a construir las poéticas de lo informal, procurará a estas un legado particularmente prodigo, a la construcción de este *silenciamiento* en el arte, entendido en sus prácticas ya cual “*vacuidad enriquecedora*”.

En forma un tanto análoga al caos en la pieza informal (y ya bajo cierta apreciación, contingente al mismo), el vacío, ya silencio, resulta un espacio de interpretación activa en el arte; cuyo acercamiento deviene una estrategia a fin de exaltar y reafirmar la experiencia lúdica y existencial del espectador (era intención de la pieza informal, desbordarse tanto en el espacio físico mediante su materialidad como en el psíquico, a la inmersión en su caos y la propagación de su silencio). Instaurándose en este acercamiento, una “*mística de la contemplación plástica*”, dado el carácter enigmático y la inmersión psíquica procuradas en la obra; cuya ubicuidad ya impone el tilde de “*arte otro*”, al encontrarse su apreciación en los lindes de este conocimiento emocional y subjetivo.

III.III.III.III.- Isomorfismo

El isomorfismo entendido como: “*El parentesco estructural que existe entre el esquema estimulante [forma] y la expresión que este comunica*”⁴⁷⁹, resalta la labor común que siempre han mantenido en la obra plástica, tanto la composición y/o forma, como la expresión, a fin de difundir y exaltar el contenido psíquico y anímico de la pieza. En la constitución y dinámica expresiva del arte informal, este fenómeno resulta particularmente significativo, dada la

⁴⁷⁵ “*la más libre de las aventuras visuales*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁴⁷⁶ U. Eco. Op. Cit. 1984. P.190.

⁴⁷⁷ Ídem.

⁴⁷⁸ Ídem.

⁴⁷⁹ R. Arnheim. Op. Cit. 2005. P.205.

importancia que la gestualidad habrá de cobrar en la obra. En la apelación al conocimiento subjetivo, existencial y místico, de la discursiva de V. Kandinsky y P. Mondrian, se recurre de continuo a recobrar nomenclaturas, formas, cromas e incluso arquetipos, a fin de enriquecer formal y significativamente su obra; siendo una práctica común de cualquier movimiento que participe de esta sensibilidad romántica, evidente en el trabajo de V. Kandinsky (Fig. 23 y 64), Wols (Fig.26), R. Matta (Fig.32), J. Pollock (Fig.66), B. Newman (Fig. 55), A. Tàpies (Fig. 71) y G. Mathieu (Fig. 61). Práctica que a su vez, habrían de recuperar los artistas informales en su producción, enfatizando en su momento sus elementos tanto expresivos como inconcientes, dotándoles de configuraciones simples y espontáneas: la línea vertical y horizontal (principalmente en el trabajo de B. Newman –Figs. 30 y 55- y M. Rothko Figs. 40 y 63), e incluso el empleo de la simetría (compartido a su vez por A. Tàpies Figs. 51, 57 y 65), en el cual también encontraban este dejo de *solemnidad mágica* propicia a la contemplación religiosa y heredad de momentos artísticos avocados análogamente en construir este elemento *místico* en la obra.

El isomorfismo es una estrategia plástica apreciable en cantidad de obras y movimientos a lo largo de la historia, en el informalismo cobrará una presencia particular mediante sus estrategias plásticas características: Ya fuese toda la carga emotiva patente en su gestualidad (cantidad de artistas informales relacionarán su “acto” creativo con danzas chamánicas y actos rituales), su espontaneidad, *orden caótico* como su carácter fundamentalmente abierto. El isomorfismo en el arte informal se propone como una suerte de mecanismo en el que el fenómeno de percepción garantizaría la correspondencia entre los incitantes anímicos y la estructura visible en el mundo físico, una suerte de analogía sensible-subjetiva entre las incitantes del cuadro y su apreciación psíquica; propiciando esta equiparación en la que: “*Forma y contenido son abstracciones teóricas inseparables en la realidad*”⁴⁸⁰, determinando el grado de simplicidad y de efectividad de una obra en su totalidad y constituyéndose en sus correspondencias estructurales, emotivas y significativas.

De forma análoga, también se postula como aquello que permite la semejanza entre *realidad y representación*: “*Una semejanza que descansa en aquello que de la realidad se mantiene en la representación*”⁴⁸¹. Quedando entendida ésta *realidad* en la obra por encima de ejercicio mimético alguno, asentándose en lo significativo y lo trascendente; dotando a la obra de elementos que habrán de constituir la en algo ya verdaderamente *real* en tanto vivencial para el espectador, al sobrevenirle significativa al calce de lo sensible y lo emotivo. En su constitución. P. Guillaume presentara el isomorfismo como un: “*Paralelismo fisiológico y psíquico entre las formas fisiológicas y psíquicas, presentando una comunidad de estructura*”⁴⁸²; apreciando este elemento, como un considerable renovador de toda la teoría de la percepción y la gestalt misma, exponiéndole en su discurso cual fenómeno de considerables “*consecuencias filosóficas*”, al negar ya un corte entre cuerpo y espíritu: “*El espíritu no es más que una fuerza organizadora que hará surgir misteriosamente, de un caos de procesos*

⁴⁸⁰ A. Tàpies. Op. Cit. 1978. P.160.

⁴⁸¹ E. Ocampo y M. Peran. Op. Cit. P.166.

⁴⁸² P. Guillaume. Op. Cit. P.24.

psicológicos, un orden completamente extraño a los mismos, gracias a una actividad espontánea e incondicional”⁴⁸³.

El fenómeno del isomorfismo puede entenderse como una fusión integral entre forma y significado. Particularmente importante dada la contingencia conceptual y configurativa de ambos elementos; siendo de aprecio especial en la construcción de la obra informal, dado el interés de sus artistas en lograr una integridad entre el acto creativo, la configuración de la obra y el significado propuesto en la misma. Planteándose esta integralidad, ya en tanto significativa, *real*; deviniendo esta concreción relativamente análoga a una suerte de magia simpática, en tanto que: puesto que *evoca* o *produce, es* y laborando bajo los presupuestos básicos de la experiencia cultural-lúdica, lo bien jugado en cuanto tesoro de experiencia espiritual llenando de regocijo el perfil anímico del adepto.

La configuración del isomorfismo en la pieza informal se depositaria en la creación espontánea de elementos expresivos e inconcientes, evidente en la pintura de acción y su gestualidad manifiesta. Procurándose el isomorfismo en estas piezas como una construcción testimonial y evocación, de la gama de profundas emociones existenciales del artista informal, ya fuesen tanto su sentimiento de escisión e incertidumbre, cómo hasta el paroxismo de su mística, su crítica mordiente y su júbilo existencial; reales en la pieza al calce de su ejercicio perceptual el cual, así mismo en tanto dinámico y lúdico garantizaría una cierta correspondencia entre las incitantes anímicas y la estructura visible.

III.III.III.IV.- Simplicidad y buena forma

En el apéndice anterior (el isomorfismo), se mencionaría tangencialmente, el concepto de “*simplicidad*”. Este factor -que aún en la obra plástica más barroca resulta ya implícito y necesario-, sobreviene un ejercicio mental de aprensión visual (ley de *economía de medios*) íntimamente relacionado con la necesaria correspondencia entre el significado y la formalidad patente en la estructura de la obra; condición esta, que a su vez genera ya el fenómeno del isomorfismo. La simplicidad o “*Ley de la buena forma*” indica que toda percepción explora -ya sea conciente o inconcientemente-, hasta develar o ya reconocer, la estructura más sencilla posible subyacente a la imagen; tanto en estructura como en significado: “*La simplificación conseguida por una descripción en términos de modelos estructurales representa el primer paso hacia su comprensión*”⁴⁸⁴. De ahí que se tienda por lo general a organizar conciente e inconcientemente esquemas considerablemente simétricos (Fig. 57), ejercicio ya relacionado con la *buena forma* (o *analogía*), dada ésta marcada tendencia a identificar rostros en casi cualquier cosa. Evidenciándose en ello una cierta inclinación por demás generalizada a organizar visualmente, sustentada en criterios de regularidad y sencillez; cuyo proceso configurador se ejemplifica en el seguimiento de las figuras 56 a, b, c y d, en lo que sería un acercamiento a la obra de J. Pollock, “*Postes azules*”.

En su propuesta Gestáltica, el psicólogo Wolfgang Köhler considera dos tipos de simplicidad: la *simplicidad ingenua*, que de común se práctica ya sea al divagar en simples ejercicios de

⁴⁸³ Ídem.

⁴⁸⁴ U. Eco. Op. Cit. 1984. P.42.

buena forma, al apreciar figuras accidentales principalmente en la naturaleza: nubes, manchas, formaciones rocosas etcétera. Y la *simplicidad posconciente*; la cual se propone como el resultado de un esfuerzo concientemente artístico por dominar la *complejidad* y en cuya concreción habrá de percibirse tanto la vibración de esa experiencia vivencial, cómo su elaboración; presente en la lucha por superar esos esquemas caóticos y complejos. Siendo aquí donde W. Köhler de en situar el origen mismo de la búsqueda artística⁴⁸⁵ -y siendo la obra informal un ejemplo fehaciente-. A lo anterior, J. E. Cirlot, considerará el acierto de los artistas informales al apostar por el postulado: “*A mayor simplicidad estructural, mayor interés de los elementos por sí mismos*”; evidenciándose esta particularidad tanto en la sensación de intenso dinamismo que se desprende de algunas de estas obras informales, palpable en el trabajo de P. Brüning (Fig. 47), F. Thieler (Fig. 48), K. R. Hoffmann Sonderborg (Fig. 49) y J. Dubuffet (Fig. 54); y así mismo como en la presencia de cierto hieratismo solemne y misterioso del trabajo de artistas como B. Newman (Fig. 55), M. Rothko (Fig. 63), y en esta ocasión expuesto en la obra de J. Pollock “The deep” (Fig. 62).

La *simplicidad* y la *buena forma* resultan estrategias perceptivas a fin de integrar y reconocer en una mínima configuración, hasta la más basta complejidad de una imagen visual. Esta orientación perceptiva, al encontrarse ante la complejidad (o sencillez aparente) de una pieza informalista, tendía a proyectar las más de las construcciones formales en la pieza; yendo de lo simple a lo complejo ya en una construcción intelectual y perceptiva. Ejercicio el cual por sobre una mera práctica comparativa-denotativa, se instaurara en el Temenos mismo de la hermenéutica, prestándose en ella incluso a una inmersión propia del Ilinx, procurada a través de una suerte de “*gesto hermenéutico*”; entendido como esta tendencia a construir y proyectar sentido sobre todo material cognoscible, otorgándole el carácter de texto, que en la obra informal habría de apreciar la subjetividad de su carácter gestual y la aserción de su mística.

III.III.III.V.- Formas accidentales, la mancha

La presencia del concepto “*mancha*” en el arte no es privativo del arte informal. Una investigación concienzuda sobre la trascendencia y el estudio de las cualidades sugerentes de la mancha en el arte, comprende ya desde los escritos de Leonardo da Vinci, algunos ejercicios pictóricos de Rembrandt van Rijn y Francisco de Goya; hasta el trabajo de los expresionistas de la modernidad última. La mancha, dada su irregularidad formal, sus diferentes calidades de tinte y esta cierta libertad extraña debida al supuesto anonimato de su aspecto, pronto -y dada su intensidad expresiva-, habría de transformarse en uno de los recursos plásticos favoritos de los artistas informales (específicamente de los artistas del *manchismo*, de la pintura de *acción* y de la pintura de *campos de color*).

En una diatriba de la mancha y a la luz de la experimentación informal, Benedetto Croce aventuraría ya “*Una teoría de la macchia*”: “*La mancha corresponde al ritmo, al motivo, a la ‘onda lírica’ (...) en suma la mancha... no es otra cosa que la esencia del hecho estético, la intuición*”⁴⁸⁶. Arrojando luz sobre la importancia que éste elemento plástico cobraría en el arte informal, cuyas poéticas, al atribuir a la mancha propiedades plástico expresivas, por sobre el

⁴⁸⁵ E. Ocampo, M. Peran. Op. Cit. P.1165-167.

⁴⁸⁶ G. Dorflès. Op. Cit. 1963. P.310.

mero ejercicio de “*test de Rorschach*” (lo cual ubicaría a la vanguardia informal a la escala de la “*simplicidad ingenua*” propuesta por W. Köhler), apropiaban artísticamente lo que vendrían a ser las formas accidentales; enriqueciendo su repertorio de estrategias plásticas y poéticas. Logrando al emplearles un fenómeno particularmente integral de “*isomorfismo*”, puesto que la riqueza de las cualidades específicas de la mancha en el arte informal sobrevinía idónea a la concepción de lo *informal* mismo⁴⁸⁷; sobreviniendo baluarte en la revuelta contra la conceptualización canónica del arte instituida.

La exploración de la mancha por la vanguardia informal, le llevaría a esta considerada disposición “*dancística*” de algunos artistas al pintar, como al fenómeno de exploración activa en tanto “*danza visual*”; que de igual manera, le conduciría a adaptar elementos tales como esmaltes industriales, lacas automotivas, aguadas y sustancias de carga de los materiales más heteróclitos, que no sólo contribuirían con su materialidad específica en la configuración de la mancha, sino que así mismo, describían el movimiento al momento de ser empleados. Procurándose en ello ya algunas de las cualidades específicas de la mancha particularmente inscritas en la plástica de lo informal, tales como: la discontinuidad e irregularidad de su disposición formal, la continua diferencia de tensiones acumuladas en puntos distintos, la susceptibilidad de prolongación en varios sentidos y ritmos (concerniente a la *pregnancia*), la connivencia más plural de tipos de líneas (quebradas, angulosas e incluso curvas espiraloideas⁴⁸⁸). El valor de estos ritmos compositivos subsiguientes a las propias manchas, contribuiría a dinamizar los diferentes conjuntos visuales; enriqueciendo cualquier lectura posible (de igual manera, el cambio continuo resultara ubicuo en estas obras).

La mancha es una forma abierta a la interpretación, libre juguetona y espontánea, un eslabón creativo, sugestivo e inquiriente y así mismo una forma cerrada al apostar por este silencio displicente y opaco en la obra de arte, en un gesto dicotómico que abre este espacio particular al juego. Así mismo las manchas sobrepuestas sobrevienen similares a los gestos cortados, ambos, bajo el ejercicio de “*simplicidad*” encuentran una labor específica común al fenómeno de “*pregnancia*” proyectada en la obra, particularmente apreciable en las obras que exhiben tal nivel de *entropía*: “*Toda forma cerrada no es sino un alto temporal en el camino de los procesos que se mueven ininterrumpidamente*”⁴⁸⁹. Las distintas manchas, texturas y signos omnipresentes en esta poética pictórica, asaz expresiones patentes del mundo interior del artista, se proponían en el mundo interior del espectador. Su espontaneidad y sencillez no les exentaba de valía, apreciable desde la psicología del arte y el análisis simbólico; siendo postulado su valor arquetípico presente no sólo como signos, sino cómo parte patente del drama de creación evidente en la obra. El artista informal –al igual que el artista abstracto– consideraba:

“Que las formas que él crea poseen una importancia algo más que decorativa por el hecho de que repiten en materiales y escala apropiadas ciertas proporciones y ritmos inherentes a la estructura del universo, que rigen el crecimiento orgánico, incluyendo el crecimiento del cuerpo humano. Acorde con esos ritmos y proporciones, el artista

⁴⁸⁷ Lourdes Cirlot (1980) *El informalismo pictórico en Barcelona*. Recuperado el 7 de mayo del 2011, de <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/99783/165211>.

⁴⁸⁸ Ídem.

⁴⁸⁹ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.29,82.

*abstracto puede crear microcosmos que reflejan el macrocosmos, puede asir el mundo, sino en un grano de arena, en un pedazo de roca o en un conjunto de colores. No tiene necesidad de apariencias naturales, es decir, de las formas occidentales creadas en la violencia de la evolución del mundo, porque tiene acceso a las formas arquetípicas que constituyen el sustrato de todas las variaciones casuales ofrecidas por el mundo natural*⁴⁹⁰.

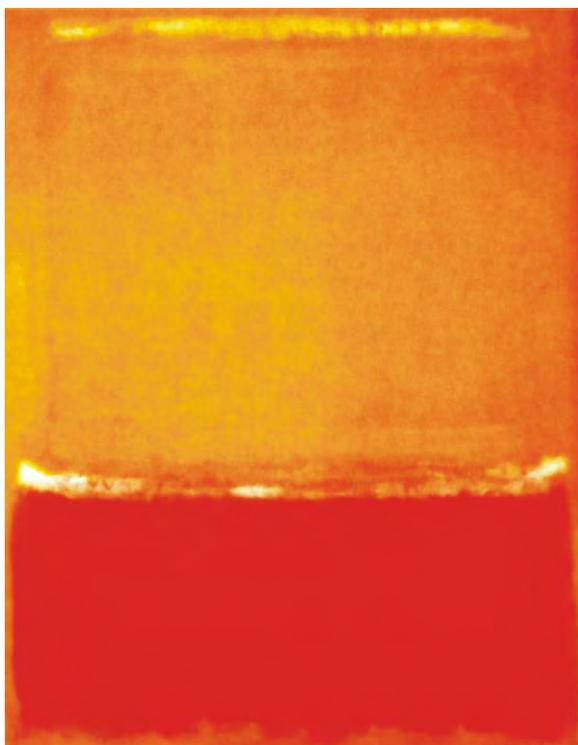


Figura 62. J. Pollock. *In the deep*.
Mixta sobre tela. 1953.

La mancha y las formas accidentales, vienen a integrarse a este sustrato de formaciones abstractas y orgánicas, ubicuas a *ciertas proporciones y ritmos inherentes a la estructura del*

⁴⁹⁰ H. Read. Op. Cit. P.185.

universo, que rigen el crecimiento orgánico. En el gesto, en el movimiento y su danza visual, se pone de manifiesto esta proporción orgánica, al grado de hallarse en su naturaleza al esencial abstracto *número*; ejemplificado en el equilibrio dinámico y en las progresiones rítmicas de la obra informal: El *factor Φ* , que desde su elucidación en la Grecia antigua se había propuesto inherente a lo formal, lo vivo, lo orgánico y en ello al ser humano; tanto en su constitución cómo en cualquiera de sus proyecciones, y del cual nunca se había pretendido su presencia tan desnuda y substancial en una obra artística (Figs. 67 y 52b)⁴⁹¹.



De izquierda a derecha:

Figura 63. M. Rothko. *Blanco, amarillo, rojo sobre amarillo*. Óleo sobre tela. 1953.

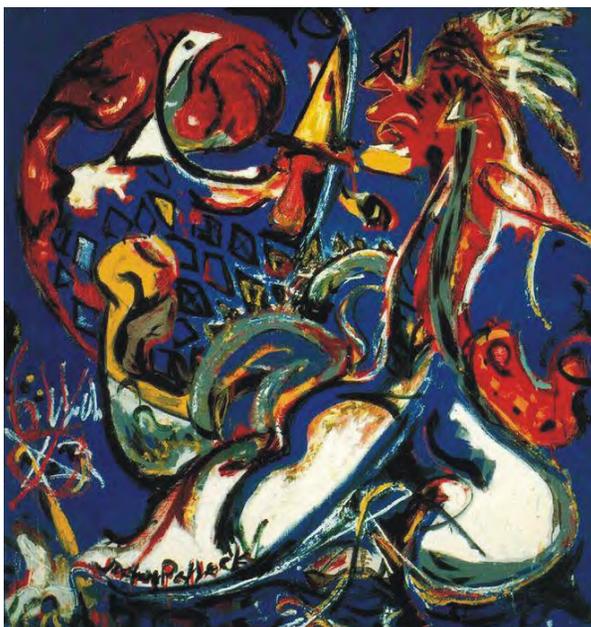
Figura 64. V. Kandinsky. *Tormento interior*. Óleo sobre tela. 1925.

De esta considerada geometrización orgánica, existe un precedente considerable en torno a la conceptualización mística del número en las escuelas pitagóricas de la Grecia antigua, que encontrará un eco considerable en la ya mencionada labor pictórica de los artistas de la era de la gran espiritualidad; siendo la proporción áurea apreciable en toda obra artística. De forma análoga en toda obra artística se tiende a dar esta abstracción geométrica -y antropométrica-, en tanto que todo arte es sustancialmente abstracto, puesto que su concreción conlleva necesariamente este proceso abstractivo que lo dirige de un medio a otro; de lo real a lo pictórico, de lo complejo a lo simple. Las más sencillas formas arquetípicas -las que el espectador en el sustrato más arcano de su sensibilidad proyecta-, participan de esta suerte de geometría elemental e intuitiva; buscándose en esta sencillez y gesto omnímodo, común a lo

⁴⁹¹ S. Balmori Op. Cit. P. 9-56.

natural-orgánico y lo cultural-humano. La mancha misma al expandirse sobre el lienzo, ya sea de forma libre o trepando por la arena o los detritos, o demás materias en su camino, cobrará así mismo la presencia y dinámica del “*fractal*”.

Será en el fractal que se evidencia esta tendencia orgánica de la forma en el caos. Omar Calabrese en su obra: “*La era neobarroca*”, ofrece un acercamiento en torno a la condición del fenómeno fractal en el arte y la recepción artística directamente relacionado con el caos, la entropía y lo indeterminado en el mismo. El fractal –al igual que el gnomon–, son objeto de estudio de la matemática y la geometría; siendo su estudio en la estética si bien un acontecimiento inusitado, en la modernidad última resulta ubicuo. El fractal suele ser un producto del azar, que a su vez evidencia un orden orgánico omnipresente y omnímodo.



De arriba hacia abajo:
Figura 65. A. Tàpies. *Pintura, tierra, collage y cordel*. Mixta sobre tela.
2009.
Figura 66. J. Pollock. *Mujer luna corta el círculo*. Óleo sobre tela. 1943.

O. Calabrese presenta una visión del fractal en cuanto objeto estético más que común y difundido para la modernidad última⁴⁹², sentándose esta breve analogía entre el fractal y el gnomon en lo propuesto por S. Balmori, al citar de Aristóteles: “*Un gnomon es toda figura cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial*”⁴⁹³. En esta retórica ya se adivina un primer esbozo de lo que para la modernidad última devendrá en el fractal; percibiéndose en el discurso de S. Balmori la trascendencia del mismo en la composición plástica. La mancha así, deviene en ejemplo idóneo de esta forma desbordada, explosiva, común a las poéticas de lo informal; compaginándose así mismo con esta condición *silente* procurada en algunas obras, al ser un elemento accidental anónimo; con tendencia a desbordarse en el gesto creativo de su espectador (Fig. 53).

La aparición de la *mancha* en el arte moderno del siglo XX, se estima como la reapreciación de su carácter espontáneo y expresivo, así como el reconocimiento de esta presencia de un orden orgánico subyacente y omnímodo, inherente al universo, que habría de proponerle como uno de los recursos plásticos favoritos del arte informal. La configuración de la mancha, si bien responde a este orden orgánico subyacente, su percepción psíquica mantendrá una orientación intuitiva y sensible inherente a este medio de conocimiento abductivo propuesto por el modelo de la hermenéutica analógica ya expuesto por M. Beuchot. Así mismo, la mancha en su *carácter explosivo* y las calidades matéricas de la misma, puede apreciarse como un elemento isomórfico por antonomasia en la obra informal, natural a lo caótico y instituyéndose junto con el gesto en “*signo informal*”.

III.III.III.VI.- Figura-fondo

Una pintura que deserta tanto de la figuración mimética como geométrica, dando preeminencia a su materialidad y a su gestualidad por sobre las anteriores, manejara –al obviarle– una atención particular en este elemento de transición plástica: *El fondo*; esta condición no estará exenta de cierta ironía, en tanto que la obra informal participa como ninguna, de lo que en la psicología de la Gestalt es conocido como el “*espacio conflictivo*”. En la configuración plástica informal, los excitantes provenientes ya de la mancha o el gesto devendrán cualitativamente semejantes entre sí y relativamente diferentes de los que provendrían del “*fondo*”; resultando ya contiguos y contingentes⁴⁹⁴. Es decir, cada *forma*, creara a su lado su “*contra-forma*”, lo cual acontecerá con cualquier estímulo visual que se sucediese.

En las estrategias de lo informal, este condicionamiento se convierte tanto en un artilugio plástico como en un componente elemental del juego de percepciones, ya al jugar el fondo a ser figura y al fundirse la figura con el fondo; convirtiéndose en un *continuum* espacial mutable y multívoco. Siendo el efecto visual determinado por el comportamiento recíproco de los elementos formales en su relación ya de choque, deslizamiento, lucha, en fin: juego. Deviniendo el sistema resultante en una suerte particular de *danza visual* a la evocación del movimiento y los ritmos en la obra. Juego de fuerzas donde conatos de forma aparecen y

⁴⁹² Omar Calabrese. *La era neobarroca*. España [Madrid], Cátedra, 1987. Pp.136-139.

⁴⁹³ S. Balmori. Op. Cit.P.56.

⁴⁹⁴ P. Guillaume. Op. Cit. P.53.

desaparecen en el vaivén del ojo, desafiando la tradicional relación existente entre la figura y el fondo pictórico e instaurando en este juego de lo ambiguo, un híbrido particular de Mimicry y Peripatos; presente en la forma esquiva que juega a *ser* y *no-ser* y en la aprensión y adivinanza a la constitución de las pretendidas formas, y así mismo del ilinx, en el vértigo que esta constante mutación visual comporta; apreciable en el trabajo de G. Mathieu (Figs.58a y 68a).

Percibir una imagen, implica necesariamente la participación del espectador en un proceso de organización cognitiva, especialmente cuando se observan planos visuales que presentan efectos de esta ambigüedad -patente en su configuración gestual y/o matérica-, en los que el ejercicio configurador viene a complicarse; cualquier movimiento lumínico, perspectivo o condición visual existente contrariará percepciones anteriores, apareciendo la configuración diferente. Dependiendo ya a que construcción formal se atribuya tal o cual posesión de fragmento o disposición en la construcción visual de la integral; generándose un efecto similar al reconocido ejercicio de “*copas-caras*”, en el cual: “*La identidad sólo se puede comprender intelectualmente, no reconocer visualmente. Ni pueden tampoco verse al mismo tiempo las dos versiones*”⁴⁹⁵; siendo considerable de forma un tanto análoga en lo propuesto por P. Guillaume: “*Todo objeto sensible existe sólo en relación con un cierto fondo*”⁴⁹⁶.

Si bien la figura no desertara plenamente de la obra informal, existen cantidad de obras donde esta condición resulte perceptible (Fig. 70), ahora la ausencia de la ésta, no contraerá pérdida alguna del tema, tornando más bien a enriquecerle. La obra informal al proponerse en una identidad visual esquiva y reversible, replanteará su identidad en tanto objeto sensible; más aun al considerarse la dinámica dicotómica instaurada en su relación figura-fondo, siendo la identidad de ambos ambigua. La relación figura-fondo en la pieza informal se propone por sobre una diferenciación, ya un *continuum* infinito de relaciones recíprocas y contingentes entre sus excitantes; sobreviniendo esta relación de elementos -a su movimiento perceptual-, una suerte de juego visual especialmente mutable. Si bien la figura en sí, no habrá de desertar plenamente de la pintura informal, su configuración participara de esta dinámica al no encontrarse plenamente diferenciada en la pieza, o ya al construirse a partir de N. cantidad de elementos, que así mismo habrán de fusionarse visualmente, ya sea en la *figura* o en el *fondo*.

III.III.III.VII.- La composición

La composición en la obra informal no suele ser un elemento preconcebido o estable en la obra, siendo la dinámica del boceto en la obra informal prácticamente nula; más aún ante el compromiso fehaciente del artista informal por “*atrapar el instante*”; la obra será una organización dictada por el inconciente y realizada en el momento de creación y/o percepción (condición de l más patente en la obra de artistas como J. Pollock y G. Mathieu). En las más de las obras, suelen corresponderse esquemas simples de seriación, comunes en las piezas de J. Pollock (Figs. 56 y 79) y J. Dubuffet (Figs. 54 y 70), distribución regular de los elementos, apreciable así mismo en la obra de estos últimos, de G. Mathieu (Figs. 87 y 122) y de A. Gottlieb (Figs. 130, 131 y 132), figura central, empleada reiterativamente en algunas series de

⁴⁹⁵ R. Arnheim. Op. Cit. 2005. P. 233.

⁴⁹⁶ P. Guillaume. Op. Cit. P.54.

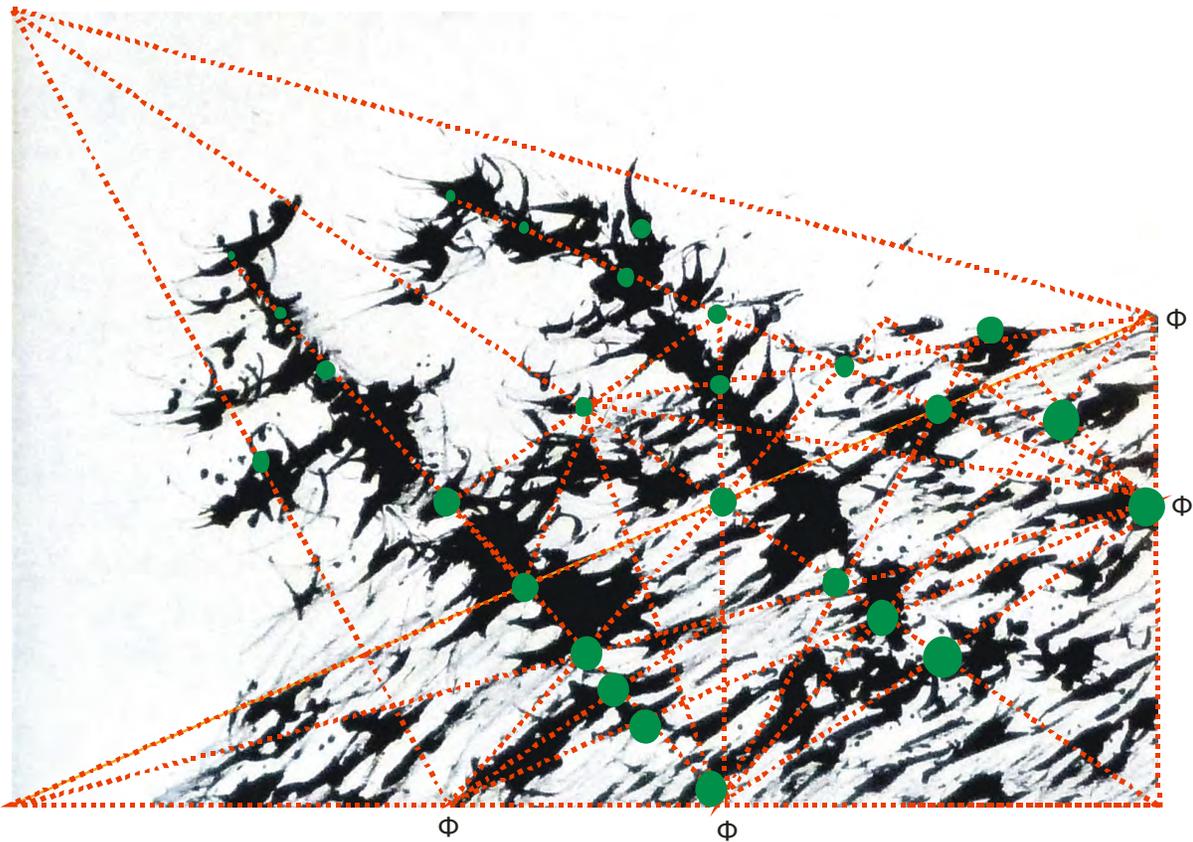
artistas como J. Dubuffet (Figs. 84 y 85) y A. Tàpies (Figs. 57 y 123) a manera de composición, sin ser ya producto de un esquema previo o intencional; su simplicidad acaso, modelaba un sutil esbozo de *primera lectura* que tiende a suavizar el impacto primero de la obra, incluso ante la mirada de su artista.

En la composición de la obra informal suelen prevalecer los espacios abiertos y fundamentalmente dinámicos, resultado tanto de su materialidad como de su gestualidad, estos serán susceptibles de prolongación en el espacio por el fenómeno de la pregnancia (evidente ahora en la obra de G. Mathieu, otro artista del gesto, Fig. 68 y en la obra de J. Pollock, Fig. 62). Participando a sí mismo de la gestualidad y la discontinuidad matérica, (como en la obra de A. Tàpies, Fig. 71), y la diversidad cromática, cuyos ejemplos mas palpables se muestran en el trabajo tanto de J. Pollock (Fig.52) como de J. Dubuffet (Fig. 70). La aparición de direccionales de escena o inducidas, serán plenamente apreciables en obras como la de G. Mathieu (Fig.68), así como del empleo del espacio conflictivo, patentizado en las obras tanto de B. Newman (Fig. 86) como de J.P. Riopelle (Fig. 76) así como un dinamismo patente en la aparición de *ritmos* (franjitas, puntos, tachones, esgrafiados, manchas etcétera) apreciables en el trabajo de este último.

En la nomenclatura que el artista plástico S. Balmori acuñara en su texto: “*Áurea mesura*”, una superficie puede ya entenderse “*ritmada*”, cuando en el tratamiento compositivo se tienden a repetir movimientos, direccionales colores y formas con cierta regularidad y variación; hecho por demás necesario al esclarecimiento de la proporción de la obra y enfáticamente de la proporción *áurea*, al propender la composición de un orden orgánico armonioso y dinámico a la construcción misma del universo y así mismo análoga a la conformación de la mancha y el fractal: “*La sección áurea ‘aparece siempre que se prolonga un ritmo’, y que es conveniente aprovechar esas apariciones como fuente de nuevas posibilidades de solución*”⁴⁹⁷. Así como del empleo de variedad de técnicas en una misma pieza, los espacios equilibrados en este tipo de obras suelen derivarse de su propia composición, observándose como consecuencia de un equilibrio espacial dinámico.

En la composición informal, las fuerzas dinámicas suelen verse contrarrestadas ya sea entre sí, (apreciable en los trabajos de G. Mathieu -Figs. 68- y J. Dubuffet -Fig. 70b-), o por las de carácter estático; siendo esta una condición particularmente evidente en el Tachismo y en las piezas informales enfocadas en la expresividad de las manchas; como resulta perceptible en las obras de A. Tàpies (Fig.60), G. Mathieu (Fig. 61) y M. Rothko (Fig. 63). La composición al carecer de esquemas previos a la realización de la obra suele quedar supeditada a la estructura de la mancha en sí; cada cuadro presentara su propia morfología individual única, siendo imposible ya repetir un esquema producido por una mancha; tal como lo hubieron de resolver artistas como J. Pollock (Fig. 52b y 62), A. Tàpies (Fig. 57 y 60), y H. Michaux (Fig.67).

⁴⁹⁷ S. Balmori. Op. Cit. P.45.



De arriba hacia abajo:

Figura 67. Henri Michaux. *Sin título*. Tinta sobre papel. 1959.

Figura 67b. Tanto en la direccional de la mancha como en su crecimiento, puede apreciarse una secuencia progresiva, cuyo desarrollo obedece ya a una proporción Áurea.



Figura 52b. El movimiento espiraloideo de esta pieza, también responde a una progresión áurea.

Así mismo la mutabilidad de las obras basadas en la mancha, invita a incluirles en el mismo principio de carácter vital que regia las obras gestuales⁴⁹⁸, como es apreciable en la ya citada pintura de J. Pollock (Fig. 62). Es indispensable recordar que pese a la posible parquedad de trabajos como el de M. Rothko (Figs. 40 y 63) y B. Newman (Fig. 55), o la complejidad exultante de obras como la de J. Pollock (Fig. 52), la *composición* en la obra informal se encontrará solidamente unida a sus contenidos psíquicos subyacentes (tanto del artista como del espectador); reiterándose en ello el fenómeno del isomorfismo, tanto en la creación como en la lectura de la pieza informal.



Figura 68. G. Mathieu. *El umbral monótono*. Óleo sobre tela. 1986.

Al tratar de exponer una dinámica en la composición en la obra informal aquí expuesta, se impele a considerar la constitución misma de las poéticas de la obra abierta; al ser esta composición esencialmente una: “*Configuración de estímulos sustancialmente indeterminados*”⁴⁹⁹, en la cual el espectador, dada la dinámica de la *percepción activa*, se vería inducido a la creación de una “*serie de lecturas variables*”. La disposición de los diversos elementos plásticos y formales cobrará ya el estatus de “*constelaciones*”, en tanto

⁴⁹⁸ L. Cirlot. Op. Cit. Pp. 42-50.

⁴⁹⁹ U. Eco. Op. Cit. 1984. P. 172.

que al igual que estas, se presta a cantidad de “*relaciones reciprocas*”⁵⁰⁰, no estando las relaciones estructurales en las obras determinadas de modo univoco⁵⁰¹. La confluencia y disparidad de elementos y la dinámica figura-fondo presente en este espacio visual, propicia un conflicto específico en ésta tendencia plástica; abriendo ya en la obra, la posibilidad de una metamorfosis continua, e inaugurando en su época un: “*concepto espacial otro*”⁵⁰². Quedando entendido éste, como la consecución de un espacio pictórico que por sus cualidades características, lograría enlazar la entrañable concepción de la infinitud, con el espacio restringido de la obra.⁵⁰³

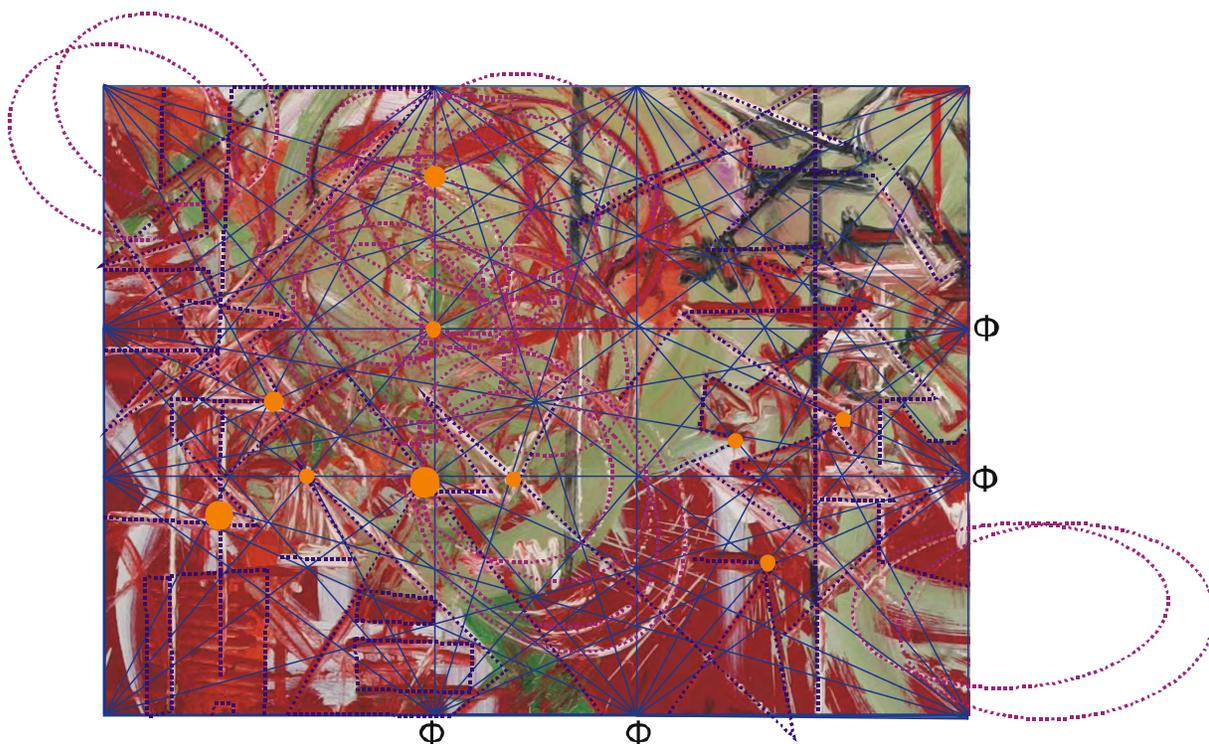


Figura 68a. En esta pieza de G. Mathieu, es apreciable ya el movimiento rítmico del artista, ya en los ritmos que habrán de producirse entre rectas y curvas, las direccionales y los acentos; produciendo la interacción de los mismos ya un *continuum* visual que parece impedir la atención en algún punto fijo del cuadro, en donde ya al pasar de un movimiento configurativo formal, se torna a construir otro.

Pese a su recreación del caos y a la conceptualización de la pieza en tanto objeto la obra informal no desertará de algunas de las más entrañables concepciones en torno a la construcción de la obra pictórica (incluso sus “*disonancias*” terminarían encontrando su lugar en esta, las más de las veces debido a un fenómeno de isomorfismo). Al someter una pieza informal a *retícula áurea*, es fácil observar encajar y ligarse –en más de una forma- sus distintos elementos a cantidad de estructuras subyacentes; propicias así mismo a cantidad de distintas propuestas de lectura, elaboradas intuitivamente en ella; bosquejándose a su vez una

⁵⁰⁰ Ibidem. P. 175.

⁵⁰¹ Ibidem. P. 172.

⁵⁰² L. Cirlot Op. Cit.

⁵⁰³ Ídem.

notable red de nexos, entrecruzando y cubriendo la superficie. Como puede apreciarse en la retícula colocada sobre la obra de J. Pollock (Fig. 52b) y a la propuesta progresión en la misma en la que ya se resalta una posible lectura de esta pieza (Fig. 56 b, c, d); así mismo apreciable, en las obras de A. Tàpies (Fig.57), G. Mathieu (Fig. 58), H. Michaux (Fig. 67) y G. Mathieu (Fig. 68).

Uno de los recursos más habitualmente empleado por los artistas del informalismo a fin de conseguir cierto efecto de unidad, residirá en un empleo brillante de las gamas cromáticas, visible en el trabajo con las analogías y los ácidos, que recrearían cierta visualidad elemental, arcaica idónea a las mismas⁵⁰⁴ y también apreciable en la obra de artistas tales como J. Dubuffet (Fig. 54), B. Newman (Fig. 55), A. Tàpies (Figs. 60 y 65), y G. Mathieu (Fig. 61). Constituyéndose la integridad del cuadro informal en tanto *Gestalt* por derecho propio; más que elementos en una composición o una dicotomía figura-fondo, el artista propondrá un espacio atmosférico envolvente y vivencial, un “*espacio otro*”⁵⁰⁵. La *composición* en la obra informal, deviene un elemento relativamente análogo al ejercicio de *simplicidad* y *buena forma*, al ser más bien una proyección psíquica mutable y activa, por sobre un elemento estable y preconstruido, sin embargo, en la construcción de la obra informal, serán apreciables algunos elementos compositivos simples, tales como:

Las direccionales -ya sean inducidas o de escena-, suelen participar del ritmo o ya a su vez de la seriación, tienden con frecuencia a organizar una distribución semi-regular de los elementos; el espacio abierto y las oquedades no les serán ajenas, al igual que los espacios amplios (oscuros o luminosos), tendiendo a un dinamismo exuberante, apreciable en las más de las piezas. Así mismo el manejo del espacio conflictivo como del equilibrio dinámico suelen ser casi una constante, especialmente en las obras gestuales y manchistas (donde también es notoria la figura central). Más la complejidad o parquedad de la obra, siempre estará condicionada a su contenido psíquico subyacente (tanto en la creación como en la lectura). Resultando la composición informal -en tanto tal- necesariamente abierta a la metamorfosis continua, que establecería en su discurso el advenimiento de un “*concepto espacial otro*”, abriendo en su dinámica perceptiva incluso una elucubración del infinito.



Figura 69. Un ejemplo característico de espacio conflictivo, el propuesto ejercicio *Copas caras* de Betty Edwards.

⁵⁰⁴ M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁵⁰⁵L. Cirlot. Op. Cit. P.52.

Más cabe resaltar que pese al caos dinámico y/o visual en el cual solía proponerse la obra, esta nunca estuvo exenta de transmitir cierta sensación de unidad, las más de las veces procurada mediante el cromatismo de la pieza. Sin embargo al apreciar una obra de esta naturaleza bajo los posibles vínculos relacionales expuestos en la dinámica de la propuesta retícula áurea, se verán encajar y ligarse en ella cantidad de elementos en una multiplicidad de lecturas posibles.

III.III.III.VIII. -El gesto

Dada su indeterminación formal, la gestualidad puede resultar extraña para la discursiva de una psicología de la Gestalt, tanto como puede resultarle lo informal mismo, más aun dado que en algún momento el carácter omnipresente del “gesto” en la obra informal, se buscaría establecer como una: “*morfología evolutiva de las fases de adentramiento en la negación de la forma*”⁵⁰⁶; siendo ya particularmente apreciable en la obra trabajos de H. Hartung (Fig.72), Nicolás de Staël (Fig. 61) y G. Mathieu (Fig. 73). El gesto habría de cobrar la posición de la figura en la pieza informal, llegando a reinstaurarle incluso en la misma en lo que se hace notorio este movimiento de rulo épocal, que condujera a una nueva aprensión de lo figurativo en la obra de arte. Siendo en ello ejemplar el trabajo de W. De Kooning (Fig.95), la obra tardía de J. Pollock y la posterior *figuración expresiva* entre los más destacados.

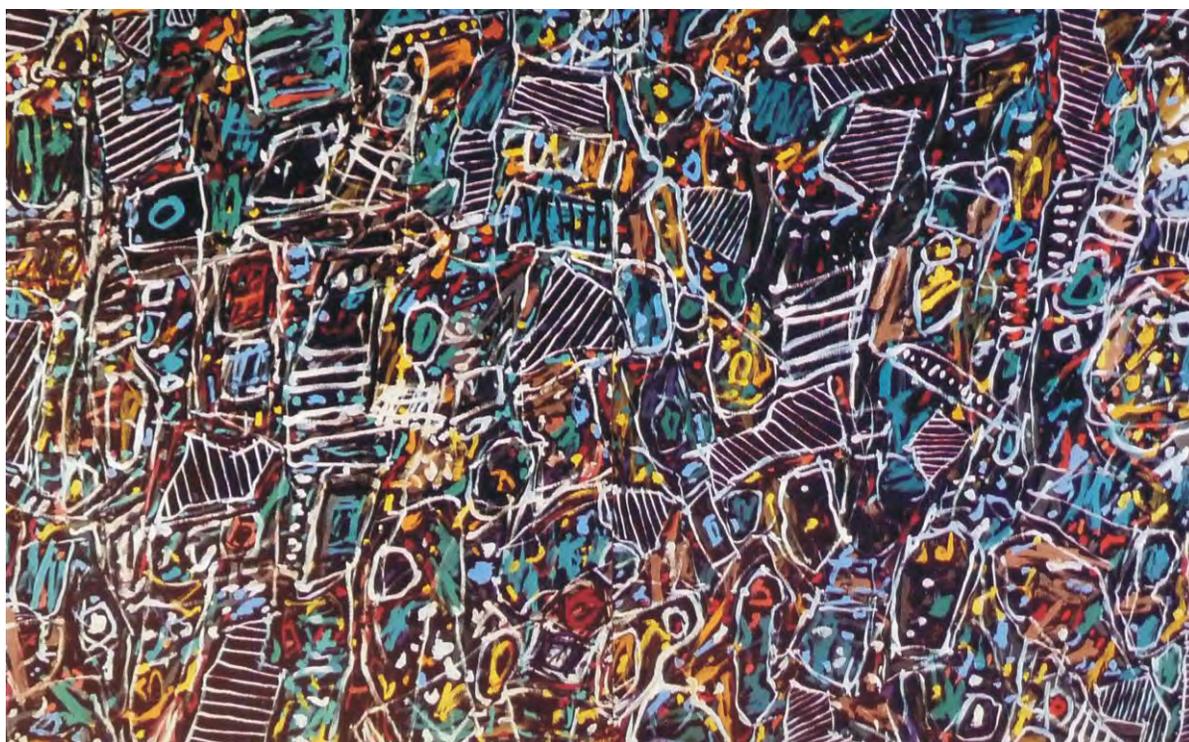


Figura 70. J. Dubuffet. *Paysage del Pas-de-Calais III*. Óleo sobre tela. 1963.

⁵⁰⁶ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 25.

Lo *gestual*, al escapar a la concepción tradicional de una forma cerrada y encontrarse más bien bajo los lindes del concepto de la mancha y la forma accidental, le son más bien naturales valores de índole expresiva, tales como el movimiento, el énfasis, e incluso la construcción de las direccionales, que dentro de una obra determinada, le competan. Valdría hacer mención de que lo evidentemente propuesto por “gesto” en un discurso plástico, responde al rastro espontáneo, ya del pincel, la mano o el chorreo directo de la pintura sobre la tela, siendo particularmente importante este recurso pictórico en la plástica informal al proponerse como testimonial del acto creativo y abrigando así mismo valores emotivos y expresionistas. Lo gestual en tanto elemento de índole expresiva, se relacionara con el fenómeno del isomorfismo en la obra, al coincidir en esta dinámica del *movimiento-danza* expresiva (común de algunos de los artistas del gesto, y a tratar en el apartado pertinente dentro de esta tesis), ya fuese tanto de las direccionales que se constituyeran en la ilustración del movimiento que describiesen, así como del significado que entrañasen.

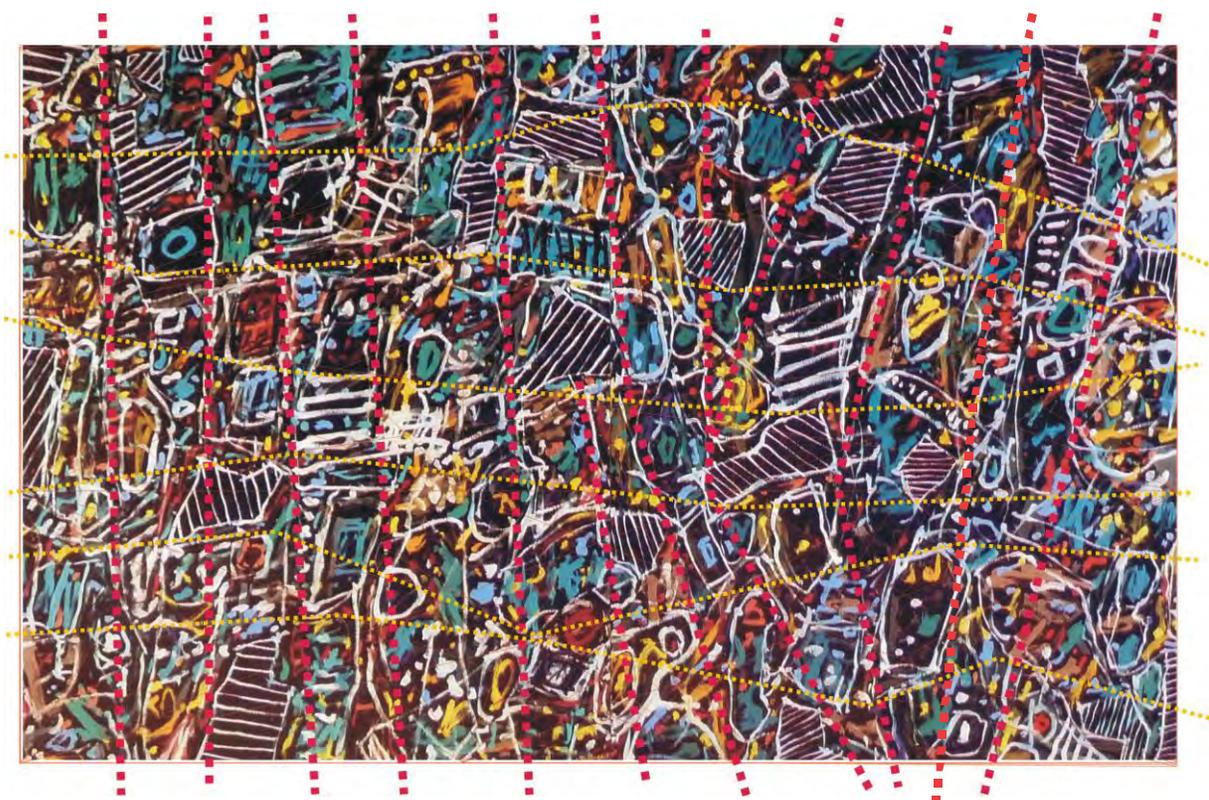


Figura 70a. En un primer acercamiento a esta pieza de J. Dubuffet, ya se advierte una distribución semiregular y rítmica de sus elementos (una seriación), primero al enfatizarse en la misma la vertical, y la subsecuente construcción de horizontales y diagonales a lo largo del cuadro, a partir de la multiplicidad de sus elementos puntuales; constituyéndose en el cuadro ya una suerte de retícula per se, misma en la que esta multiplicidad de direccionales tiende a contrarrestar ya un dinamismo dominante.

La gestualidad habría de cobrar un carácter prominente y determinante en el arte informal, en algún momento esta vanguardia artística sería llamada “*pintura acto*”; solía darse en considerar tanto el material y el movimiento de la huella de la mano como la *corporeización de la energía*, remarcando en ello la concepción de ser testimonial del encuentro del artista

con la materia, dada la naturaleza efímera e instantánea de esta pintura, cómo en la manifestación del ontos en el acto artístico. Y ya participando en tanto antecedente de los postulados del arte vida: *“La pintura acto posee la misma sustancia metafísica que la existencia del artista... lo que da al lienzo su significado es el ‘papel’, el modo en que el artista organiza su energía emocional e intelectual como si estuviera en una situación vital”*⁵⁰⁷.

A partir del factor gestual la composición informal se resolvía intuitiva y libremente, participando ya del este fenómeno de isomorfismo dada la espontánea sensibilidad del artista al momento de creación; evidente en la expresividad emotiva de los trazos gestuales que en el acto se realizaran. El gesto en el arte informal, será considerado ya un “signo abstracto”, al devenir homologa esta dimensión gestual a la conceptualización del signo en el arte informal, siéndole implicadas connotaciones tanto de dinamismo y vitalidad, evidentes en sus direccionales intrínsecas, en sus cambios de intensidad, de textura y en sus gradaciones cromáticas (apreciable particularmente en el trabajo de H. Hartung (Fig. 72) y G. Mathieu (Fig. 73). Esta acción gestual residiría tanto en la educación visual del artista, en su sensibilidad, cómo en su impulso inconciente; fusionados al instante de ejecución. Gran parte del sentido de la obra gestual radicaba en la valorización del acto como expresión patente de lo vital: *“Sólo existe mientras esta en movimiento”*⁵⁰⁸.

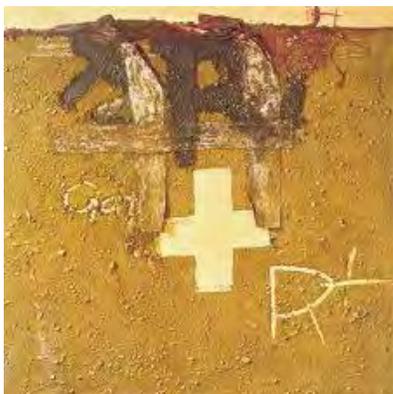


Figura 71. A. Tàpies. *Cruz de tierra*. Mixta sobre tela. 1975.

La reafirmación de lo gestual a *la captura del instante* y como signo, permitiría redescubrir los grafismos y pictografías extremorientales (principalmente japoneses); fomentándose en este acercamiento, la discursiva y presupuestos de la creación artística de estos artistas al amparo de una filosofía práctica, existencial y mística constituida; libre del freno de imitación alguna, de perspectiva o composición canónica. La pintura informal se disponía a constituir en el arte un coto de libertad absoluta, sustentada en la revalorización del “*gesto creador*”⁵⁰⁹:

“El gran momento llegó cuando se decidió pintar...sólo pintar. El gesto sobre el lienzo era un gesto de liberación de los valores políticos, estéticos y morales, un reconocimiento

⁵⁰⁷ I. Sandler. Op. Cit. P.283. Apud. H. Rosemberg,

⁵⁰⁸ L. Cirlot. Op. Cit.

⁵⁰⁹ G. Dorflès. Op. Cit. 1963. P. 108.

*desesperado del agotamiento moral e intelectual y la emoción de una aventura sobre las profundidades en que el artista podía encontrar reflejada la verdadera imagen de su identidad*⁵¹⁰.

Para los artistas gestuales el proceso pictórico devenía una búsqueda intensa, espontánea y esencialmente vital; sobreviniendo cierta aversión por el “*control de la conciencia*” patente en esta arenga por la inmersión en el trabajo creativo, en el que se procuraba la concreción de una obra en tanto espontánea, honesta. Afirmándose ahora la necesidad de apelar y recrear el favor de las vertientes lúdicas propicias a ello. En el imaginario de su experiencia trascendental y creativa, en la que así mismo, los artistas del gesto consideraban que sólo sí lograban seguir el eco de sus pulsiones psíquicas, el mando de su sensibilidad única en el proceso pictórico lograrían entrar así en contacto con los sustratos más arcanos de su experiencia anímica; sólo de esta manera el contenido surgiría felizmente, permitiéndoles plasmar una obra ahora en tanto honesta, magnífica.

Desdeñando el “*diseño conceptual*”⁵¹¹ los artistas gestuales se negarían a preconcebir significados concretos, fomentando el gesto pictórico en la obra y valorando del mismo esta *impresión directa* mediante la cual se generaba un cierto sentido de inmediatez. Pronto su producción habría de poblarse de caligrafías gigantescas llenas de una potente fuerza vital y psíquica; cuya reverberación produciría un impacto psíquico considerable en el espectador, quien habría de participar así de esta *aventura*, del acto pictórico de estos artistas, como el acercamiento a la obra misma, apreciable en la labor plástica de artistas como J. Pollock (Fig. 56), G. Mathieu (Fig. 68 y 73), H. Hartung (Fig. 72). *Aventura* así propuesta por M. Tapiè, al considerar la evasión de este supuesto control conciente por la cual pugnara el artista informal. *Aventura* en la cual habría de propiciarse a su vez una suerte de vértigo, ubicuo a los gestos inmensos inscritos en las proporciones de estas obras colmas de “*líneas agresivas y torbellinos coloridos, de una vitalidad exaltada*”⁵¹², procurando en su vértigo la inmersión del espectador en la obra; la pintura gestual se bosquejaría en el discurso de sus artistas cual “*drama subjetivo y procedimiento mágico*”⁵¹³.

Ya artistas tales como M. Rothko afirmaban la presencia de una especie de comunicación mística, propicia a la creación y acercamiento de la obra; proponiendo un cierto estado de éxtasis parecido al propiciado por la música, en un claro vestigio del pensamiento de V. Kandinsky, y a la heredad del “*espíritu dionisiaco*” de F. W. Nietzsche. M. Rothko dará en considerar: “*Un cuadro no es la imagen de una experiencia, es la experiencia misma*”⁵¹⁴, recreándose en el estado de vértigo al cual se arrojaría un artista gestual, siendo el cuadro testimonial del espasmo vital del hecho. El cuadro así objeto, vestigio, reliquia y Temenos del juego en el que fuera realizado y recreado, se abriría a lo que será gesto interpretativo del espectador.

⁵¹⁰ Ibidem. Apud. H. Rosemberg.

⁵¹¹ I. Sandler. Op. Cit. P.122.

⁵¹² L. Cirlot. Op. Cit.

⁵¹³ C. Blok. Op. Cit. P.208. Apud. M. Tapiè.

⁵¹⁴ E. Kahler. Op. Cit. Pp.61-64.

Lo gestual en esta corriente artística, devendrá elemento idóneo en tanto concreción, en la que ya se integra lo vivencial y lo emocional con el medio, siendo su forma de expresión ubicua, en lo que al confluir los anteriores sobrevendrá una configuración isomorfa, lograda a partir de esta caligrafía espontánea, calco de la psique del artista en la que se aprecia este juego vertiginoso de direccionales ascendentes y descendentes, en las que se deposita la concepción misma de este signo informal, bajo el discurso de los teóricos y artistas de esta poética. Esta preeminencia de la gestualidad, devendrá resultado del vértigo de creación vivencial, presentándose la pieza como un cabal vestigio de la acción y su drama, estos grafismos obtendrán así el estatus de signo al considerárseles calcos mismos e inmediatos de este éxtasis de creación artística (por sobre referentes, carácter que a si mismo no les será privado), cualidad que habrán de compartir con la mancha. Concerniendo su configuración a lo isomórfico y apreciándose en su impronta la subjetividad y el animismo específico con el cual se trazaran. La concepción del signo informal se cimentará en estos presupuestos, afirmándose como un testimonio cabal del acto de creación, permeado de la *metafísica de la existencia* y abierto a la vivencialidad de sus espectadores

En esta noción del signo informal, se advierte cabalmente la presencia de la matriz lúdica del Peripatos, tanto en la creación como en el acercamiento a estas obras. La omnipresencia de lo lúdico en la creación gestual, se depositará en esta inmersión en el *vértigo de creación*, procurado incluso en tanto nexos con lo inconciente y participando esta práctica de la propuesta *aventura* de creación, al desertar de un control racional y acceder a lo inconciente. Y en ello, a un cabal reconocimiento ya de una alteridad propia, universal, mística y arcana; deviniendo así mismo, lo gestual punto de encuentro con la práctica de la caligrafía extremoriental - *Shodō*⁵¹⁵ - que le aproxima al pensamiento de las filosofías del Zen.

Los más de los elementos plásticos y visuales propuestos en la construcción de la obra informal, sobrevienen baluartes y estrategias lúdicas pertinentes a esta propuesta transformación del pensamiento y la conciencia. La interacción de éstos elementos visuales-conceptuales: El *caos*, en tanto demiurgo, complejo de excitantes de relaciones multívocas, el *vacío* o *silencio* que junto con el caos, sobreviene una estrategia de proyección psíquica cuya ubicuidad en el arte del siglo XX, delata la transformación del pensamiento occidental y sus dinámicas constructivas: El *isomorfismo*, en tanto correspondencia forma-significado, se advierte prominente en la construcción misma del caos en la obra informal, al no sólo enfatizar, sino ya al conferir ésta dimensión emotiva y existencial, patente en la gestualidad de la pieza; la *simplicidad* o *buena forma*, será un esfuerzo preconciente y conciente por dominar la complejidad de la obra, la *mancha*, cuya concreción matérica y expresiva atañe al orden mismo del universo, será una herramienta importante en este juego de adivinanza en que sobrevendrá la interacción *figura-fondo*, *continuum* espacial infinito entre las excitantes de la

⁵¹⁵ Se tributara a lo largo del texto, cierto énfasis hacia estas practicas desde la cultura nipona, pues si bien su origen primario suele encontrarse en China y en la propia India (de hecho los vocablos que denotan estos términos en japonés remarcen su procedencia; ejemplar en ello es este termino *Shodō* siendo su versión original, el chino *Shūfā*); el occidente de la época tomaría esta filosofía del Japón, debido específicamente al entorno épocal dominante (el Maoísmo en China, y la guerra civil en la India; si bien Japón en el entorno histórico se encontraba en una profunda crisis a los eventos de Hiroshima y Nagasaki, esta misma, le procuraría su apertura al occidente), y a las escuelas zenistas japonesas que se abrirían hacia occidente, especialmente en la figura de T. Suzuki.

obra. La *composición*, intuitiva, abierta y mutable, en cuyo acercamiento y concepción se puede advertir la ubicuidad del ejercicio hermenéutico, dado el carácter críptico e hiperfrástico del texto y el *gesto*, signo informal, testimonio integral de la vivencialidad del acto de creación.

Estos elementos darán lugar a una muy particular “*coherencia*” plástica en las poéticas de lo informal; propiciando y determinando su juego único de espacios, movimiento, texturas, colores, direccionales etcétera y favoreciendo en cada pieza la instauración de su Temenos único, abriendo un espacio en el arte de la modernidad a lo que propondrá una auténtica: “*perspectiva espiritual*”⁵¹⁶; única a su vez en el imaginario de su espectador, al originar en su constitución, un único espacio psíquico. Bajo esta concepción, se habrá de abordar ahora la discursiva de M. Tapiè, quien al hablar de una “*trascendencia de lo informal*” procura evocar la poética que ésta vanguardia estaba instaurando⁵¹⁷. M. Tapiè vislumbraba esta transformación basal que afectaría tanto al concepto de forma, cómo al del arte mismo, depositado en la aparente simplicidad de su propuesta. Ante una sociedad capitalista cada vez más culta e informada, no debe extrañar que ya en su momento hablar de un *arte informal*, era pronunciarse en torno al conocimiento y discursiva de las teorías de esta psicología; cobrando en su experiencia estética, la plena conciencia de estar participando en su apreciación de un basamento teórico específico y ya de alguna manera necesitarlo en su justa apreciación. Condición que muestra ya una discursiva especializada, que puede incluso llegar a alienar a una obra tan potencialmente abierta y rica, a un campo restringido, finalmente *interpretar es empobrecer*, aunque bien sea insuperable.

Concluyendo: A la transformación integral del pensamiento de la modernidad última, la concepción ortodoxa de “forma” resultaba insuficiente a las necesidades tanto cognoscitivas como anímicas de la época, viéndose igualmente sometida a esta transformación. La forma entendida en tanto: “*Esquema estimulador orgánico, manifiesto en imagen visual*”, procura poner de realce el pensamiento que habrá de constituirse en la modernidad última; apreciándose en esta definición el concepto de *percepción activa* por sobre una concreción de forma *per se*. Esta será ya un análisis perceptual, donde se afirma la acción lúdica y creativa del espectador, en a la configuración de esta forma, y en ello los presupuestos que cimientan la misma psicología de la Gestalt.

En la constitución del pensamiento de la psicología de la Gestalt, se advierte la preeminencia de esta labor configurativa, que en tanto “activa” resulta ya abierta; en su postulado: “*El todo es más que la suma de sus partes*”, se aprecia la concreción de este *todo* en tanto integralidad configurativa, natural al fenómeno de la percepción, entendida en cuanto actividad intelectual; sobreviniendo este fenómeno para el cual, la obra se vería creada y recreada a la disposición psíquica de su público; mostrando el énfasis dispuesto al ejercicio hermenéutico en tanto carácter basal de la obra, dada esta configuración intelectual de la pieza. Configuración, que habría de alcanzar lindes desconocidos en la pieza informal y ya procurando una aportación importante e investigación de la psicología de la Gestalt y a la teoría del arte.

⁵¹⁶ J. E. Cirlot. Op. Cit.1957.P.67.

⁵¹⁷ Si bien en su momento, “*Un art autre*”, no dejaría de proporcionar una etiqueta crítica y comercial conveniente -más aún, al cataclismo global que le fuera contemporáneo y común a todos los ámbitos.



El carácter signico y abierto de la obra informal, puede ya apreciarse de múltiples formas, ya tanto al evocar en de sí, la existencia física y factual de su artifice, al aplicarse en una suerte de isomorfismo en tanto calco patente de la emotividad de la acción que le originara (no en vano la caligrafía misma tendera a desprenderse de esta acción gestual, lo cual le permitiría hablar a los artistas de l gesto, ya de un *gesto caligráfico* en su obra); cantidad de elementos signicos y arquetípicos, aparecerán en la obra de arte informal (Fig. 55 y 56). Así mismo el color como las direccionales y la ubicación tanto de estas como de los elementos puntuales y configurativos en el plano pictórico, también participarán de este carácter signico en la obra.

De arriba hacia abajo:

Figura 72. H. Hartung. *Pintura*.

Óleo sobre tela. 1957.

Figura 73. G. Mathieu. *Homenaje a la muerte*.

Óleo sobre tela. 1952.



Esta concreción activa de la forma mediante la percepción, sobrevendrá particularmente importante en la obra informal, al afirmarse en ésta percepción creativa, el acercamiento a la obra. Si bien en el fenómeno perceptivo se indica que un primer acercamiento contrae de facto un “*efecto totalizador*”; la obra informal en su acercamiento (y a las estrategias perceptivas que sus artistas le procurasen), impelía en su lectura acercamientos y distanciamientos detallados y minuciosos, implícitos en la multiplicidad de construcciones cognitivas de la obra. El arte informal se propondría como un espacio particularmente propicio y abierto a este fenómeno dada su poética específica, puesto que al afirmarse *informal*, ya apelaba a este ejercicio lúdico ubicuo a su acercamiento.

Este modelo ya performativo de “forma” dada su condición creativa, se prestaba así mismo a la elucubración de un “*contenido interior*”, presente en la concreción de este *pensamiento aun nonato*. Apreciándose bajo este tilde, la ubicuidad de su misterio; un pensamiento ya “otro” en el que se esclarece este viraje hacia lo subjetivo y emocional, que habrá de sobrevenir en el pensamiento de la modernidad última; conllevando la trascendencia de estas poéticas en la escena artística, al mantenerse abierta no sólo a la proyección de su público, sino incluso ante el mutable pensamiento de su artífice.

Este vuelco hacia la revalorización de lo subjetivo, devendrá sí mismo un efecto contingente tanto al descrédito de un proyecto de modernidad, como a una transformación prominente en la estructura intelectual de las más de las áreas. Procurándose en ello la apertura a un universo cognoscitivo integral, apropiado a las nuevas áreas y formas de conocimiento a implementarse en este ciclo épocal. Adecuado así mismo y necesario a la construcción de una ciencia y reconocimiento de lo subjetivo, que propiciaría un considerable reflorecimiento en las humanidades y sus ciencias; particularmente de la psicología, avocada en este acercamiento vivencial y significativo ya al imaginario, a lo anímico, a lo místico y a la construcción de su conocimiento, en una patente afirmación del ontos en sus prácticas características: el juego, la hermenéutica y el arte.

El “*caos de excitantes*” u “*orden caógeno*” en el cual habrá de conformarse la obra informal; abría este espacio a una reafirmación del ontos, característica del acercamiento a esta obra. Práctica en la que bien puede apreciarse este retorno a un pensamiento ya considerado *místico*, al resultar incognoscible, por un medio que no fuese el propio, ni cuantificable ni medible y privativo de esta esfera psíquica-subjetiva; ubicuo a la reinserción del Temenos del Ilinx, Mimicry, Peripatos (e incluso Alea), en el campo del arte. Este *caos* en la obra de arte: *forma sin forma, aun no-forma, morfología evolutiva en las fases de adentramiento en la negación de la forma*; dada su apertura, en el proliferará un polivocismo extremo, patente ya en su filiación *barroca*, a su perfil épocal específico, manifiesto en las más de sus creaciones y que mediante este vértigo ubicuo a su acercamiento, se suele encerrar en el silencio mismo. Reinstaurando en esta orientación el Temenos de la mística en la obra de arte: del caos que torna en silencio y silencio abierto a un diálogo místico; la dilución de la forma en el arte fomentaba este acercamiento creativo y vivencial a la obra, impeliendo un estado psíquico abierto y lucido en la apreciación de la pieza e instaurando en su acercamiento activo, esta era del “arte difícil”, a la elucubración no sólo de un conocimiento integral, sino de una nueva forma de conocimiento mismo, bosquejándose en ello, esta incapacidad de un aparato crítico consolidado, en el acercamiento a estas poéticas.

Las matrices lúdicas depositadas en este *orden caógeno*, se procuraban en la apertura de estas obras a sus juegos: de adivinanza, máscara e inmersión; instaurando esta condición enfáticamente lúdica en el acercamiento a una pieza de esta naturaleza. Bajo esta orientación, las poéticas de lo informal, por sobre una visualidad o estética específica, se procuraban en este fenómeno de creación constante propuesto en la obra; la cual incluso habría de adquirir el estatus de “demiurgo” en el discurso de sus artistas. Demiurgo afirmado primeramente ya en esta evocación de un *caos primigenio, barro primordial* del cual todo habría de surgir, patente en la materialidad heteróclita de la obra y en el caos de procesos ya psíquicos y gestuales que le conformaran e incluso en el metafórico *caos existencial* de la crisis épocal.

Demiurgo abierto a la creación y recreación lúdica, a la proyección psíquica y a la construcción de significados subjetivos y mutables, en la obra informal se instaura un acercamiento y configuración específica al calce del sustrato lúdico de estas poéticas; en el cual se asienta esta reinscripción de lo real en la obra (*transformación en una construcción*) en labor conjunta con esta afirmación sustentada en la objetualidad de la pieza artística . Lo inconciente, lo imaginario y subjetivo habrán de cobrar carne, al abrirse en la obra este Temenos místico ubicuo a su acercamiento, resguardados en esta forma que *aún no lo es*, forma que por sobre representar o significar se inscribe en el territorio del ontos, arrojando su presencia a la materialidad del medio y afirmándose en el mismo; forma que es sólo *siendo*, a su percepción activa, a su acercamiento existencial.

III.IV.-Lo real en lo informal

“Prefiero ser una concreción que signifique algo, antes que una abstracción que signifique todo”⁵¹⁸

Resulta curiosa la cantidad de acepciones de la índole más diversa que con esta cita de Søren Aabye Kierkegaard se pudiesen corresponder; más aún al considerar que la misma fuera retomada de: *“El arte ensimismado”* de X. Rubert. Al hondar sobre el significado de la misma, la discursiva de S. Kierkegaard -este prematuro baluarte del pensamiento existencialista-, propondrá originalmente su inclinación hacia lo concreto como experiencia: *“Las elucubraciones del pensamiento puro y distraído de la vida, la existencia”⁵¹⁹*, por sobre lo que en algún momento parece considerarse una referencia hacia la teoría abstraccionista en el arte y aviniéndose considerablemente con la discursiva original de los artistas abstractos de la modernidad última: *“Pintura concreta y no abstracta porque no hay nada más concreto, más real que una línea, un color, una superficie. La pintura es un medio de realizar óptimamente el pensamiento”⁵²⁰*.

III.IV.I.- Lo real en lo informal en tanto fenómeno vivencial

Bosquejándose en esta reflexión una notable inclinación por lo vivencial en tanto *real* y ubicuo al pensamiento que en pos de *existencia*, desarrollarán los artistas de las poéticas de lo informal. Reflexión a partir de la cual se patentiza el como mediante el polivocismo de sus abstracciones habría de sublimarse su condición esencialmente abstracta; proponiéndose en tanto condición ubicua de lo real, del acto, del espasmo y el momento; instantánea y vestigio del ser en su existencia, del *ser* del artista, del *ser* de la materia, del *ser*, de quien así lo *recree*, al proyectarse en la obra. Este *todo*, polisémico, caos heteróclito de la naturaleza más diversa, en el laberinto de sus meandros de orín, su gestualidad y sus crestas de arena; su *todo* se propone en la mentalidad del artista cual barro esencial, caos primigenio, *demiurgo* al fin. Concreto en su materialidad, en su gesto, y en este juego que se arroja al *reconocimiento* de estadios más elementales, presentes en la subjetividad colectiva; alumbrando este sustrato mítico, taumatúrgico, que alimentara las motivaciones plásticas de los artistas de la *tradición heroica*.

“Si existen semejanzas entre las formas arcaicas y nuestros propios símbolos, no es porque hayamos copiado concientemente a partir de ellos sino porque nos preocupan similares estadios de conciencia y de relación con el mundo. Con un objetivo de este tipo, debemos haber tropezado inevitablemente con un elemento análogo para concebir y crear”

⁵¹⁸ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1977. P.21. Apud. Søren Aabye Kierkegaard.

⁵¹⁹ R. Xirau. Op. Cit. P. 379. Apud. Søren Aabye Kierkegaard.

⁵²⁰ C. Blok. Op. Cit. P.81. Apud. Theo Van Doesburg, manifiesto del *“Arte concreto”*.

*nuestras formas... [Nuestras abstracciones] encuentran un equivalente pictórico para un conocimiento nuevo del ser humano y una conciencia de su intimidad más compleja*⁵²¹.

Así, aparecerá “*Onement III*” (Fig. 55), cual signo inaugural y conciso, concreción de lo significativo en la pintura informal; construido en este apetito de sentido, su inmersión acuciosa en el ansia de lo real y significativo, en una franca recuperación de lo arcano y universal. En el juego expresivo de la acción pictórica materializada en las pinceladas enérgicas sobre la carga de sus materiales; las huellas de los movimientos vibrantes de pintura-materia sobre el soporte, se afirmaban vestigios del acto fugaz, extático y así mismo ubicuo a la traducción de esta iconografía gestual. Iconografía única que acierta al reafirmarse cual gesto expresivo y significativo por derecho propio; elemental y primigenio, exhibe esta veta subyacente que en la creación y concepción de la obra, abrevaría de la psicología jungiana (sus teorías del “arquetipo” y el “inconciente colectivo” principalmente), patentizado en la construcción de este *signo*, en tanto medio de lenguaje y conocimiento⁵²². Y en la complejidad inherente de las obras que guardan esta naturaleza del signo informal, cuya aproximación rinde el testimonio de la lucha emocional y matérica que sobre ellos se plasma.

Este conocimiento mutable, abierto y *difícil*, será asequible, sólo al ejercicio hermenéutico, al diálogo lúdico propio del Peripatos y enfáticamente procurado en el acercamiento a la forma abierta, artística y ya *poética*, en virtud de esta curiosidad intuitiva que anima su ejercicio. Interpretación y descubrimiento, no es sino *reconocimiento* en la obra. La obra informal animada por su búsqueda y concreción tanto de la existencia, como de un conocimiento universal amparado en su juego, integrará cierta congruencia y espiritualidad a su existencia; en la construcción de un sentido de lo real, honesto y significativo. Instaurando ya una cercamiento específico para con estas piezas, mismo en el que se atestigua ya la elucubración de una *neoformatividad* de la obra, en función de un contenido específico:

*“Una gran obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y sensibilidad y cambia la composición, aún levemente, del humus que nutre todas las ideas y sentimientos específicos”*⁵²³.

En la obra de arte informal no se sentará distinción alguna entre función y creación, fusionándoles en una reconceptualización de arte, ahora integral. El cual se puede proponer incluso como una suerte de *isomorfismo*, en el que al corresponderse en conceptualización y práctica, vinculándose lo “artístico-plástico” con la ubicuidad de lo lúdico en su concreción: el choque emocional extraño a la inmersión en el vértigo de su caos (Ilinx), la mutabilidad y reconocimiento de tantas de sus posibles acepciones (Mimicry) y la evocación a las emociones más disímiles a partir de la criptografía de su imaginario ignoto (Peripatos), serán factores esenciales en esta visualidad buscada en la poética de una obra abierta y en un nuevo sentido de lo real permeado de un sentimiento de indudable estirpe existencialista, que deplorará cualquier ficción de un orden constructivo o racional⁵²⁴.

⁵²¹ I. Sandler. Op. Cit. P.102. Apud. M. Rothko.

⁵²² J. Golding. Op. Cit. P.154.

⁵²³ S. Sontag. Op. Cit. 1969. Pp. 353-354.

⁵²⁴ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1965. P.93.

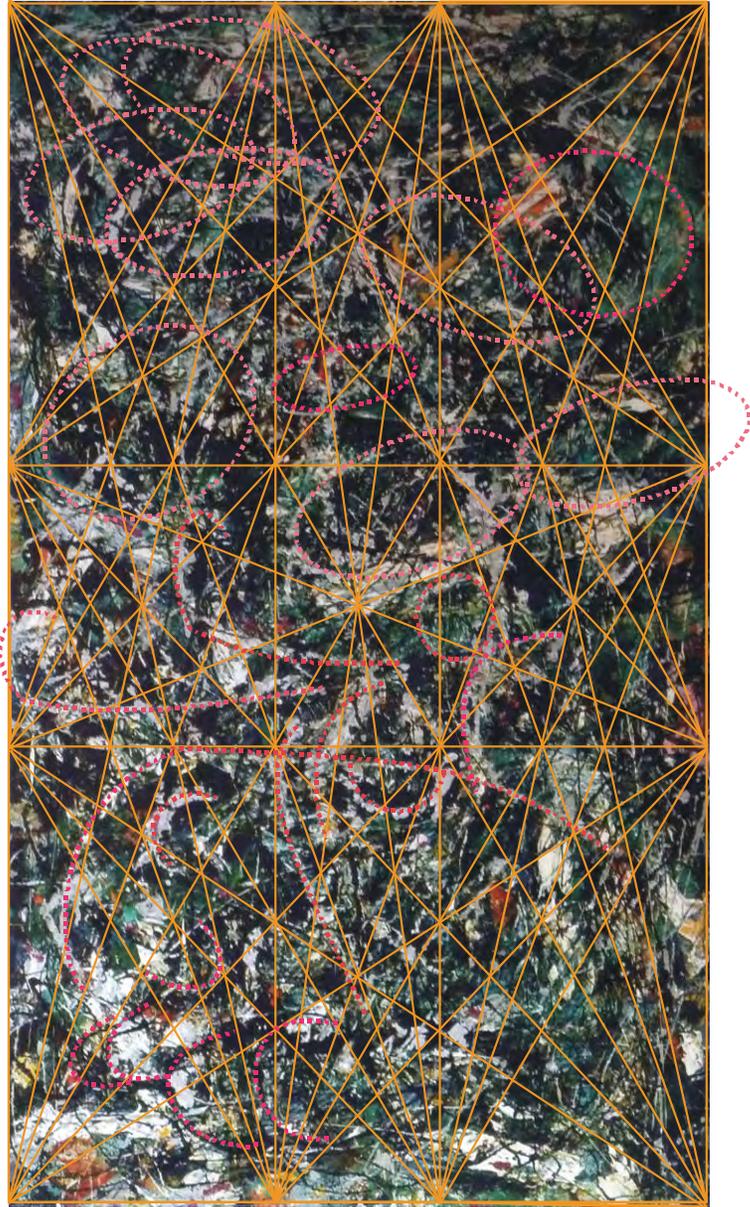


Figura 39a. En piezas como el *Umbral monótono* de G. Mathieu y *cinco brazas completas*, se hace particularmente notable la integridad de la presencia física del autor (ya tanto en las dimensiones específicas de la pieza como en la reiteración de los acentos y el movimiento circular espiraloideo ascendente, reiterados en la pieza, que ya confieren título a la pieza de J. Pollock); así mismo el carácter impulsivo y emocional cuya impronta es evidente en la pieza, denota ya esta disposición emotiva, sensible, extática y lúdica; característica de la creación informal.

El informalismo deviene resultado natural de la aproximación y reconstrucción de lo real a la que se avocarán sus artistas. Vislumbrándose en su apasionada necesidad de verdad y sentido, éste sustrato profundamente existencialista apreciable en su voluntad creativa; ya fuese en la “*materia prima*” de las formas y fenómenos de la creación (*demiurgo, barro primigenio*), producto inminente de un exclusivo estado de pensamiento asaz lúdico. La ubicuidad de su

sentido lúdico estará en todas sus expresiones, desde la denodada especulación para con la materia en el lienzo, hasta sus construcciones poéticas y hermenéuticas más complejas; así mismo afirmadas en una mística de lo informe. Patentizándose este ejercicio hermenéutico en la obra; tanto en la aproximación que estos artistas tuvieron en el acto de creación-revelación de su caos pictórico, como en la simple imposición del título sobre el mismo; abriendo en él, ya el Temenos de la obra y mas aun al adscribirse estos artistas ya a la propuesta concreción de un signo isomórfico en la misma.

III.IV.I.I.- El Temenos del signo informal

La exposición “*Significados de lo informal*”, sería un espacio propicio a la revalorización de la espontaneidad, la improvisación y el azar en una reconstrucción inédita del caos y el *gesto*, en tanto *signos* del arte informalista: “*J’ai désigné provisoirement cette aventure SIGNIFIANCE DE L’INFORMEL: y ont magistralement participé par l’esprit de leurs recherches (mais sans aucune pensée de travail collectif, et tant mieux, Dans tous les sens...*”⁵²⁵. Para M. Tapiè, en el demiurgo que serían los *significantes de lo informal* y en su acercamiento hermenéutico específico, se encontrará el postulado “*arte otro*”. En el texto homónimo, igualmente aventura:

*“L’occidental découvre en fin le signe, et explose Dans la véhémence d’une calligraphie transcendente, d’une hyper-signifiante ivre du vertige cruel d’un devenir à l’état pur. (...) Les createurs dignes de ce ne savent bien qu’il ne leur est pas possible de traduire leur inéluctable message hors de l’exceptionnel, du paroxysme, du magique, de la totale extase”*⁵²⁶.

En la discursiva de M. Tapiè se sienta esta necesidad de establecer un simbolismo personal - omnipresente en la creación de estos artistas- y expreso en la patente fijación gestual y signica, que a través de este se recupera. Esta suerte de calco personal inimitable a la trascendencia de su autor, evidenciará esta dilección por el elemento caligráfico, intrínseco tanto al vértigo del instante, cómo al movimiento inscrito en la fisicidad de su artífice. Calco de la acción y de la presencia física del artista, a la reivindicación de la materialidad inscrita en la corporeidad de su existencia; por sobre un formalismo considerado ya estéril e inocuo: “*La vida se ha vuelto totalmente enajenada de la forma, la expresividad ha dejado de ser compatible con ella*”⁵²⁷.

Esta permanente incursión en la construcción de signos abiertos e idóneos tanto a esta dinámica de expresión, como al fenómeno comunicativo, estará inscrita en las poéticas de la obra abierta, siendo propicia a las necesidades psíquicas y espirituales de la época, develando su universalidad y permanencia en este fenómeno de creación-recreación y en ello a ciertas

⁵²⁵ “‘*Significados de lo informal*’ implicaba la entera incursión en suerte de una aventura vital común al movimiento informal, practicado y vigente en la obra de los más artistas de la época” M. Tapiè. Op. Cit. S.P. El entrecomillado es de la que suscribe.

⁵²⁶ “*El hombre occidental descubre el signo y se arroja en la vehemencia de una caligrafía transcendental, un ‘hipersignificante’*, embriagado del vértigo cruel de un futuro en estado puro.(...) Al creador no le es posible traducir su mensaje fuera de lo excepcional, lo mágico, el ‘éxtasis total’*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁵²⁷ C. Pérez. Op. Cit. P.18.

“*misteriosas afinidades espirituales*”⁵²⁸, dada la ubicuidad de lo lúdico en la apertura del Temenos que arte y liturgia de todo tiempo han compartido. Resultando ejemplar en ello esta considerable afinidad que para con disciplinas artísticas de carácter cultural; tales como la caligrafía tradicional japonesa, participando de la voluntad creativa y poética de la misma, de su espontaneidad, su presencia física y su cripticidad manifiesta, condiciones de por sí difundidas en la espiritualidad y mística de casi toda cultura en su tiempo y resultándole un tanto análogas prácticas tales como el *Shodō*, el automatismo psíquico o incluso *Koan* para con la obra abierta.

Siendo a continuación necesario, al sobrevenir esta filosofía mística al discurso extender lo que ha sido ya una breve introducción al concepto de Zen, que habrá de manejarse en la presente tesis (Pag. 37), al sobrevenir lo espiritual y las prácticas del éxtasis, algunos de los elementos vivenciales, que afirman la dimensión existencial y en ello lo real, en la obra informalista. Se propone el Zen como una forma de meditación encaminada a descubrir o realizar la propia naturaleza esencial o real, escapando de adoctrinamiento alguno. En el Zen se procuran una serie de prácticas (la *yoga*, el *tai-chi*, el *judo*, el *shodō* –la caligrafía– y el *kyūdō* –la arquería–, entre otras), encaminadas a propiciar este estado de conciencia –*Satori*– ajeno a este propuesto adormecimiento mundano y autómatas que los efectos de una alienación-reificación global han implantado en tanto cotidianeidad y forma de vida. La mística del Zen, se investía de cantidad de prácticas y conceptos tales como el *Wu-La* vacuidad, el silencio y el *Satori*, el vértigo de creación, entre las más características; de profunda filiación lúdica y presentes en las poéticas de lo informal y que en este afán patente de ser y persistir, habrían de asentarse ya como megaproyectos espirituales de época; ostentando una libertad técnica y feraz, una investigación inmersa y lúdica, a su propuesta:

*“La plus féconde anarchie. L’occidental découvre en fin le signe, et explose
Dans la véhémence d’une calligraphie transcendente, d’une hyper-signifiante
ivre du vertige cruel d’un devenir à l’état pur...”*⁵²⁹.

Nunca en una obra se buscó tan denodadamente la impresión del movimiento y lo vital adscrito a esta ambigüedad fundamental de lo *significante* en la obra: “*Descomponer la materia, destruir el signo, para encontrar un signo más genuino (...) una materia más idónea para la estructuración de un arte todavía en devenir*”.⁵³⁰ Proponiéndose en la pieza un contacto especialmente cercano contingente a este fenómeno esencial de apertura y logrando ambas condiciones modificar sustancialmente la noción del espacio, del significado y del contacto visual y vivencial con la obra. Al influjo de este último, los contornos tornen a diluirse y las formas se compenetren en la obra, interactuando sin predominar siquiera, confundiéndose y confluyendo *ad infinitum*; pareciera surgir alguna para inmediatamente desaparecer en el caos de su entorno, cual retozo de ballenas. Evocándose en este jugueteo, lo que ya conduce de la mera gestualidad caligráfica a la esencia y dinámica misma del *Satori*:

⁵²⁸ G. Dorflès. Op. Cit. 1976. P.27.

⁵²⁹ “*La más fecunda anarquía [en que] occidente descubriría un signo, y estallo en la vehemencia de una caligrafía transcendente; un hipersignificante; ebrios del vértigo cruel del devenir en estado puro*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁵³⁰ C. Blok. Op. Cit. Pp. 132-133. Apud. G. Mathieu.

“*Cuando estoy allí, no lo se*”⁵³¹; participando en ello, su proximidad al éxtasis en el vértigo de sus juegos y a su naturaleza misma, igualmente esquiva y difusa en la obra, al encontrarse afinada en un modo de pensamiento “otro”; apreciable en la libertad de sus prácticas creativas, patentes en las acciones de G. Mathieu (Fig. 41) y J. Pollock (Fig. 74), y así mismo de A. Tanaka (Fig. 75).

El fenómeno de lo existencial en la obra informalista, se reafirmará en sus prácticas lúdicas, especialmente en el Peripatos: *El goce del conocimiento*. Deviniendo lo vivencial ubicuo a la determinación lúdica de esta vertiente artística al enunciar en sus prácticas esta encarnación del signo, en tanto una captura fiel de la acción y la materialización-encarnación de la existencia misma. Primeramente apreciable en las obras de G. Mathieu Y B. Newman, quienes propondrán esta encarnación en la materialidad de la pieza, en a cual su gestualidad habría de quedar impresa en una suerte de calco de la fisicidad del artista, el momento y la materialidad misma de la obra, de este signo-pasmo fundamentalmente abierto en la afirmación de su vivencialidad y trascendencia, e ilustrando esta investigación pictórica en cuyos resultados se hace evidente esta serie de ciclos en el arte que: *De un inicio en lo abstracto, elimina progresivamente las convenciones de formas y movimientos, para alcanzar al final de la curva el realismo y desaparecer, sólo para reactivarse en una nueva búsqueda en lo abstracto*. Esta condición será específicamente apreciable en la obra de J. Pollock, quien al ir de una figuración expresiva (Figs. 28 y 66) a la abstracción más profusa (Figs. 62 y 52), encontrará en ella al signo y luego nuevamente a la figura y presentando en su evolución ya el movimiento orgánico que habrá de apreciarse en la neofiguración: “*Esta tendencia se había iniciado en sus cuadros más literalmente míticos en que las imágenes surgían en el acto de pintar, dependiendo más de dicho acto que de la iconografía*”⁵³².

En el discurso de G. Mathieu se enuncia parte de la estructura de este propuesto movimiento *cíclico* en la construcción de la obra de arte, al postular la pintura como una ramificación natural de la escritura: “*La evolución del signo pictórico yace en lo ignoto del pensamiento mítico*”⁵³³. Lo abstracto al fin presente en el inicio del rulo épocal, impondrá en esta pintura un carácter abstracto-significativo (los criptogramas y los jeroglíficos devienen ejemplares en ello). G. Mathieu considerará que la pintura no busca reflejar por medio de signos lo ya existente, centrándose más bien, en desarrollar un lenguaje que exprese “*lo aún no encarnado*”⁵³⁴; su significado se presenta ante todo, desconocido, abierto y por ende ubicuo al ejercicio hermenéutico (al juego de Peripatos), en esta disposición psíquica por otorgar orden y significado sobre cualquier objeto; implicando ya la dilucidación del mismo, un proceso que escapa a la intelectualización formativa cartesiana del pensamiento occidental. Estos signos habrán de funcionar con mayor fuerza cuanto menos comprensibles resulten, si bien pese a que pronto se verán necesariamente sujetos al ejercicio hermenéutico, al juego de la

⁵³¹Apud. A. Jodorowsky; si bien se habrá de tratar a profundidad el concepto del *Satori* en el inciso y descubrimiento correspondiente al Zen en el arte informal; básicamente este será entendido como un estado de iluminación y descubrimiento –una epifanía– que se consigue por medio de diversidad de prácticas – siendo la meditación, la más importante de ellas– en las filosofías Budistas. Alejandro Jodorowsky. La sabiduría de los chistes. Historias iniciáticas. México, Debolsillo, 2004.Pp.339-345.

⁵³² I. Sandler. Op. Cit. P.139.

⁵³³G. Mathieu. Op. Cit. Pp.164-171.

⁵³⁴ Ídem.

interpretación cuya aserción supuesta habría de despojarles de su “*magia operativa*”, al cesar en la pieza la mística que se procura en su condición de ser enigma: “*Interpretar es empobrecer*” finalmente. Deviniendo ya en formula o academicismo y colonizándose así, una más de las expresiones sensibles del pensamiento ignoto, místico al dotarle de la posición de lo “ornamental” y conduciéndole en ello a su destrucción. El estadio siguiente será “lo informal”; el signo anterior, ya desprovisto de su efecto labora con medios relativamente exentos de significado, agotados; una: “formalización de lo informal” que arrancará ahora el nuevo ciclo en la búsqueda y encarnación de nuevos signos⁵³⁵.

Esta concreción del signo informal conseguida en el éxtasis del vértigo gestual de su práctica, será propuesta por G. Mathieu como “*abstracción lírica*”, dada la plasticidad y “acto creativo” de la obra informal, G. Mathieu compartirá con G. Dorfles, esta aversión por la nomenclatura “*informal*”, adscrita a su práctica pictórica. En la concreción de este *signo informal* G. Mathieu preconizaba un método de trabajo espontáneo y lucido, en cuya inmersión se procuraba fomentar la exclusión de formalismos preconcebidos, perjudiciales a la espontaneidad y soltura de la acción y la obra⁵³⁶, especialmente apreciable en la acción pictórica de J. Pollock y (Fig. 75) y G. Mathieu (Fig. 41); quien así, mismo y a tenor de las distintas morfologías de esta condición *lírica* en la obra informal, propondrá dos vertientes básicas en esta tendencia: una “*pintura cósmica*”, donde el tratamiento del espacio atenta especialmente contra el academicismo clásico y la percepción espacial canónica; evidente en la producción del autor (Fig. 73) y compartida por J. Pollock (Fig. 39) y Jean Paul Riopelle (Fig. 76); y una “*pintura estructural*”, en la que resalta la construcción de un significado insinuado mediante signos gestuales espontáneos, adscrito sustancialmente al ejercicio hermenéutico, el cual se advierte en la concreción (y cripticidad) de los elementos signicos que la pueblan; ya sea que estos muestren cierta tendencia figurativa (como se hace apreciable en algunas de las piezas de A. Tàpies Fig.77), o vayan al ejercicio gestual en el que se muestra la construcción de un signo de carácter isomórfico, patente en el trabajo de H. Hartung (Fig. 78).

Ambas vertientes participarán de una dinámica constructiva específica de la pieza, buscándose siempre en: “*la ligereza de ejecución y la ausencia de premeditación de las formas construidas a partir del gesto*”⁵³⁷, siendo realizadas siempre en este propuesto segundo estado de conciencia: “*Una totalmente autónoma y autosuficiente publicación de sí mismo*”⁵³⁸, al ser construido en la decantación de grafías expresivas, ajenas a premeditación alguna, este habrá de mostrarse desnudo de significado conceptual evidente, enfocándose esta constitución al ejercicio de creación-recreación a la construcción activa de una nueva realidad al condicionar el fenómeno de percepción-conocimiento, exento del referente figurativo preconcebido alguno. Este signo sobreviene calco mismo del artista, construido al maridaje del instante, la voluntad y el movimiento y alumbrando el tándem *signo-significado* en esta constitución isomórfica, reversible en el acto y la concreción material y psíquica. La esquiva configuración de la imagen mutara en ambientes y rudimentos arcanos, vestigios silentes del

⁵³⁵ Ídem.

⁵³⁶ C. Blok. Op. Cit. P.233.

⁵³⁷ G. Dorfles. Op. Cit. 1976. P.195.

⁵³⁸ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.76.

acontecimiento; el acto de destrucción-creación inscrito en la materia, en las huellas del combate, lucha ahora danza, no pretende sino concretarse a sí mismo en su acción; perviviendo en esta otra danza, la de la elucubración de este vestigio –ahora signo-, a la interpretación y reconocimiento del objeto.



De arriba hacia abajo:
Figura 74. Atsuko Tanaka. *Acción en la arena*. 1955.
Figura 75. J. Pollock pintando. 1948.

Si este signo informal propuesto en el “orden caógeno” o “demiurgo”, pareciera carecer de *voluntad configurativa* alguna, no será sino por la honestidad que le es inherente; impidiéndole caer en contradicción alguna por una complacencia estéril. Suele ser difícil el imaginar el grado de dificultad de un objeto que en su performatividad, procura su inmersión en el caos y el silencio; su mutismo exasperante, zahería incluso, la vocación misma del artista. A su concreción, la obra quedaría allí, hierática, íntegra; comunes le serán las más diversas proyecciones sensibles; logrando empatar en su objetualidad, la angustia y la paz, la plenitud y la ansiedad, desazón, tristeza y alegría. De forma análoga a su configuración, las sensaciones en la obra se igualan, exaltan y diluyen; en su juego todo quedaría abierto, cimentando el signo informal su mutabilidad de concreción y significado en la libre elucubración, tanto de su artífice como de su público que le fueran propicias.

III.IV.I.II.- Lo dancístico como afirmación existencial y lúdica en el arte informal: La estética de la velocidad⁵³⁹

La “*formatividad recíproca*” de la obra informal conformará éste signo mutable y reconstituible, *caos de excitantes* cuyo asomo de relación estructural sigue escapando a determinación unívoca alguna. No es esta sino la metamorfosis continúa de la obra, la danza reversible de sus elementos y análogamente, danza perceptiva en la visualidad del usuario apreciable en la disposición de las diferentes obras, condición de la cual se ofrece un posible ejemplo de lectura en la progresión de la figura 56 “Postes azules” de J. Pollock y su seguimiento por las figuras: 56a, b, c y d. Si bien el bagaje cultural del espectador, pudiera proporcionar una *normatividad* posible proyectada en la obra, la potencial apertura de la misma escaparía a proyecciones unívocas de tal índole. Apelando su inasibilidad las más de las veces tanto a su movilidad continua, a su conformación espontánea como a la ambigüedad esencial de la obra; llegándose a integrar a su acervo creativo la concepción de lo *dancístico* en tanto acto vivencial. Contemplado en la riqueza de las matrices lúdicas del Peripatos, la Mimicry y el Ilinx que le subyacen y en los que así mismo se propicia tanto el ritual y lo arcano, que igualmente conlleva⁵⁴⁰.

Tal adquisición (si bien nunca considerada en tanto tal, fuera de la mofa de algunos de sus homónimos⁵⁴¹), será apreciable en esta vertiente artística en más de una forma; el sólo concepto del “*all over painting*”, arroja luz sobre esta condición apremiante de vivenciar *el momento mismo de la creación*, abarcando el cuadro en toda su profundidad física e intelectual. Durante la acción pictórica el movimiento físico provoca una aceleración del flujo sanguíneo, oxigenando el cerebro; fenómeno que bien puede considerarse una práctica física en la consecución de este *otro* estado de conciencia, el *Satori* (al igual que las artes del Zen), e incluso, para la inmersión en el Ilinx que se procurase en el Chamanismo. Así mismo este movimiento dancístico condicionaría el flujo y el impacto de la pintura sobre el lienzo,

⁵³⁹G. Mathieu. *Au-de la du tachisme*. Francia, Ed. Rene Jaillard, 1963. Pp.183.

⁵⁴⁰ Ya se ha mencionado el empleo de la danza como medio de inmersión en el Ilinx, común a la mística del aparato litúrgico.

⁵⁴¹Citable resulta la pieza de Andy Warhol, “*Dance diagram*” de 1962 (serigrafía, 280x230 cm.), del cual el propio A. Warhol comentara, bien podría ser un instructivo para pintar un “*Pollock*”.

estableciéndose como parte fundamental de la acción creativa y su resultado final. El ejercicio del Peripatos, logrará integrar en sí, la danza con la materialidad expresa de la obra; siendo esto un recurso común en la identificación del artista en la pieza (patente en las acciones de G. Mathieu –Fig. 41- y J. Pollock Fig. 75-), al igual que la transitabilidad del usuario en la misma (Fig. 128); afirmándose así espacio de vivencia, Temenos al fin.

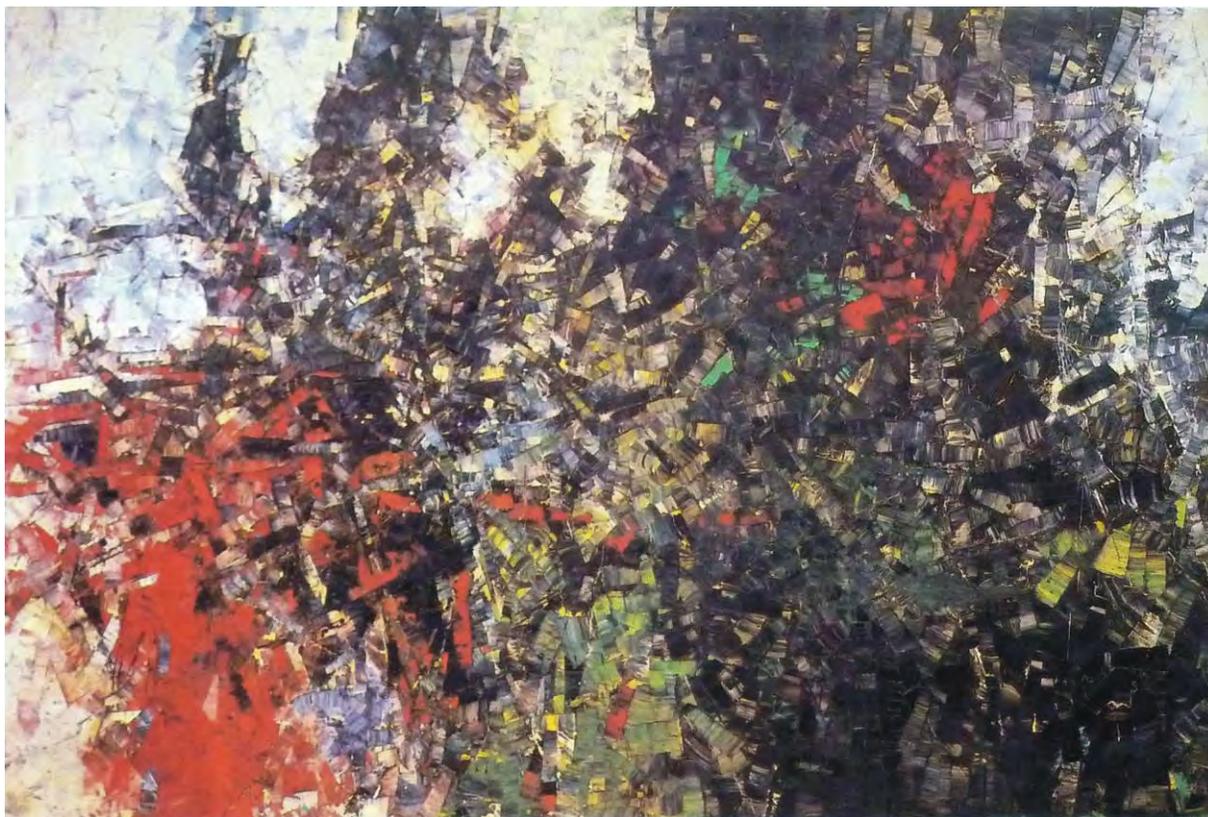


Figura 76. Jean-Paul Riopelle. *El pajarero*. Óleo sobre tela. 1955.

Resulta de lo más común, encontrar en la literatura referente al arte informal, el tilde de “lucha” o “combate”, incluso “batalla”, en referencia a la acción desarrollada durante el proceso pictórico: “*La tela es un ilimitado campo de batalla*”⁵⁴², “*El lienzo como una arena donde actuar*”⁵⁴³ serán testimoniales de esta visión. Si bien el juego agonal es un elemento común en la concepción del acto creativo del arte informal y bajo el mismo influjo no podrían obviarse la cantidad de danzas-lucha que se han constituido en las más de las culturas a lo largo del tiempo⁵⁴⁴; habría que considerar que si bien el artista pudiese sentirse en una plena y original *lucha* para con la materialidad, la dilucidación de un significado, la visualidad, el mutismo, la vacuidad primera del lienzo posiblemente su afirmación en el silencio, e incluso

⁵⁴² C. Blok. Op. Cit. P.165. Apud. M. Rothko, al hablar sobre la obra de A. Gottlieb.

⁵⁴³ C. Pérez. Op. Cit. P.8. Apud. H. Rosemberg.

⁵⁴⁴ Ya desde las danzas tradicionales guerreras de origen celta - “*danzas de espadas*”-, el *Paloteo* castellano, el *Ale watkin* inglés y el *Clachan laoch* irlandés, entre los más destacados en occidente, y hasta la *Capoeira* y el *Break dance* actuales.

consigo mismo; su sentimiento de logro se desprenderá de obtener algún significado, sensación y/o sentido de este encuentro, reafirmando su ontos. Desde la óptica manejada en el presente discurso, se habrá de inclinar por resaltar lo “*dancístico*” por sobre lo “*luchístico*”, de este proceso; recurriendo una vez más a J. Huizinga:

“Si con la música nos encontramos constantemente, dentro de las fronteras del juego, esto mismo ocurre, sólo que en mayor grado, con su hermana melliza la danza. Ya pensemos en las danzas sagradas o mágicas de los pueblos primitivos, en el culto griego, en la danza del rey David ante el arca o en los bailes de los días de fiesta de cualquier pueblo o de cualquier época, podemos decir con pleno sentido, que la danza es juego, que es una de las formas más puras y completas de juego. Es cierto que esta cualidad lúdica se nos da en el mismo grado en todas las formas de danza. Se percibe, sobre todo en los bailes de rueda y en los bailes de figuras; pero también se da en el baile individual, es decir, allí donde la danza es representación o espectáculo o exhibición rítmica y movimiento (...) La danza es, como tal, una forma particular y particularmente completa de juego.”⁵⁴⁵

En lo que es propuesto en tanto *lucha* en el arte informal, se encuentran elementos más bien del área de la danza, la música, la representación⁵⁴⁶ y el arte en general. En su performatividad se hayan el ritmo, la emoción, el control y el reconocimiento que se muestran en el proceso pictórico; en los orígenes de esta tendencia informal, puede citarse un comentario proveniente de Robert Coates, en el cual a esta “*lucha*” se le ofrece un ligero atisbo de la identidad de lo *dancístico*, e incluso previo a la posterior retórica que comparará el acto pictórico del informalismo con esta:

“Hay un estilo pictórico que va ganando terreno en este país; no es ni abstraccionista ni surrealista, aunque tiene reminiscencias de ambos, si bien la forma en que se aplica la pintura -habitualmente siguiendo un ritmo suelto y agradable a modo de salpicaduras con algunas vagas sugerencias al tema- recuerda los métodos del expresionismo. Tengo la impresión de que habría que acuñar un nuevo nombre para definirlo, aunque por el momento no se me ocurre ninguno”⁵⁴⁷.*

La fisicidad de este acto se reconoce y empatiza con la fisicidad misma de los materiales; sucediendo este encuentro contingente al estado extático en el que se devela el drama fundamental del conocimiento introspectivo, tanto del artista como del usuario; procurado en la espontaneidad de esta creación-danza y en la inmersión del inconsciente evocado en el caos heteróclito de la materia misma. La pieza resulta vestigio último del encuentro y el drama de esta pintura “*acto*”, inseparable de la biografía del artista y síntesis de su drama y existencia:

⁵⁴⁵J. Huizinga. Op. Cit. P.209. Sin olvidar hacer mención sobre la naturaleza que algunos idiomas entrañan en sus raíces, al emparentar la danza directamente con el juego; caso específico del alemán, donde la palabra *Spiel*, juego; implica análogamente a la danza y en algunos casos a la representación. H. G. Gadamer. Op. Cit. P.146.

⁵⁴⁶ La representación; apelando ahora a la figura del “*schauspieler*”, considerada ya en el discurso de H. G. Gadamer, en tanto “*jugador que se exhibe*”, juego de exhibición, propio tanto del teatro como del culto; no deja de entrañar cierta correspondencia con el *sátiro* del *origen de la tragedia* de F.W. Nietzsche, siendo así mismo empatable con los “*actos pictóricos*” que realizara G. Mathieu en la creación de su obra (Ibidem P.148).

* El subrayado es de la que suscribe.

⁵⁴⁷ I. Sandler Op. Cit. P.113. Apud. Robert Coates “*Assorted moderns*”, New Yorker, XX n°45 (23.12.1944) P. 51.

“Trágico y sensual cuerpo a cuerpo transformando con sus gestos la materia inerte y pasiva en un ciclón pasional”⁵⁴⁸. El movimiento rítmico del artista se aprecia en el vestigio que en la materia dejara, en ésta se plasma de manera orgánica, un ritmo visual, inherente a la fisicidad de su artífice; construyéndose así la superficie pictórica, en un acto espontáneo puro, natural a su danza. En el cual, goteos, rasguños, trazos abandonados a la vehemencia del éxtasis, sobrevienen testimonial del mismo; participando este juego de un ímpetu cuyo movimiento puede fácilmente abandonarse a la inercia y pervivir *juego* sin ser nunca inerte, resultando esta contraria a la *inmovilidad*, evidenciándose en esta actividad única, donde ya el movimiento no implicará esfuerzo alguno:

“El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como si marchase solo. La facilidad del juego, que desde luego no necesita ser siempre verdadera falta de esfuerzo, sino que significa fenomenológicamente, sólo la falta de un sentirse esforzado, se experimenta subjetivamente como descarga. La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. Esto se hace también patente en el espontáneo impulso en la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a éste”⁵⁴⁹.

La danza es un fiel exponente de lo lúdico-vivencial en el arte, apreciable en su fisicidad, en su visualidad, incluso en su impulso, que aún abandonado a la inercia sobreviene análogo al movimiento de vaivén ubicuo del juego: “La autorrepresentación es un aspecto óptico universal; la danza se autorrepresenta a sí misma, es”⁵⁵⁰. La danza cobra la primacía de ser autorepresentación, instaurando en ello su apertura hacia el espectador: “*Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte*”⁵⁵¹. Inscribiéndose en la autorepresentación característica de los fenómenos sujetos a la recepción estética -giro en el que el juego dancístico habrá de ganar su idealidad-, así ya fuese esta danza *improvisada*, es en principio *repetible* y por ende permanente; objeto cultural, *energeia*, ahora *ergon*, sufrirá su transformación en esta “*construcción*” propuesta por H. G. Gadamer⁵⁵². En la propensión dancística del acto creativo del arte informal, una comunicación extrasensible se presenta en el movimiento de vaivén, evidenciándose en ella la soltura y el dominio de la voluntad sobre el cuerpo y el medio, al igual que esta transformación -ya fuese *energeia* que se transforma en *ergon*-, en esta cualidad de ser “obra” de la danza; como en la de la obra plástica misma, que al calco de su artífice se construye en esta danza-acto creativo, de las más de las obras del arte informal. Evidente en los ejercicios “*Drip*” de J. Pollock y en las “*Acciones pictóricas*” de G. Mathieu; en estas presentaciones el movimiento del juego parece resonar una vez más en la sentencia de Rochefoucauld: “*Si no fuera por la vivacidad y la irisación del alma, el hombre se hubiera detenido dominado por su mayor pasión, la inercia*”⁵⁵³.

⁵⁴⁸ C. Pérez. Op. Cit. P.8. Apud. H. Rosemberg.

⁵⁴⁹ H. G. Gadamer. Op. Cit. Pp.147-148.

⁵⁵⁰ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.151.

⁵⁵¹ *Ibidem*. P.152.

⁵⁵² H. G. Gadamer Op. Cit. P.156-157.

⁵⁵³ K. G. Jung Op. Cit. P. 38. Apud. François de la Rochefoucauld. *Pensées, LIV*.



De arriba hacia abajo:
Figura 77. A. Tàpies. *Jeroglíficos*. Mixta sobre tela. 1985.
Figura 78. H. Hartung. *T1956-9*. Óleo sobre tela. 1956.

La danza se inscribe en la matriz lúdica de la Mimicry en tanto se inspira, imita o evoca los más diversos elementos; así la danza de las odaliscas suele inspirarse en el movimiento que describe la emanación del incienso en el aire y la danza hawaiana así mismo, se recrea en el movimiento del oleaje. Del Alea, en cuanto danza improvisada, espontánea (últimamente se ha implementado la modalidad del *Schuffle* al reproducir la música que le motiva, implicando esto, cierta aleatoriedad en la ejecución de la misma); en la del Peripatos, al interpretar y llevar a cabo la inspiración y construcción de la misma. El Ilinx es evidente cuando en la danza se propone abiertamente apurar el vértigo y el éxtasis, la danza extática del derviche y la de los voladores de Papantla resultan ejemplares. El acto de creación-danza aquí expuesto, se presenta en la espontaneidad de la acción intuitiva, espontánea y gestual; procurada en la creación de la obra informal y participando de estas tres últimas categorías lúdicas.

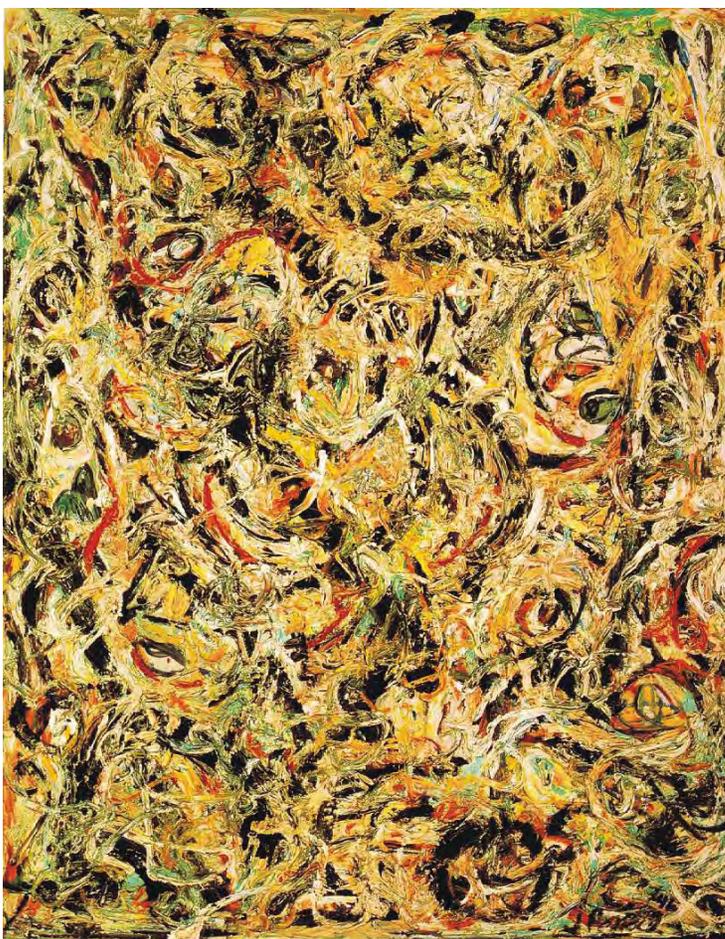


Figura 79. J. Pollock. Ojos en el calor. Mixta sobre tela. 1946.

La obra informal en tanto “objeto que interpreta su momento histórico” , traerá la preeminencia del caos, el vacío y el silencio, a la escena artística; ya en su labor de demiurgo, espacio de creación mitopoyética fundamentalmente lúdica a la necesaria transformación del pensamiento (y el modelo cognitivo) en el momento histórico.

La dimensión mística depositada en el vértigo y ritualidad de esta danza, recuperada por el acto creativo del arte informal, y a su vez propiciada por la corriente de pensamiento existencialista en la cual abrevarán parte de las motivaciones y conceptos basales de esta vanguardia y para los cuales la danza resulto una manera de desarrollar e integrar el concepto de *arte-vida* dada su instantaneidad y su reafirmación de lo físico; condición que inclina a considerar su inserción en la matriz lúdica del Ilinx por su propensión al éxtasis místico. Esta *danza* de naturaleza extática, en tanto acto creativo del arte informal, será una estrategia a fin de integrar y desarrollar en su momento la concepción del *arte vida* en el arte pictórico, dada su instantaneidad e inmersión. H. Rosenberg, al igual que André Masson, habrán de resaltar la identidad que cobrará el lienzo al transformarse en una suerte de *escenario* o *teatro* (condición así mismo, ubicua del Temenos), adquiriendo este carácter de *acontecimiento* y ya haciendo énfasis en ello, la cantidad de artistas que -en la génesis del Happening-, comenzaron a participar al público su acto-acontecimiento pictórico. Enunciando el carácter profundamente vivencial del acto y la pieza; J. Pollock habrá de participar:

*“No me doy cuenta de lo que hago. Sólo después de un periodo 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 inconciente, las figuras tienden a aparecer por sí solas. Algo dentro de mí, sabe hacia donde voy”*⁵⁵⁴.

Al proponer *“Dans un éclatement ivre de vitelité opérante, ...”*⁵⁵⁵ en la obra de J. Pollock, G. Mathieu hace tangible esta cualidad anímica, que a partir del acto creativo adquirirá la pieza: *“Producto de un estado específico de pensamiento”*⁵⁵⁶. Ebriedad ya éxtasis, devendrá juego de un arte que apela tanto por recuperar esta dimensión mística, como por un reconocimiento de lo universal depositado en la obra y en el acto creativo. A la elucubración de este signo gestual y espontáneo de este caos de excitantes, de esta inmersión en el inconciente, de este *“arte otro”* y demás elementos que abrevan del propuesto estado de conciencia *“otro”*; procurado en el Temenos del Ilinx, cuya inmersión habrá de desembocar en esta *danza* del Peripatos, dada su exploración lúdica. Misma que habrá de construirse en la concreción visual del tándem forma-significado, dada la apreciación visual de la pieza pictórica; tanto en la creación del artista, cómo en la recreación psíquica que artista y público le dispusiesen. En la labor titánica de entablar el diálogo con una pieza de esta naturaleza se acusará la apuesta de esta pintura por el vértigo y la inmersión, al aventurar esta *danza visual* en la tela; así mismo, en el vértigo de su profundidad atmosférica, acontecería esta suerte de fenómeno de isomorfismo único en la obra informal, donde se aprecia esta correspondencia entre creación y reconocimiento. Ambas condiciones serán ubicuas a la concreción de la pieza, donde así mismo se propondrán indistintas las duplas *función-creación* y *fondo-forma*, quedando la concreción psíquica de estas constelaciones en función de un contenido fundamentalmente *“abierto”*⁵⁵⁷.

Al énfasis de este fenómeno de isomorfismo ubicuo en la obra informal, arribará la *“estética de la velocidad”*, aventurada por G. Mathieu en eco del *“Dripping”* y del *“All over painting”*;

⁵⁵⁴ E. Kahler Op. Cit. P.61.

⁵⁵⁵ *“la ebriedad del acto”* M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁵⁵⁶ J. E. Cirlot. Op. Cit. P.45.

⁵⁵⁷ A. Tàpies. Op. Cit. 1978 P. 212.

proponiendo las siguientes constantes en las cuales se patentiza su carácter psíquico-lúdico, a saber: “1.-Primacía en la vitalidad de la ejecución, 2.-Ausencia de formas preexistentes, 3.-Éxtasis en la ejecución, 4.-Primacía en la velocidad y espontaneidad de la ejecución”⁵⁵⁸. Y compartiendo en su práctica cantidad de caracteres propios de esta propuesta *danza* creativa de tendencia extática. Si bien en la retórica de estos artistas se concede cierta primacía al acto creativo -y a la exhibición de la acción-gesto presente en el mismo-, su obra será vestigio y testimonio, *drama dionisiaco*, donde sus elementos se conjugan: danza vivencial y calco del instante; en la reiteración física de la existencia en el momento extático de la creación. Resultando fenómeno de capital importancia la introducción de este factor “*velocidad*”, en la ejecución de la pieza artística; en esta cualidad, la obra pictórica procuraba liberarse de referencia figurativa alguna al impedir que el “conciente” llegase a condicionar la creación, ya fuera por proyección o construcción deliberada.



Figura. 80. A. Tàpies. *Libro-muro*. Mixta sobre tela. 1990.

III.IV.I.III.- La identificación del artista informal con la figura del Chaman.

Abriéndose en esta apuesta por la velocidad, tanto su propensión al vértigo, como la aproximación a un inconciente pleno en la obra, procurándose lo que pareciera un fenómeno de *trance*. Y proponiendo igualmente un abandono definitivo del preciosismo técnico tradicional del trabajo pictórico, en favor de un método de creación legítima, espontánea e intensa, al abdicar de condicionamiento alguno; en afán de priorizar este sentido de *creación* por sobre una copia mimética o ya una construcción supeditada por academicismo alguno. Este sentido de creación vivencial, devendrá propicio al concepto de “*arte-vida*”, dada esta nueva identidad del cuadro: “*El interés radica en la clase de acto que se desarrolla en la arena de cuatro lados; un interés dramático*”⁵⁵⁹, que propondrá Harold Rosenberg, al considerar un sustrato místico, constituido y develado en la obra, al asentarse la ubicuidad del carácter particularmente *dramático* en la creación y acercamiento a la pieza; dada la índole vivencial y ya mística que una obra de esta naturaleza reclamaría. El artista tendría que avocarse a organizar y concentrar su energía emocional e intelectual a fin de propiciar este mismo factor vivencial en la obra, tanto en el acercamiento a la pieza informal, como al Temenos de tendencia mística que en ella se instituyese; en cuyo acercamiento contingente a

⁵⁵⁸ G. Mathieu. Op.cit. Pp.183-187.

⁵⁵⁹ C. Pérez. Op. Cit. P.8. Apud. Harold Rosenberg,

su práctica se lograba develar este sustrato psíquico primigenio de lo inconciente (del inconciente colectivo mismo), así como un conocimiento –ya *modo de conocer*- universal, dada la apertura de la obra y su acercamiento hermenéutico necesario. Cconsiguiendo así mismo ya integrar la sensibilidad y el aparato mitopoyético de una colectividad en su –por que no decirlo- *juego*. H. Rosenberg ilustra:

“El contenido de cada pintura de esta vanguardia es la tensión del mito privado el acto sobre el lienzo surge de un intento de resucitar el momento de salvación de su ‘historia’ cuando el pintor realizara su personalidad global –rito de autorreconocimiento futuro- algunos formulan su mito verbalmente, y relacionan las obras individuales con sus episodios. Con otras, normalmente más profundas, la pintura misma constituye la formulación exclusiva, en signo”⁵⁶⁰.

El juego plástico en la obra cimentaría su producto a la acción gestual, ya por su diálogo esencial con el inconciente, como por la fisicidad de su factura; deviniendo inseparable de la historia y el animismo de su autor. Condición que hace evidente la importancia que cobraría el rescate e identificación con la figura del Chaman, que tuviese no sólo el artista de las poéticas de lo informal, sino gran parte de la curia ya mencionada; la figura del “Chaman” se encuentra asentada en la historia ya desde sus arcaísmos más remotos, siendo mantenida a integridad en las culturas “fossilizadas” y “detenidas”⁵⁶¹, resultando necesaria y significativa, al perfil de una época tan especialmente crítica como la tratada.

Del Chaman se ofrece un estudio más que basto en las obras de de Mircea Eliade: *“El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis”* y de Caudé Lévi-Strauss: *“El pensamiento salvaje”* y *“Antropología estructural”*. En el pensamiento de este último, habrán de apoyarse S. Bocola, y Cristóbal Holzapfel en interés de mostrar una aproximación a su figura desde la óptica del arte y el juego, procurando una imagen concreta de la figura del mismo, tanto de su entorno épocal como de su labor y constitución en toda sociedad y tiempo. M. Eliade resaltaré la constitución y orientación psíquica de la identidad del Chaman, en cuanto una persona que a logrado sobreponerse a sí mismo de alguna crisis:

“Las enfermedades, los sueños y los éxtasis más o menos patológicos son, como hemos visto, otros tantos medios de acceso a la condición de chaman. En ocasiones estas singulares experiencias no significan otra cosa que una ‘elección’ venida de lo alto y no hacen más que preparar al candidato para nuevas revelaciones. Pero casi siempre, las enfermedades, los sueños y los éxtasis constituyen por sí mismos una iniciación; esto es, consiguen transformar al hombre profano de antes de la ‘elección’ en un técnico de lo sagrado. Desde luego esta experiencia de orden extático esta siempre y en todas partes seguida por una instrucción teórica y práctica que procuran los viejos maestros; pero no es por eso menos decisiva, por que es ella la que modifica radicalmente el ‘status’ religioso de la persona ‘escogida’ ”⁵⁶²

⁵⁶⁰ Ídem.

⁵⁶¹ Ya en sus estadios culturales por antonomasia, en la discursiva de O. Spengler y A. Toynbee, respectivamente.

⁵⁶² Eliade Mircea. El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México, Fondo de cultura económica, 2009. P.45.



Será Harold Rosenberg, quien acuñe la expresión “*Anxious objects*” (objetos de ansiedad) con la intención de describir un determinado tipo de arte moderno particularmente inquietante, más aún al cuestionar su propia identidad en tanto *obra de arte*: “*Los objetos de ansiedad crean una situación tensa y ambigua, y consiguen que nos volvamos a plantear lo que percibimos. Nos obligan a desconfiar de nuestras reacciones rutinarias y a desarrollar otras más sutiles y perspicaces. Con ello aprendemos que la percepción no depende exclusivamente de la observación; depende también de nuestra capacidad de interpretar lo que vemos*”(S. Gablik. Op. Cit. P.35.).

De izquierda a derecha:

Figura 81. A. Tàpies. *Pintura-bastidor*. Mixta sobre tela al revés. 1962.

Figura 82. A. Tàpies. *Paja y madera*. Mixta sobre tela. 1969.

Siguiendo la anterior retórica, S. Bocola, busca hacer énfasis en el hecho de que será:

*“A través de una ruptura transitoria en el equilibrio espiritual que el futuro chaman cura por sus propios medios (...) pues su vivencia psicopática alberga un contenido teórico. Se puede curar a sí mismo y a los demás precisamente porque es evidente que comprenden -al menos hasta cierto punto- el mecanismo de la enfermedad. Así, por ejemplo, el chaman esquimal o el curandero indonesio no debe su respeto y su fuerza a la circunstancia de que sufra ataques epilépticos, sino a la circunstancia de que los sepa superar”.*⁵⁶³

Alumbrando en su discurso la importancia que la figura de este artista-Chaman, obtendrá en las épocas de crisis, incluyéndose en estas la propuesta modernidad última en tanto época enfáticamente crítica y de transición. C. Holzapfel, al enunciar la figura del Chaman desde el discurso de J. Huizinga y R. Caillois, da en enunciar su configuración directa y pendiente de

⁵⁶³ S. Bocola. Op. Cit. P.525.

las matrices lúdicas de la Mimicry y el Ilinx; ejemplificando la figura de *Quesalid*, un aprendiz y luego notable Chaman; quien entrará en el Temenos de ésta práctica totalmente escéptico, debiéndose su acercamiento a este ámbito a la intención de desenmascarar a sus practicantes; sin embargo, al curso de su formación y de participar efectivamente en estas prácticas, *juegos* ya representaciones, terminaría, apreciando la dimensión existencial y *real*, que se conformaría en ello: “*Existen verdaderos Chamanes. ¿Y el mismo? Al termino del relato, es imposible saberlo*”⁵⁶⁴. Resultando en cambio que Quesalid: “*Ahora ejerce su profesión a conciencia y esta orgulloso de sus éxitos*”⁵⁶⁵. Quesalid, quien no ha debido enfrentar enfermedad iniciatoria alguna en su constitución chamanística, ha enfrentado a su vez otra crisis traumática: La dilución de un aparato de creencias y la inserción en el Temenos místico del Ilinx, el Peripatos y la Mimicry; apreciable y veraz en tanto vivencial. La figura del Chaman resultará particularmente significativa, dado el rescate y apropiación que de ella harán tanto los mencionados artistas de la abstracción, del informalismo y muchos de los conceptuales y performers de la modernidad última.

En la obra de arte informal se rendía testimonio de la presencia integral de su artífice en el calco integral de su existencia y en esta reiteración fiel de la misma. La constitución de una obra, en su reclamo de existencia, aboga por su reinserción en el universo de lo real, su juego no sería más el del espejismo, la obra litiga por su derecho a “*ser*” por *sí*, en la objetualidad y delezabilidad en las que así mismo se hace evidente este reclamo de existencia. El sentimiento existencialista patente en la obra y en su voluntad creativa, será aun más palpable en esta suerte de acción taumatúrgica, propia de las practicas de esta recuperada figura del Chaman, en el Temenos del arte del S. XX; elaborada por su artífice y necesaria a su alumbramiento.

Deviniendo así la vanguardia informal estadio último del *realismo plástico* en el arte pictórico de la modernidad última; un punto intermedio entre lo significativo (con su consecuente carga psíquica) y lo puramente visual, relativamente análoga ya a la era del “*icono*”⁵⁶⁶. Sin embargo, aquí ninguna intención representativa permeará el ideal de esta búsqueda pictórica, la pieza será ajena a “*representación*” alguna; la obra habrá de reafirmarse ya fuese en su presencia, como es evidente en el trabajo silente y místico de A. Tàpies (Figs. 51 y 81), o en el dramatismo de su acción; apreciable así mismo en la obra de G. Mathieu (Figs. 58 y 68) y J. Pollock (Figs. 62 y 79). Anexionándose por derecho propio a la realidad en cantidad de conjuros y estratagemas artísticas y plásticas, que le llevarán desde esta propuesta vivencialidad, patente en la danza, el gesto y el instante: “*¡Usar el automatismo y el paroxismo psíquico para coger el milagro por el rabo!*”⁵⁶⁷ Y hasta la reiteración de su “*ser*” material y objetual, por sobre presunciones estéticas o pictóricas; el ser *cosa*, momento, acto, presentación: “*Un cuadro es un cuadro; la pintura trata de pintura. He ahí que la más perfecta realización del realismo se llama formalismo*”⁵⁶⁸. X. Rubert, dará en llamar “*formalismo*” o “*nominalismo abstracto*” a ésta tendencia informal en la pintura, enfatizando la orientación de la misma en tanto ser “*real*”, procurada la afirmación de sus propios medios:

⁵⁶⁴ C. Holzapfel. Op. Cit. Pp.122-127. Apud. Calude Lévi-Strauss, “*Antropología estructural*”.

⁵⁶⁵ *Ibidem*. P. 125.

⁵⁶⁶ R. Debray. Op. Cit. Pp.182-185.

⁵⁶⁷ K. Ruhrberg. Op. Cit. P.266. Apud. K.O. Götz, K. Ruhrberg. Op. Cit. P.266.

⁵⁶⁸ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.71.

“Tal será por consiguiente el nuevo ‘tema’ de la pintura que inventara el arte abstracto, rematando con ello el designio de aproximación que habíamos descrito; transformando su “objetivismo” (voluntad de ‘reproducir’ la realidad) en “objetualismo” (voluntad de ‘ser’ realidad) (Infra III 2.4.1.) la pintura descubre, al fin, que la única realidad con la que puede identificarse y llegar a ser una es la pintura. La forma misma, y desarrolla entonces los principios de lo que denominaremos el formalismo o nominalismo abstracto: ‘las formas valen en si, y no por lo que representan’”.⁵⁶⁹

Concluyendo, para la modernidad última, el advenimiento de éste propuesto estadio icónico, en tanto intermedio en el desarrollo de una cultura o una tendencia artística, cual aserción de lo real en la obra de arte, cuya labor se centrará en construir y sentar un sentido de lo “real” ubicuo al sesgo épocal en el cual se conforma; sobreviniendo relevante y concreto en la obra de arte informal. Esta reconstrucción de lo *real* en la obra de arte se propondrá vivencial al exaltarse en ella, la preeminencia de lo lúdico en el acercamiento a la misma. Esta autoafirmación de su ser “real” de la pieza pictórica asentado en su preeminente sustrato lúdico, se verá permeado de las filosofías existencialistas de su tiempo y del discurso de la modernidad, así mismo habría de cobrar no sólo los medios que en la afirmación patente de ser “real” le fuesen ubicuos, sino que adquiriría las prácticas más heteróclitas en lo que así mismo ya se advierte un considerable retorno de lo místico y lo taumatúrgico en el arte; que llevara a rescatar la figura del Chaman, en la práctica artística y pictórica.

La obra devendrá un calco significativo e integral tanto del artista como del acto de creación, entendido como captura y afirmación y del artífice como del instante sobreviniendo una notable revalidación del tiempo presente. Pertinente dada la patente filiación existencialista del arte-vida y rescatándose en este pensamiento y sus prácticas consecuentes, factores creativos tales como el gesto e incluso la *danza*. En esta acción dancística del acto creativo de la obra informal, se hará evidente este movimiento de vaivén ubicuo al juego y al diálogo que en su acercamiento necesariamente habrá de establecerse con la pieza; así como en la conceptualización y práctica del mismo. Apreciándose también esta suerte de *inercia*, que bien parece privativa de su movimiento, siendo este ya *un esfuerzo sin tal*, en el que se evidencia la naturaleza de esta creación artística; al sobrevenir una expresión magnífica del vértigo y de la libertad de su acto. Una deserción plena de condicionamiento alguno, en cuyo movimiento connive la *ebriedad*, el éxtasis y en ello el acceso posible a un modelo de pensamiento “otro”; que así mismo abre esta posibilidad de creación y recreación incluso del modelo cognitivo.

Este movimiento primario en el acto creativo del artista informal, evidencia su existencia toda sobre la pieza en su ser vestigio; consiguiéndose en esta acción gestual, empatarle con el énfasis material que conforma la obra; En el que se configura el propuesto *signo informal*,

⁵⁶⁹ Ídem. El carácter representativo en que se afirma esta acepción, atañe a la concepción de un significado cerrado, acorde ya a una forma cerrada, a una representación unívoca y ortodoxa común de la tradición mimética-pictórica; procurándose escapar a la noción de un significado cerrado, contenido a en una forma cerrada, enfatizándose siempre el carácter de Temenos; espacio lúdico ubicuo a esta obra abierta.

asentado en la gestualidad y existencia misma del artista, deviniendo *signo abierto* a la interpretación de la naturaleza existencial del acto y a la elucubración libre de su público. En la presencia de este signo, calco de la existencia, y el drama de su artífice, abierto a la interpretación del espectador; se afirma esta naturaleza existencial y ya *real*, de la obra informalista; deviniendo así expresa la reinscripción del Temenos que Ilinx, Peripatos, Alea y Mimicry, habrán de compartir en el arte informal del siglo XX.

III.IV.II.- Lo real en lo informal en tanto objetual

“La única cosa que la forma puede ‘ser’ y no meramente ‘representar’ es la forma misma”⁵⁷⁰

La afirmación de una pintura enfáticamente *matérica*⁵⁷¹, enuncia su carácter y significado en la presencia de sus materiales; dirigiendo la acción perceptiva de una inmersión en la materialidad exuberante, a la compleja interpretación de una obra que finca su trascendencia y su ser real en la vivencialidad de su significado mutable y trascendente, en su creación y recreación vivencial, y ahora en su materialidad; en su ser objeto -a la dinámica del rulo histórico-. Impeliendo su acercamiento un ejercicio necesariamente hermenéutico y particularmente intenso, en el diálogo con la pieza informal; sobreviniendo ya en tanto: *“Objeto que interpreta su momento histórico”⁵⁷²*.

Esta incursión lúdica (y hedonista), en la objetualidad y en su diversidad de medios, la creación informal participaría de las motivaciones más disímiles; desde la contraposición a la pureza, lisura y precisión de la materialidad, aplicada en la abstracción geométrica y el constructivismo, hasta la identificación con la materia “orgánica” y los objetos de deshecho, cuya empatía evidente para con la obra del artista informal, se tildó -en un rebuscado simplismo- de *“rechazo de lo bello”*, cuando en su constitución sería apreciable ya cierta reconceptualización de lo “bello”, y consecuentemente de lo “real” mismo. La materialidad heteróclita y pobre, denotaba la afinidad que la época advirtiese para con el despojo y lo efímero; la tosquedad y el orín le serán comunes en esta suerte de identificación depositada en la deleznableidad de su dermis al contacto con el medio patentizando así mismo esta concientización en torno a la caducidad que habría de replantearse ahora cómo parte de una feroz búsqueda de sentido, aún ante la patente noción de la mutabilidad e inaprensibilidad del mismo (Figs. 59, 71, 79).

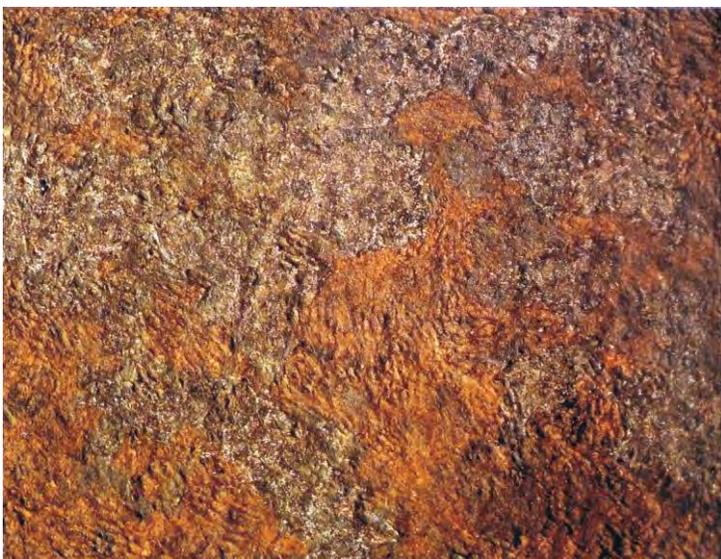
Esta reafirmación del ser en la obra informal depositada en su objetualidad abyecta, más de una vez apelaría incluso a una suerte de anonimato chocante, al abogar por su autonomía depositada en su materialidad y acto; cuyo mutismo soterrado ahora en lo burdo y deleznable

⁵⁷⁰ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.70.

⁵⁷¹ Si bien, las piezas de un M. Rothko, un B. Newman, carecen del relieve matérico común al trabajo de sus homólogos, la materialidad en sus obras habrá de presentarse de las más diversas maneras; ya sea al apelar a cierta dimensión luminosa y táctil, patente en los márgenes difusos de las áreas luminiscentes en sus obras que evocarían cierta presencia, si bien etérea, no habría de privarle de una materialidad característica, ya similar al *plasma*; la luminosidad misma en su dimensión atmosférica participan de esta presencia tangible en la identidad del cuadro.

⁵⁷² Gerard Wajcman. El objeto del siglo. Argentina, Amorrutu Editores, 2001. P.17.

connivirán en la construcción y alumbramiento de este pronunciado *pensamiento difícil* (Figs. 50, 65, 67, 80). En este tándem soporte-contenido, las obras adquirirían las valoraciones más complejas, quedando esta condición patentizada en la discursiva de J. Fautrier; cuya inspiración al juego texturalista se enfocará tanto en la sugestividad y sensualidad de su condición táctil, como en la intención de exacerbar en ella la sensación de un *misterio latente*, depositado en la: “*Expresión de la bruta realidad de la cosa*”⁵⁷³. Y de A. Tàpies, quien exacerbara este anonimato de la pieza artística, patente en sus “*muros*” y en sus intervenciones:



G.Vattimo y posteriormente
U. Eco (“*Historia de la fealdad*”) dilucidaron un importante replanteamiento en torno a la trascendencia de lo “*desagradable*” en la obra artística de la modernidad (fenómeno igualmente compartido por cantidad de épocas en crisis); al patente descrédito de lo “*bello*” en una sociedad sistemáticamente estetizada, bajo la dinámica de los “*mass media*”.
Gianni Vattimo. Op. Cit. P.126).
De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
Figura 83. J. Dubuffet.
Misa de tierra.
Mixta sobre tela. 1969.
Figura 84. J. Dubuffet.
Pierre Matisse, retrato oscuro.
Mixta sobre tela.1947.
Figura 85. J. Dubuffet.
Sangre y fuego.
Óleo sobre tela. 1959



⁵⁷³ J. E. Cirlot. Op. Cit.1959. P.16.

*“Los rastros de estas intervenciones parecen casuales y silentes, no dan lugar al cuadro tradicional, sólo un trozo de realidad anónima: testimonio serio, secreto y mudo de un suceso desconocido y misterioso (...) obras portadoras de un mensaje que escapa a todo desciframiento al enfrentar al espectador con un sentido desconocido; adquiriendo en su mutismo un significado mágico”*⁵⁷⁴

Las poéticas de lo informal en su apelación a lo anónimo en tanto extraño y crítico, conminan a entender ésta belleza enigmática de lo desdeñado, al enfatizar en ello el ser mismo de la materia y su condición volitiva (pese ser la pieza informal básicamente un testimonio inequívoco de carácter biográfico y existencial de su artista). En la obra estos fenómenos de fracturación, corrosión, disolución, fragmentación etcétera, devendrán ya *acontecimientos*; quedando plasmados cual *formas orgánicas y accidentales*, en las cuales torna a revivirse el acto; siendo valores avocados a la reafirmación del valor de la existencia depositada en el objeto⁵⁷⁵ y de su reverberación consecuente en el ontos de su Exegeta. Resultando corroboración misma de la existencia afinada en el juego; piezas artísticas que en su cantidad de estrategias lúdicas y juegos de creación develan su fruición por una factura única, vivencial y autentica; producto neto del “espíritu”: *“El trabajo artístico es el único medio donde se da un conocimiento no reificado”*⁵⁷⁶. En las poéticas de lo informal se proponía revelar *“la irracionalidad y el carácter falso de la realidad existente”*⁵⁷⁷ a la franca labor de reconstruir un sentido *operante* y significativo en la misma, ante una sensación generalizada de inestabilidad y sinsentido patente⁵⁷⁸.

En la obra informal, estos objetos recuperados del medio, cobrarían incluso el estatus de signo, junto con el signo específico de la gestualidad de su artífice, compartiendo con lo gestual, ésta impronta de *ser real*; más ahora en tanto objeto, dotado de cierta dimensión *“existencial”*, afirmada en su objetualidad e incluso en su labor de uso y participando también de este carácter subjetivo anímico y vivencial, de la retórica original del *“objeto encontrado”*. Objetos extraídos de la materialidad expresa del entorno: muros, sillas, puertas, paja o el bastidor mismo, práctica común en el trabajo de A. Tàpies (Figs. 81 y 82) e Y. Klein (Fig.104); o ya sea el más heteróclito barro, cuya identidad quedara perdida en su mezcla; igual de común en el trabajo de J. Pollock (Fig. 79), A. Tàpies (Fig. 71) y J. Dubuffet (Figs. 83, 84 y 85). Quedando su presencia integrada en la identidad y en la creación-recreación de la obra, adquiriendo igualmente esta plétora de significados; propicios al ejercicio de Peripatos, elucubrador de imágenes y contenidos (más aún, al ejercicio de descontextualización, que a su integración en la obra le es ubicua). Aquí, la dinámica del *objeto encontrado*, devendrá no sólo signo develado en la cripticidad del medio, sino que el

⁵⁷⁴ S. Bocola. Op. Cit. P.494.

⁵⁷⁵ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 12.

⁵⁷⁶ J. Picó. Op. Cit. P.16. Para la conciencia artística de época, la percepción de los fenómenos de la reificación y la alienación como omnipresentes en la sociedad capitalista de mediados de S. XX, encontraría uno de sus baluartes más contestatario en el arte informal.

⁵⁷⁷ Ídem.

⁵⁷⁸ Producto a su vez de la discursiva de las más recientes teorías de la física nuclear esbozada en su momento por A. Einstein y concretos y apreciables dado el ya enunciado *“principio de entropía”* (energía en tanto *“materia excitada”*), y *“estado de indeterminación”*; conceptos ahora compartidos por los campos artístico plástico y científico matemático; fácilmente apreciables en el trabajo de Max Plank y Niels Bohr, entre otros.

lienzo permutara aun más extraño y esquivo al dotarse de los aparejos de la realidad circundante: “retrayéndose en la tierra”⁵⁷⁹, objetos que ya al cambiar de medio sobrevendrán: “objetos de ansiedad”⁵⁸⁰; participando del misterio que impregna la obra (Condición bien patente, específicamente en la labor de A. Tàpies -Figs. 81 y 82- Y J. Dubuffet -Fig. 50 y 84).

III.IV.III.I.- Reaprendiendo lo real, el arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo

La obra informal afincada tanto en la objetualidad expresa de su medio, como en la acción-gesto, se afirma calco innegable de lo real; que por sobre el *clic fotográfico*, se instaurará en este instante que ya se perpetua en la materialidad de la obra, calco de la fisicidad expresa de su artifice: “La rebelión del cuerpo también es la de la imaginación. Ambas niegan el tiempo lineal: sus valores son los del presente”⁵⁸¹. La constante reiteración del instante de creación al acto mismo, a la recreación de su usuario, que atentará contra la concepción moderna del futuro; instaurando la ubicuidad de este objeto específico de su tiempo, que impondrá la vivencialidad del presente por sobre una presunta idealización del futuro, esquivo, inalcanzable y sobreidealizado; en una apelación abierta a la existencia, su espiritualidad y su misterio.

“El cuerpo y la imaginación ignoran al futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas. Es la vuelta al principio del principio, a la sensibilidad y a la pasión de los románticos. La resurrección del tiempo quizás es un anuncio de que el hombre recobrará alguna vez la sabiduría perdida. Por que el cuerpo no solamente niega el futuro: es un camino hacia el presente, (...) el tiempo del cuerpo; el ahora nos reconcilia con nuestra realidad”⁵⁸².

Arenga del imaginario y recreación de su sentido ante lo que sería este inminente advenimiento de una transformación de la conciencia epocal, y en ello de la reconstrucción de un nuevo sentido de lo *real* mismo; procurado en lo *real-matérico*, en lo *real-vivencial* del acto de creación y de su proyección psíquica. Elementos ubicuos en este rescate del derecho al juego de la imaginación y de la constitución de lo imaginario en tanto experiencia *original* de frente al objeto artístico: “Un tipo de imaginación material, cuyo dominio sea la forma interior que tienen las cosas en la conciencia humana a través de una materia que no solo es germen de todo, sino que fluye dinámicamente a través de las formas extrínsecas del mundo”⁵⁸³. Gran parte del basamento fundacional del arte informal descansará en este rescate del imaginario, particularmente apreciable en el pensamiento de G. Bachelard, resultando ejemplar en sus obras: “El derecho a soñar” y “La poética de la ensoñación”; donde propondrá esta apertura esencial hacia lo difuso e inconcreto de lo imaginario. Esta cualidad de lo *informe*, tanto en su obra literaria como en la creación informal, se patentiza en la apertura de la obra, en la avidez por lo primigenio y en “la vuelta ha”; dada la prioritaria

⁵⁷⁹ Apud. M. Heidegger. Op. Cit. 2005.a. P.77.

⁵⁸⁰ S. Gablik. Op. Cit. P.35.

⁵⁸¹ O. Paz. Op. Cit. P.468

⁵⁸² O. Paz Op. Cit. Pp.468-469.

⁵⁸³ Gastón Bachelard. El agua y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1997. P. 9.

labor de reconstitución de una psique particularmente “quebrada” (los ya citados: *intentos de reparación psíquica*). Situación ante la cual habría de apurarse este retorno al imaginario y acercamiento al concepto del demiurgo, particularmente importante para el momento histórico:



Si bien, R. Caillois, ya advierte la imposibilidad de retorno total, a estas *sociedades de confusión*, las épocas de crisis en el rulo épocal, se han caracterizado por -en este intento de sanación, de *reparación psíquica*- recurrir a las matrices lúdicas pertinentes a ello: la Mimicry y el Ilinx, en tanto elementos de cohesión social, devienen juegos de la práctica del Chaman, y de psicología, la psicomagia, la celebración de la fiesta y el ritual, de todo tiempo, más especialmente ubicuas, en el contexto épocal ya descrito; así mismo, en la propuesta *memoria nostálgica* que habrá de reactivarse cada vez que una sociedad se encuentre con necesidades épocas específicas de O. Spengler.

De arriba hacia abajo:

Figura 86. B. Newman. *Uriel*. Óleo sobre tela.
1955.

Figura 87. G. Mathieu. *Emblema*. Óleo sobre tela.
1959

*“Siempre quisimos que nuestra imaginación tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción. (...) El término básico que corresponde a imaginación no es imagen, sino imaginario. Gracias a lo imaginario la imaginación es esencialmente abierta y evasiva”*⁵⁸⁴.

La discursiva de G. Bachelard participaría del mismo éter que propiciaría la reverberación de las poéticas de lo informal en el mundo. Así mismo, los artistas de esta vanguardia pronto engrosarían el ideario y su discurso bajo esta misma conciencia: *“Yo me empeño en proyectar formas pictóricas difícilmente accesibles y fugaces que para mí cobran valor como sensaciones”*⁵⁸⁵. Artistas como A. Gottlieb propugnaban este retorno hacia lo real y orgánico, depositado en la materialidad, lo gestual en su instantaneidad, la presencia física de su autor, el comportamiento de los materiales, etcétera e igualmente exacerbaban el carácter y la trascendencia de la neurosis omnipresente en su realidad histórica. Resultando este readvenimiento de la experiencia vivencial y psíquica, propicia a lo *imaginario*; que sobrevendrá baluarte fundacional a la construcción del arte informal, dada su búsqueda de lo esencial en el objeto y en el sí mismo e instaurando la construcción de un *realismo* particular depositado en la pieza pictórica, al *“acordar y revelar inmediatamente la realidad esencial como aspiración última”*⁵⁸⁶.

III.IV.II.I.I.- El retorno de lo real, la carnalidad de la obra informal

*“El arte informalista se enfrenta a la realidad ‘despojándola de toda anécdota, hurgando de un modo más elemental y absoluto...devolviéndonos una realidad más primigenia’ de este modo, la pintura abstracta será la última y definitiva etapa de la disección de la realidad”*⁵⁸⁷.

Conduciendo este discurso -en la dinámica de la *“Tradición heroica”*-, a lo en su momento enunciado por los artistas de la *“Era de la gran espiritualidad”*, patente en lo propuesto por P. Mondrian al enunciar su *“plástica pura”* en tanto: *“Necesidad de expresar la ‘verdadera realidad’ de lo real (...) una realidad universal e intrínseca que se instituye en el arte abstracto a través de la composición en sus puras leyes internas y generales de la realidad, la vitalidad y el equilibrio”*⁵⁸⁸. Los artistas de la *tradición heroica*, se avocarán a perpetuar esta facultad ya mística y orgánica, depositada en la pieza de arte abstracto; heredad de sus predecesores inmediatos y misma que habría ahora de conducirles hasta sus consecuencias inmediatas en la dinámica del rulo histórico. Contemplando a profundidad no sólo su conceptualización en torno a lo espiritual-místico y su concreción en la obra, sino llevándole a

⁵⁸⁴A. Moszynska Op. Cit. P.129. Apud. G. Bachelard.

⁵⁸⁵ C. Pérez. Op. Cit. P.16. Apud. A. Gottlieb. *El subrayado es de la que suscribe.

⁵⁸⁶ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P. 158.

⁵⁸⁷ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.69. Apud. J. Teixidor.

⁵⁸⁸ Ibidem. P.230.

“*costrar carne*” (siguiendo siempre la discursiva de R. Debray). Dirigiéndole de su raíz inicial (*indicial*), depositada en el discurso de estos artistas de la *era de la gran espiritualidad*, de la labor mediúmnica de la imagen en el asomo de la desleída conciencia del *régimen ídolo* y de esta imagen cuasi sobrenatural, canónica y etérica, a la concreción misma de este “*ser*” en tanto cosa, material y física; objeto sensible, incluso hedonista. Presentándose ahora un considerado “*realismo inquietante*”⁵⁸⁹ en la obra que cobrará en este giro, su retorno a lo *real* y a la exaltación de lo existencial y vivencial de la obra, afirmado en su “*factualidad*” y su “*cosidad*” patentes.

El artista de la tradición heroica que en sí bosquejaba la imagen del *Chaman* y el Exegeta; exaltándose esta condición en su acto creativo y así mismo el Temenos que de forma análoga les caracteriza. En el acercamiento a sus obras se advierte su enfática propensión a los ludus del Peripatos, de la Mimicry y del Ilinx; mas este particular nivel de entropía en la pieza, que expone en su apertura e indeterminación, su propensión lúdica característica. Contingente a la específica labor tanto espiritual como intelectual de la obra de arte, deviniendo ya medio y fin al alumbramiento de una *nueva forma de pensamiento* e instaurando su Temenos cual lugar idóneo a esta renovación y replanteamiento de la espiritualidad y la conciencia misma. Sobreviniendo éste fenómeno de *estetización*, que implicara por sobre un mero *embellecimiento de lo real*, una considerable redefinición del concepto de lo real mismo; una vez más en palabras de S. Sontag: “*La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta*”. Inaugurando en su estética de lo caógeno y en la complejidad de su experiencia vivencial-lúdica, una forma adecuada de reaprender y confrontar “*lo real*”, ya un nuevo sentido de lo “*real*”, producto específico de su tiempo.

Los artistas de las poéticas de lo informal, dada su inmersión en el vértigo y la viceralidad del acto, evidente en la gestualidad de sus pinturas; donde puede apreciarse la: “*voluntad ritualista*”⁵⁹⁰ que les anima; renegarán del aparato anecdótico, de la figura y la formalidad ortodoxa por resultarles obsoletos e inocuas, tornando su labor a enfrentar una realidad fáctica, integral y vivencial. Evidente en la obra de los artistas gestuales tales como: A. Gottlieb, A. Gorky, R. Motherwell, A. Reinhardt, J. Pollock. Estos artistas no harán sino participar a integridad, del ludus que subyace a la concepción y construcción entera de esta vanguardia artística, ya en el ejercicio hermenéutico fundacional que le propone cómo objeto *trascendental en la modificación de la conciencia*.

Nunca antes este “*régimen arte*”⁵⁹¹ esbozaría tal complejidad en la configuración de su madurez plástica; una suerte de *realismo inquietante* en un vuelco integral hacia lo real. Jamás la carnalidad y la existencia fáctica y vivencial de la obra sería tan expresa en cada uno de sus caracteres esenciales, ya fuese como juego de creación, absorto en las voluntades de la materialidad, en la gestualidad física de su artífice, en esta afanosa búsqueda de concreción en lo *real*. Ubicuo, tanto en su acercamiento hermenéutico, en su creación y recreación vivencial y ya en su afirmación como *presencia*; evidente tanto en su objetualidad, como en su

⁵⁸⁹ R. Debray. Op. Cit. Pp. 140-141.

⁵⁹⁰ Irving Sandler. Op. Cit. P.139. Apud. B. Newman.

⁵⁹¹ R. Debray. Op. Cit. P.178.

dimensión sùgnica-gestual y de objeto encontrado: *“Nuestra generaci3n se ha vuelto tan ansiosa de presencia que aùn la tapa de un excusado nos es sagrada; no estamos satisfechos con verla pintada, sino que queremos tenerla de cuerpo entero”*⁵⁹²; quedando la anterior expreso en la obra de A. Tàpies (Figs. 80, 81 y 82).

Materialidad en la que reverbera el eco del original acto creativo, y en él su sustrato ritualista y vivencial, impeliendo este retorno a lo vital y primigenio; patente ya en la vertical solemne trazada a “vara” de B. Newman (Fig. 55), en los arañazos vehementes de H. Hartung (Fig. 72), o en las danzas extáticas de G. Mathieu (Fig.41) e incluso en la recuperaci3n de objetos de A. Tàpies (Fig.59). Acciones todas concluyentes y propicias al clima de *“création spirituelle”*⁵⁹³ ubicuo en su época y cuya trascendencia se sostiene en el sustrato lúdico, vivencial, y ya real de la obra. Instituyendo en la obra un carácter extraordinario al afinar en el vértigo de su impenetrabilidad y su mutismo, un acercamiento y apreciaci3n característica; así como la construcci3n de un significado inherente a su integridad, que ya exhibe la concreci3n de su juego; al integrar tanto la heteroclidad de sus elementos como a la presencia objetual de sus materiales, la violencia y exaltaci3n de su gesto, su *ligereza* a la *captura del instante*. Aquí todo habrá de verse avocado a la exaltaci3n de la existencia misma: *“Lo real se encuentra en las antípodas del realismo”*⁵⁹⁴, socavando en su diatriba la heredad del discurso de una modernidad denostada en favor de un retorno a lo seminal primigenio, lo mítico y lo subjetivo; ubicuos en torno a esta reconceptualizaci3n de lo real, cuya expresividad y permanencia les otorgara esta afirmaci3n y validez en la conciencia del artista del informalismo (baluartes comunes ha cantidad de corrientes plásticas que les han aprovechado) y fenómeno natural al movimiento del rulo épocal.

Y cuyo desarrollo artístico en el coto de las poéticas de lo informal, les llevaría a concretar la materialidad característica del objeto y del acto creativo; afirmando el carácter expresamente vivencial de esta obra avocada a transformar los modelos de pensamiento, conocimiento y conciencia, en éste postulado estadio de la *“imagen-ic3no”*. La gestualidad y la materia, en tándem cabal con su carácter críptico, obtendrán en el juego del Peripatos su vivencialidad y existencia; en la participaci3n del espectador se comprometerá ésta transformaci3n constante del juego procurado en la obra, dotándole ya del carácter de lo permanente, en su mutabilidad infinita, y permaneciendo en él mismo sólo un rasgo perenne de su naturaleza: su tendencia inequívoca al juego. Tendencia lúdica depositada en la obra que a sí mismo habrá de propiciar lo imaginario, la ensoñaci3n y su drama -legado de todos los tiempos-; participando de la naturaleza misma de lo mítico, incluso lo mítico depositado en este espacio de juego:

*“El mito nos atrapa porque expresa algo real que existe en nosotros mismos. (...) La presencia de estos mitos en nuestra obra es más primitiva, porque busca las raíces primarias atávicas de la vida, y más moderna porque debemos redescubrir sus implicaciones por medio de nuestra experiencia”*⁵⁹⁵

⁵⁹²E. Kahler Op. Cit. P.72. Apud. Hans Richter.

⁵⁹³ *“Creaci3n espiritual”* M. Tapiè. Op. Cit. S. P. Apud. G. Mathieu.

⁵⁹⁴ Ídem.

⁵⁹⁵I. Sandler. Op. Cit. P.96. Apud. M. Rothko.

Los artistas del informalismo en su reconocimiento de lo real en lo mítico, lo atávico y en lo vivencial; en pugna con el socavado discurso de un occidente desacralizado, quedando esto patente en el trabajo de J. Pollock (Figs. 28 y 66), B. Newman (Fig. 55). Quienes no tardarían en buscar y reconstruir todas las posibilidades de lo *horrible*, lo desagradable, lo extraño y esquivo; éstas categorías estéticas serán recurrentes en los juegos del Ilinx y la Mimicry. Fundamentando su posición tanto en esta reapreciación de lo material *per se* y por su relación significativa al apropiar materiales de deshecho y la caducidad y desgaste de los mismos; condición similar al carácter expresionista de su gestualidad exaltada y compartida con la estética y sensibilidad de las culturas tribales, así como en la franca denuncia de lo globalmente aceptado “bello”; al considerarle ficción caduca al servicio de un aparato ideológico retrogrado y falsario⁵⁹⁶, siendo este discurso mas que palpable en la obra de J. Dubuffet (Figs. 83, 84 y 85).

Lo desagradable, tiende de común a cobrar esta condición de “*real*” en toda época, en tanto revulsivo; especialmente en aquellas que se encuentran ante una inminente reconceptualización de lo real o bello mismo. Siendo esta orientación sensible particularmente apreciable en los periodos “barrocos”. Al momento épocal, en cuyo paradigma se aprecia tanto la sensibilidad artística como los descubrimientos teóricos y prácticos de los más de aquellos que le anteciesen: “*Nuestras tres eras no sólo se solapan sino que además la última reactiva el fantasma de la primera*”⁵⁹⁷; siendo ya recuperados por la gracia de la empatía, al compartir con los artistas de lo informal la convicción de la validez de lo “*feo*”, en tanto real (evidente en la producción pictórica de F. de Goya, Rembrandt van rijn, O. Kokoshka, O. Dix etcétera). Para los artistas del informalismo, lo propugnado: “bello” (por sobre una construcción moral oligárquica), suele ser producto de una idealización, que en tanto tal, escapa a la concreción e inmersión en lo “*real*” que esta sensibilidad artística experimentase.

Las poéticas de lo informal, son paradigmáticas en esta propuesta construcción de un nuevo modelo de pensamiento épocal, al desertar del concepto de lo bello y complaciente (lo *fácil*). Parte de su motivación esencial, habrá de orientarse en esta exacerbación de lo “*desagradable*”, siendo apreciable en su diálogo perenne con la materialidad específica de sus obras. Estos materiales de deshecho, basura y detritos, devendrán idóneos a la elucubración de lo *verdadero* en las mismas; en su apropiación y resignificación se procurará cierta “gestualidad alquímica”, al incluir oxidantes en su herramental y materiales, eficaces para el deterioro gradual de sus obras, proveyéndoles así mismo de esta expresividad característica de lo pretérito. El artista informal, Chaman y Exegeta, se presta a jugar ahora con la máscara del Alquimista, y al igual que su homologo, parece lanzarse en pos de este conocimiento -por arcano-, verdadero; depositado en esta primera instancia de la obra: lo “*cosico*”⁵⁹⁸.

La permanente corroboración del caos en tanto *demiurgo*, y la incitación emotiva a través de un imaginero ignoto, devendrán esenciales en la concreción de esta poética afirmada en lo

⁵⁹⁶ J. E. Cirlot Op. Cit. 1959. P. 31.

⁵⁹⁷ R. Debray. Op. Cit. P.139.

⁵⁹⁸ L. Cirlot. Op. Cit. P.44.

real, a su patente filiación existencialista: *“Así, por la fatalidad de los sueños primitivos, el pintor renueva los grandes sueños cósmicos que unen al hombre a los elementos, al fuego, al agua, al aire celeste, a la prodigiosa materialidad de las sustancias terrestres”*⁵⁹⁹. En las palabras de G. Bachelard, se aprecia este reconocimiento de lo arcano y lo telúrico, análogo a las poéticas y prácticas de lo informal, en la creación y recreación de la obra; dada la ubicuidad del carácter lúdico y psicológica que se experimentara de común ante la misma. Llegándose a instituir incluso soporte ideológico y cimiento *cosico* de los anteriores, *Atanor* - al fin-, en la consecuente y necesaria transformación del pensamiento. Denotando así mismo el creciente interés depositado en la objetualidad de la pieza artística, al afirmarse revelación de lo real, en la materialidad y en el énfasis puesto tanto en los procesos de envejecimiento y deterioro de la obra, cómo en la química y la fisicidad del trabajo con la misma⁶⁰⁰, inclinación plástica de la cual sobrevienen mencionables las obras de A. Tàpies (Figs. 53, 71, 81 y 101) y J. Dubuffet (Figs. 84 y 85).

III.IV.II.I.II.- Lo cósmico en la obra informal

Esta preeminencia de la condición objetual que adquiriera la obra en las poéticas de lo informal, encontrará su propulsor primario, en el pensamiento existencialista que le subyaciera; resultando contingente al pensamiento en el que se procurara su inserción en lo real, al proponerse integro: acto, experiencia, idea y cosa, viniendo a *“cobrar su carne”* en esta última: *“La realidad en la obra de arte, lo real más patente en la obra es su cimiento ‘cosico’”*⁶⁰¹. M. Heidegger fincará la existencia de la obra de arte en su objetualidad primordial, y reconociendo su derecho a su *ser*, su *ontos* en esta. El lenguaje esencial de una obra de arte se encontrara siempre inscrito en su creación fundacional, su materialización; su factura, pendiente de su materialidad única. La voluntad inherente de la materia, deviene una caracterología específica del comportamiento y la consecuente visualidad de sus materiales, instigada a profusión en la experimentación plástica de la pintura informalista: *“La obra, como obra, es en su esencia elaborada”*⁶⁰². Para M. Heidegger, la pieza artística necesita la esencialidad del acto de creación; la materialización de la obra por los medios que le sean de natural propicios, devendrán acto fundacional de la misma, ya *consagración* de la pieza:

“Cuando una obra se coloca en una colección o en una exposición, se dice también que se establece. (...) El establecimiento es, como tal, la erección en el sentido de la consagración y la gloria. El establecimiento ya no significa aquí la mera colocación. Consagrar significa santificar en el sentido de que en la construcción, que es la obra (‘Werkhaft’) lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a lo patente de su presencia”.⁶⁰³

Así como del concepto mismo de arte: *“El ser obra de la obra consiste en levantar un mundo, de la misma manera resulta necesaria la elaboración, porque el propio ser obra de la*

⁵⁹⁹ Gastón Bachelard. El derecho de soñar. México, Fondo de cultura económica, 2005. P.41.

⁶⁰⁰ A. Moszynska. Op. Cit. P.124.

⁶⁰¹ M. Heidegger. Op. Cit. P.65.

⁶⁰² Martín Heidegger. Caminos del bosque. España. Alianza editorial.2005.P.32.

⁶⁰³ M. Heidegger. Op. Cit. 2005a. P.73-74.

*obra tiene el carácter de la elaboración”*⁶⁰⁴. La instauración en el mundo de la obra de arte, quedara depositada específicamente tanto en su cosidad, cómo en su elaboración; reiterándose en esta concepción, la trascendencia y ontos de la misma en su materialidad: *“La obra que ha de descansar en sí misma”*⁶⁰⁵. Incluso una obra tan pendiente de la subjetividad y biografía de su artífice, como puede serlo la obra informal, abre en su cimiento *cosico*, su juego, su ontos y su espacio a la permanencia.

Al depositar su sentido de *realidad* en su materialidad ubicua, patentizando condición de ser objeto, el arte informal tendería a negar todo valor externo así mismo; considerandole por sobre mendaz, falsario. El valor otorgado a sus métodos y materiales replantearía el valor de la mera objetualidad de la obra, siendo este *ser obra* ya en tanto *tierra*⁶⁰⁶ y en tanto *ser elaborada*, al ejercicio lúdico que su acercamiento conlleva. Esta afirmación de la objetualidad por sí misma, llevaría en su devenir existencial al empleo del oro, la grasa y la miel en la obra de Beuys, el Azul de Klimt y la leche y el polen en el trabajo de Wolfgang Laib e incluso al minimalismo, al hacer énfasis en su materialidad específica. Imponiendo un acercamiento y resensibilización particular en torno a la misma, pasando de lo “horrible” a lo *verdadero y bello*, en tanto tal; e inaugurando en ello esta sensibilidad hacia lo desgastado, lo irregular; que ahora no sólo parece reverberar desde la diatriba a la “mancha” L. de Da Vinci y B. Croce, sino que encuentra su exegeta en la figura de Joan Teixidor, al corresponderles con *“Estos procedimientos casi de alquimia [que] revelan el valor que otorga el artista al procedimiento, que ya no es camino sino fin en sí mismo, por que a él se adhieren todas las significaciones”*⁶⁰⁷. Arenas y yeso, tierras espartos y fibrocementos, laminas, ácidos, ceras, fuego...*carne recuperada* al fin. Reafirmación de la materialidad que propone *ente y apertura del ser* en la obra. Materiales que reafirmarán en su heteroclididad, su posición de *ser* en tanto tales, su *voluntad* característica y el sello de su artífice:

*“Cada material encierra algo del viejísimo latido del mundo, guarda parcelas de su misterio, resonancias de antiguas y distantes palabras; venciendo su resistencia, el artista puede liberar la poesía que estaba aprisionada durante milenios, descubriendo el pavor y el gozo de su mensaje funcional. La realidad de ser un pretexto superficial para convertirse en un motivo solemne”*⁶⁰⁸.

Peripatos, Mimicry e Ilinx, serán una constante en la construcción y desarrollo de esta tendencia plástica, ante cuyo juego la obra pareciera emerger de lo ignoto y arcano, en tanto juego de máscara, adivinanza y vértigo; otorgándole a los ojos de sus artistas (y en la heredad del *indicio*), esta sensación de vida particular y latente en la pieza. Producto cabal de la acción única de su artífice, la obra obtendrá así y por sí misma el tan deseado carácter de ser ya una realidad, original e innovadora⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ Ibidem. P.38.

⁶⁰⁵ Martín Heidegger. Ibidem. Pp. 48-55.

⁶⁰⁶ M. Heidegger. Op. Cit. 2005a. P.71.

⁶⁰⁷ X. Rubert De Ventós. Op. Cit. 1979. P.69. Apud. J. Teixidor.

⁶⁰⁸ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.116. Apud. Aguilera Cerni.

⁶⁰⁹ C. Blok. Op. Cit. P.191.

*“La verdad se arregla dentro de la obra. La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra. La verdad se arreglará en la obra como esa lucha de mundo y tierra. La lucha no se debe zanjar en un ente peculiar que haya de producirse expresamente para él, ni meramente alojar en él, sino precisamente hacerse patente desde él. Este ente debe por eso tener en sí los rasgos esenciales de la lucha. En la lucha se conquista la unidad del mundo y la tierra”*⁶¹⁰.

M. Heidegger -en mor de buen hermeneuta-, habrá de avocarse en este juego de Peripatos, a la “desocultación de lo ente”⁶¹¹; guarecido en la objetualidad misma de la obra: “La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de sí misma”⁶¹². Pareciera resonar en su discurso la propuesta *encarnación del signo* mediante un ejercicio de Peripatos, el cual se asume en tanto vivencial dentro del universo de lo verdadero: “¿Pero como acontece la verdad? Nuestra respuesta es que acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de esos modos es el ser obra de la obra. Levantar un mundo y traer aquí la tierra supone la disputa de ese combate –que es la obra- en el que se lucha para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad”⁶¹³. La verdad en tanto tal y en la obra -que en tanto *elaborada*-, ha de depositar su manifestación primera en la obra de arte; en un ejercicio de Peripatos, a partir del cual se manifiesta el onto: “Puesto que pertenece a la esencia de la verdad arreglarse en el ente, precisamente para llegar a ser verdad, por eso yace en la esencia de la verdad, la referencia de la obra, como una posibilidad extraordinaria que tiene la verdad de ser siendo en medio del ente mismo”⁶¹⁴. Los artistas de la *tradición heroica* (en eco de su sentimiento existencialista), conceptualizarían ya el hecho de que la única opción en que la *forma* podría cobrar el estatus de “ser”, era convirtiéndose en la “*forma misma*”; tornando a constituirse sobre un objetualismo conciso, dada esta voluntad de patentizarse “realidad”. El arte informal se instituirá así mismo cómo una: “Realidad’ única con la cual pudiera identificarse”⁶¹⁵: La única cosa que la forma puede “ser” y no meramente “representar” es la forma misma”⁶¹⁶.

“Ser uno e idéntico con su propia expresión es un tradicional atributo de lo sagrado”, “La profunda mismidad’, ‘el hsuan t’ung”⁶¹⁷, la “consagración”; considerando ya los artistas de las poéticas de lo informal la instauración en la obra de una cabal “autonomía” del derecho de ser por sí, ya *objeto y experiencia, creación y recreación, ser-siendo, autorepresentación y transformación hacia lo verdadero*. Un acercamiento ya eminentemente místico y hermenéutico para con la obra y su Temenos. La obra informal en loor de sus prácticas lúdicas, pugnaba por el “ser” y su existencia fáctica, por la creación por sobre la *reproducción* en una autoafirmación patente, la obra informal encontraría así su ser, *siendo*;

⁶¹⁰ M. Heidegger. Op. Cit. 2005a. P.99. Si bien se ha mostrado en el presente texto, ya cierta inclinación a permutar el recurrente término “lucha” empleado por los más de estos autores -y ahora por M. Heidegger-, por el de “danza”, como ya se ha tratado- Más la posición que manejará M. Heidegger hacia esta nomenclatura “lucha”; no es sino la misma que implica “juego”: “la poesía se muestra en la forma modesta del juego”.

⁶¹¹ Ibidem. P.40.

⁶¹² Ibidem. P.76.

⁶¹³ Ibidem. P.40.

⁶¹⁴M. Heidegger. Op. Cit. 2005 a. P.98.

⁶¹⁵ X. Rubert De Ventós. Op. Cit.1979. P.70.

⁶¹⁶ Ídem.

⁶¹⁷ S. Verlag. Op. Cit. P.204.

los artistas informales abrazarían su compromiso con este “crear” en el más auténtico de los sentidos posibles.⁶¹⁸

La creación de estos objetos artísticos en más de una estrategia pugnarían por esta afirmación de su ontos, en su vivencialidad y realidad patente: El cuadro “paseable” de la escuela del pacífico, la pintura de acción como cristalización del instante y vestigio del acto, la reiteración del ser objeto en tanto tal en la materialidad específica de la obra, el mutismo irreverente, *enigmático*, depositado en ella, y aún más importante, la reiteración franca de esta mutabilidad e incertidumbre, ubicua a la existencia misma. Patente así mismo en lo enunciado por M. Heidegger al considerar: “*La instalación en la verdad de la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era, y posteriormente nunca volverá a ser*”⁶¹⁹; prosa en la que se aprecia el espíritu de la obra abierta, en su carácter mutable y esquivo, participando de éste pensamiento arcano y Zen, pronto a recuperarse en el discurso y conciencia de los artistas de las poéticas de lo informal.

Los artistas del informalismo afirmaban una unión patente entre arte y vida en su obra. Ningún postulado anterior, ninguna tradición artística le eximiría de su compromiso para con su *verdad* y la expresión de la misma. Sí bien al sesgo épocal, el mundo no resultaba un ambiente en manera alguna benigno o ya confiable; el arte informal tampoco se proponía cual refugio solipsista al mismo. Dando en apreciar más bien: “*Un mundo desconocido, que sólo se deja investigar por aquellos que están dispuestos a ponerse en peligro*”⁶²⁰. Esta apuesta por lo ignoto en la obra de los artistas de las poéticas de lo informal sobrevendrá fundamental apertura y reconocimiento ante la reconstitución necesaria de un nuevo e integral sentido de realidad, relativamente subjetivo y ya propio. Y en cuya constante apelación al pensamiento mágico, al ritual, su ser por sí y su *consagración* misma devela ésta inclinación especial por sus juegos específicos, apreciándose así la necesidad patente de cohesión y vinculación, perdida en un entorno difuso y disgregado social e ideológicamente; juegos que apuestan ahora por este retorno de lo místico y lo *mágico* en los juegos que le son propicios (Figs. 86 y 87). Exponiéndose sus procesos de creación-destrucción como parte del deseo evidente de superar la crisis, la ruina y la violencia:

*“Tenemos que luchar para obtener de este ‘caos del éxtasis’ imágenes que den realidad a lo intangible”*⁶²¹.

Todos sus procesos, aún en la violencia que algunos entrañasen (rasguños en la tela, agujeros y quemaduras, restañaduras), cobrarían -dada su naturaleza lúdica-, lo positivo de la exploración y experimentación juguetona. Al igual que la lucha suele ser *danza*, esta violentación de la materia inerte, sobrevenía una forma de diálogo con la misma, constituyéndose tanto una forma de reconocimiento y estudio, como en parte de esta vivencialidad que *anima* la obra, el *objeto real* en tanto *real* en todas sus fases⁶²²; sinécdoque

⁶¹⁸ Parafraseando a L. Cirlot. Op. Cit.

⁶¹⁹ M. Heidegger. 2005 a. P. 98.

⁶²⁰ C. Blok. Op. Cit. P.155. Apud. M. Rotko y A. Gottlieb, Carta al New York Times, 13. VI. 1949.

⁶²¹ C. Blok. Op. Cit. Pp. 36-38. Tomada de Carta a Clement Greenberg, DE B. Newman y C. Still. 1947, en Hess, nota 10.

⁶²² L. Cirlot. Op. Cit. P.38.

de la materia que del cuadro se proyecta en mundo. Esta materialidad adquirirá su expresividad única en la especulación matérica y alquímica en el demiurgo que esta ofrece: *“Proyección psíquica en el seno de la materia”*⁶²³. Obra que habrá de sublimar la agitación más oscura, permutándose ya en arte; lo que en su acto creativo pareciera ansia de aniquilación, deviene reafirmación y recreación del ontos, en pos de una percepción lúcida. Ascesis de lo real, que en la creación informalista, tornará a sobredimensionarse al procurarse específicamente en los juegos que su práctica fomenta:

*“Ces significances sont toujours centrées subtilement axées sans pour cela aucune concession, sans le moindre affaiblissement dans la violence du geste ni dans la vertigineuse rapidité du climat de création spirituelle dans lequel il se hausse pour conquérir ce quasi-insaisissable qui, en fin de compte, fait qu’œuvre il y a, sans ratage possible quand les moments de travail sont conditionnés par une éthique élaborée en toute connaissance d’un domaine qui, pour indéfinissable qu’il soit avec des mots, n’en est pas moins essentiellement réel : la transcendance est seule vraiment réelle, ce qui fait que pour l’électeur moyen le Réel devient de plus en plus comme la chose la plus extraordinaire, la plus inhumainement impénétrable, l’art comme le terrain le moins humaniste qui soit, le moins social aussi –le réel est à l’antipode du réalisme.”*⁶²⁴.

M. Tapiè participará este resabio de incertidumbre aún sensible al caos de la época, así cómo la ansiedad palpable en los productos artísticos de la misma, considerados ya *objetos de ansiedad*: *“Todo lo que es totalmente misterioso es al mismo tiempo relajante en el plano psíquico y generador de ansiedad”*⁶²⁵; objetos que en su mutismo ya inquieren, jugándose en su interrogante la existencia misma, al reafirmar en su juego su realidad esencial: *“El resultado es un cuadro que plantea preguntas y al que, a la inversa se le pueden plantear preguntas, un signo interrogativo en el sentido literal del termino”*⁶²⁶. Exaltándose en ésta posición, el diálogo hermenéutico esencial que habría de mantenerse en el acercamiento a estas piezas.

Así mismo, lo *real* ahora en las *antípodas del realismo*, increpará la constitución de un humanismo simulacral y fiduciario, así como a un sujeto épocal profundamente alienado de su humanidad misma. Reiterando esta necesidad patente de *ser* en un sentido cabal y llevándole a afirmar su existencia en esta creación y recreación incesante, proyectiva y personal; propuesta en el Peripatos que se abre a partir de esta interrogante, al fin *reconocimiento*; a la:

⁶²³ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1959. P.10. Apud. K. G. Jung. Concepto propuesto por J. E. Cirlot, retomado de la obra de K. G. Jung; al sentar esta semejanza entre la obra informal y lo propuesto por K.G. Jung, en lo referente la primera fase del *opus alquímico*.

⁶²⁴ *“Sus significaciones están siempre centradas sutilmente en su eje sin por ello hacer alguna concesión, sin la menor afabilidad en la violencia de su gesto, ni en la vertiginosa rapidez del clima de creación espiritual al conquistarle a -este casi inasible-; en el que se corresponden, que en última instancia, hace que la obra sea ya un posible fracaso, cuando las sesiones de trabajo no son condicionadas por una ética elaborada en el pleno conocimiento del dominio que por indefinible que sea con palabras no lo hace menos esencialmente real: la trascendencia es sólo verdaderamente real, de manera que para el creador medio, lo real deviene de más en más como la cosa más extraordinaria, la más inhumanamente impenetrable; el arte como el terreno de lo menos humanista posible, lo menos social también, lo real esta en las antípodas del realismo”* M. Tapiè. Op. Cit. S.P. Apud. G. Mathieu.

⁶²⁵ S. Sontag. Op. Cit. 1985. Pp.38-39.

⁶²⁶ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.25.

Vertiginosa rapidez del clima de creación espiritual. Apareciéndose en estas discursivas el estatus que habrán de cobrar las prácticas lúdicas de la Mimicry, el Ilinx, el Peripatos e incluso el Alea en las poéticas de lo informal y ofreciéndose ahora patentes en la mentalidad de sus artistas, cual esbozo de ésta necesidad de sentido y *realidad*, al devenir esto “*real*” significativo y vinculante; así mismo reafirmación y *certidumbre*; inquietud ubicua al sesgo épocal, que ya sitúa esta discursiva artístico-plástica, en el estadio cultural que en su génesis boga por lo *real*, evidente en esta ansia de “*carne*” depositada en la obra.

Si bien resulta clara la apertura a esta realidad patente en la cosidad de la obra, ésta se propondrá como un primer hacer de la abstracción en la modernidad; cimiento de una percepción primera de lo “*real*”, que mediante la obra debería de concretarse en la psique de su espectador. La apertura de las poéticas de lo informal, es una apelación al juego en tanto expresión misma del ontos; evidenciando en su experiencia una apertura patente al conocimiento y reconocimiento del *espíritu* en la obra. Residiendo en esta apelación a su juego su condición más real y ya verdadera, en torno a esta vivencialidad lúdica. La afirmación de la obra informal en tanto *real*, se sostendrá en las prácticas y el acercamiento específico que los presupuestos del arte-vida subyacentes a su conceptualización le propiciara; estos encontrarán su germen en la notable transformación del pensamiento épocal y en las filosofías existencialistas del primer tercio del siglo XX. En esta génesis que ubica la primacía de lo lúdico en el acercamiento a la obra de arte, en tanto fenómeno de creación y recreación; ahora, en un movimiento retrogrado que de la figura de H. G. Gadamer, conduce a contemplar la labor de M. Heidegger, en éste planteamiento existencialista que permea los planteamientos del arte-vida de la época.



Si bien, cada informalismo, devenía único, al estar firmemente asentado en el carácter y biografía específica de su autor; resultando esta vanguardia artística, por sobre un estilo, un pensamiento y ya una poética de época; habrá de apreciarse dentro de ésta tendencia -y al movimiento orgánico natural de las vanguardias épocales-, al mutar en el estadio que legítimamente le prosiguiera.

De izquierda a derecha:

Figura 88. Francis Bacon. *Estudio para el papa Inocencio X*. Óleo sobre tela. 1954.

Figura 89. Asgern Jorn. *El derecho del águila*. Óleo sobre tela. 1951.

Figura 90. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*. Óleo sobre tela. 1963.

Así como es apreciable el pensamiento de G.W.F. Hegel en la constitución del pensamiento y la identidad del artista de la modernidad, el pensamiento de M. Heidegger parece patentizarse en la obra de arte informal; enfáticamente en la concepción de la obra en tanto objeto ya cimiento *cosico*. Redescubriéndose en este pensamiento épocal, la ubicuidad de lo real asentado en la materia, en el presente y en la existencia misma. *Tierra*, donde en esta suerte de diálogo hermenéutico ha de fundarse la obra misma, en la que se abre el Temenos y la experiencia. Tierra en tanto objeto que ya patentiza como oculta la obra misma, alumbrando lo que por antonomasia deviene un común atributo de la obra de arte: su juego. Que en la obra informal ya es característicamente de Mimicry, de Ilinx y de Peripatos, dada su apuesta por lo ignoto, su afirmación en tanto enigma; ubicua a la reconstrucción de un nuevo sentido de lo real y lo subjetivo en la recuperación franca de modelos plásticos y artísticos significativos; siendo su caos y su vértigo, ubicuos ya a la instauración de lo místico en la obra, amparada necesariamente en lo lúdico.

Concluyendo, en esta apelación a su materialidad se fincara una de las estrategias más significativas de la obra informal, dada esta necesidad patente del atributo de lo *real* y la aseveración de su existencia fáctica. En la que así mismo, se aprecia esta filiación por el material de deshecho y los medios corrosivos, en los que se constata la conciencia del artista sobre su propia caducidad, a sí cómo su afirmación en este desgaste e incluso *fealdad* de la materia. Siendo estos elementos en los que se procurará esta atribución del estatus de ser *real*, en una patente reconceptualización de lo *bello* y ya de la realidad misma. Trayendo esta reconceptualización de la obra de arte, una consecuente transformación tanto de la conciencia, cómo de este sentido de lo *real* mismo. La discursiva de M. Heidegger afirmará que la existencia de la pieza artística se abre esencialmente en esta *fundación* que le da la *tierra*, su *cosidad*, ya su condición de ser objeto y en esta materialidad de la *obra* y del hecho de ser *obra*; es decir acto, realización: obra que es *elaborada*. Su materialidad específica es ya una primera instancia, necesaria en el acercamiento a la naturaleza y lenguaje de la obra artística y así mismo a su trascendencia en tanto objeto material y real.

El arte informal fincará su retorno a lo *real*, en una patente exaltación del *ser* y lo vivencial, procurada tanto en su objetualidad como en su dimensión lúdica. La obra en tanto tal, debía ser necesariamente “elaborada”, deviniendo esta condicionante ubicua en la afirmación ya del objeto y la materialidad específica de la obra; viéndose el fenómeno de creación condicionado por el comportamiento específico de los materiales empleados en la obra. Fenómeno que así mismo encauzará esta experimentación compulsiva para con los materiales y las herramientas pictóricas, ya una suerte de “voluntad de sus materiales”; así como de la existencia fáctica y física de su artífice, quedando lo anterior patente en la obra de artistas como A. Tàpies (Figs.71 y 82), J. Pollock (Fig. 79), y J. Dubuffet (Fig. 83).

Esta será una condición particularmente acentuada en la obra informal, cuya labor gestual ya era entendida como un calco íntegro e incluso biográfico de la existencia de su artífice. Siendo en estas primeras instancias de la obra artística, artífice-artefacto; en cuyo tándem se exalta la ubicuidad del gesto hermenéutico en la creación y recreación de la obra de arte. Mismo en el que de forma análoga se afirma el carácter vivencial de esta dupla y el diálogo necesario a su conformación. Pensamiento seminal en el fenómeno de apertura fundamental de la obra informalista; si bien, en su objetualidad elemental se abre este diálogo hermenéutico, lúdico y

vivencial, que llevará a concretar la obra informal bajo las poéticas de la misma dado su sustrato existencialista; tanto en esta afirmación matérica, como en su acercamiento lúdico. Condiciones que patentizaran en la obra su afirmación de su *ser por sí, consagrándose*; y en ello su existencia fáctica y su trascendencia en el mundo al abrir el Temenos místico de la Mimicry, el Ilinx, el Peripatos y el Alea en el arte abstracto del S. XX. Temenos en el que así mismo se apreciara esta labor inherente a su juego, e instaurando esta experiencia que *transforma a quien la experimenta*, en tanto modelo de creación y acercamiento a la pieza artística.

En la constitución del Temenos que las matrices lúdicas del Peripatos, Alea, Mimicry e Ilinx compartirán, a la labor creativa y recreativa del arte informal, se puede apreciar esta doble naturaleza del sesgo épocal; ya al ser un momento histórico profundamente permeado por una crisis significativa cuyo intento de resolución se aprecia tanto en la apelación a las matrices lúdicas de la Mimicry, Ilinx y el Peripatos (evidentes en el barroquismo que tornará a construirse tanto en la mayoría de estas piezas informales), como en la naturaleza y perfil de las propuestas *sociedades de confusión*. Patentizándose en ello la necesidad de reconstruir tanto el modelo cognoscitivo, como el pensamiento del discurso de época. Fenómeno en el que se evidenciaba este replanteamiento en torno al sentido y concepto de lo real, contingente a la creación y discurso del arte abstracto informal de época.

Lo *real* en este propuesto discurso del paradigma épocal, habrá de afianzarse en una carnalidad específica, esbosada en el pensamiento de las filosofías existencialistas de su tiempo; recobrando la obra su condición de *ser objeto* al enfatizar su materialidad, dada su inquietud por afirmarse en tanto real por *si misma* (condición evidente en el trabajo de A. Tàpies, Figs. 81 y 82); es decir, tanto significativa y trascendente, como *operativa*, o sea ya vivencial en tanto lúdica. Factores que traerían al sesgo épocal ésta contingente reconceptualización del mundo y del arte, en tanto periodo de incertidumbre; cuya aserción de ser real le ubica en el estadio intermedio del rulo épocal de la espiral histórica, en su afirmación de realidad y existencia, y así mismo análoga a la reconceptualización de lo real en su época. La obra informal, conminara a reaprender lo *real*, a confrontarlo; este arte *otro*, devendrá elemento ubicuo a la reconstrucción psíquica de una sociedad escindida y alienada, trayendo el esbozo de un nuevo pensamiento y modelo cognoscitivo en lo que resulta un rescate patente de lo místico y lo subjetivo, lo mutable y esquivo; el juego del imaginario, en una patente afirmación del presente, el cuerpo y el instante por sobre el legado de un pensamiento secular y canónico de una modernidad alienada.

Recapitulando, Para las poéticas de lo informal, la figuración nunca sería objeto de repulsa, al ser la vanguardia surrealista un antecedente capital en su constitución; sobreviniendo la formación de sus artistas, una génesis que de un inicio en lo figurativo, habría de llevarles a la abstracción más compleja. Siendo ya un hecho que un importante sustrato de artistas informales nunca desertarían de la figuración en su práctica pictórica, más aún al mantenerse la construcción de esta en la acción gestual; misma cuyo movimiento físico lo mismo le diluía, que le exaltaba. En la pintura informal, la figura se reencontraría en el gesto, sin perder expresividad alguna.

La reconstitución del arte figurativo en la escena artística de mediados de siglo XX, resulta natural al considerado movimiento de la espiral histórica. Este marcado interés por lo “real” afirmado en la obra mediante su materialidad como en su vivencialidad, sobrevendría un espacio propicio a la experimentación lúdica, que no tardaría en recuperar para su acervo, lo figurativo. Partiendo ahora de lo sígnico y lo gestual en una considerable afirmación de sus prácticas lúdicas y descubrimientos plásticos y pictóricos, la gestualidad, la materia, la caligrafía e incluso la aleatoriedad de sus elementos, se prestarían a la reconstrucción de la figura en la obra; más ahora en una suerte de figuración que al igual que la pintura informal misma, habría de sostener su identidad y trascendencia *per se*. Esbozándose en ello, ya un nuevo inicio de rulo épocal, constituido en los presupuestos de la vanguardia informalista; alumbrándose así mismo tanto la necesaria conceptualización de un nuevo paradigma épocal y proyecto de modernidad (ya de *posmodernidad*) necesario al sesgo histórico, aún antes de que sobreviniese el periodo de decadencia al arte abstracto de la modernidad última.

En la dinámica del rulo épocal presente en el desarrollo del arte abstracto de la modernidad última, se aprecia este movimiento que de un inicio en la abstracción más acendrada, procurada en una fehaciente *sed de sentido*, como baluarte de inicio de ciclo épocal y ya en cabal florecimiento de las filosofías y pensamiento de época en tanto fundamento de un paradigma épocal; ha de verse transformado consecuentemente en el estadio *icono*, al ser contemplado primeramente como representativo, en tanto cercanía e incluso afirmación de un determinado paradigma de lo real en su época concerniente; deviniendo en esta modernidad última, *calco* de lo *real* mismo. Esta afirmación de ser real, en lo que sería este propuesto estadio *icónico* del arte abstracto de la modernidad, habrá de afirmarse ahora en una dimensión *vivencial*, natural al sesgo existencialista que la filosofía épocal, habrá de acuñar en los productos de la misma. En los que de forma análoga se evidenciara esta ubicuidad de lo lúdico, como fenómeno pertinente a la reconstrucción del paradigma y los modelos cognoscitivos, tras la crisis de una época específica.

Lo *vivencial* como fenómeno inherente a la obra de arte informal, se afinca cual afirmación de *ser* la realidad misma, una realidad profundamente existencial; propuesta en la creación y recreación de la obra de arte informal a partir de cantidad de estrategias fundamentadas notoriamente en la discursiva de las filosofías existencialistas de la época, al igual que en lo lúdico. De esta manera, lo *cosico*, habrá de cobrar una presencia considerable en la pintura informal, cuyo acercamiento y trabajo factual, alumbraría así mismo la preeminencia de lo lúdico en este acercamiento, creación y recreación de estas obras.

En esta importancia que lo lúdico habrá de cobrar en el ámbito del arte, se hace evidente la crisis épocal, cuya necesaria reconstrucción de un nuevo paradigma, conlleva esta apelación a los juegos. Misma que implicara en esta modernidad última, ya una considerable transformación del modelo cognitivo, llevando a reconceptualizar incluso el modelo de la realidad misma. Más que común resultará en el discurso de las poéticas de lo informal, ésta postulada *creación de una realidad propia*, o ya un *mundo nuevo* en el orbe del arte de la época; esta propuesta, debe entenderse apremiante y contingente un sustancial fenómeno de transformación en el modelo cognitivo de su sociedad en el momento histórico. Sentándose en ello la cabal reconstrucción del proyecto espiritual de época, ahora, en un reconsiderable

rescate de elementos tales como lo místico y lo subjetivo, depositados en el Temenos de la obra de arte.

Mismo, que en la pieza informal habrá de integrar las matrices lúdicas del Peripatos, el Ilinx, la Mimicry e incluso el Alea. La conformación cabal de la pieza informalista le llevará a integrar en un fenómeno de isomorfismo integral, ya tanto función y creación, como gestualidad y materia; arrojándose en la obra la totalidad del drama de la existencia de su artífice, su espectador y su época; a través del diálogo lúdico de la hermenéutica, propicio a este conocimiento, que en tanto subjetivo y sensible, deviene ya místico, inefable, intraducible fuera de sí, de su esfera y sus prácticas. Y cuya aprensión necesariamente lúdica, puede llevar a experimentar en su acercamiento, los sustratos más primigenios y bastos de la conciencia e incluso del inconciente; siendo el ejercicio hermenéutico el único medio factible al acercamiento para con este tipo de obra, al apelar siempre a este acercamiento lúdico. Conduciendo esta apelación a lo lúdico, su acercamiento pertinente a su práctica, a su Temenos y su mística, habría de conducir a los artistas del informalismo -ya en el Peripatos ubicuo a su práctica-; al reconocimiento y apropiación del pensamiento Zenista y a la recreación del mismo en su quehacer artístico.

Apéndice. La figuración en lo informal

En el transcurrir del propuesto rulo épocal, mismo que se ha dado en homologar con el desarrollo estilístico de la vanguardia abstraccionista de la modernidad, apreciándose que de un inicio en la *era del ídolo*, esbozado ya en el trabajo de los artistas de la era de la gran espiritualidad y ubicándose ahora la obra de los artistas de las poéticas de lo informal en la subsecuente *era del icono*; en un patente replanteamiento y reaprensión de la realidad misma, ante una crisis épocal específica, producto del cataclismo mundial. Condición ante la cual habrá de apreciarse al devenir del ciclo, la constitución ya de dos vertientes germinales en la plástica informal: la abstracta, presente tanto en los artistas de la abstracción pospictórica, cómo en los reflorcimientos persistentes de esta poética y la figurativa; en cuyo desarrollo habría de originarse la vanguardia "*neofigurativa*", cuya concreción -en los más de sus artistas- parece pautada por cierta transición orgánica, que partiendo de lo que fuera su original caos matérico, pugna ahora por *forma* (Antonio Saura -Fig.90-, Asgern Jorn -Fig.89-, Francis Bacon -Fig.88- entre otros); Condición esta que incluso, antes de la concreción de dicha vanguardia, ya mostrará en breves bosquejos, su simpatía hacia lo figurativo, ya fuera en breves estadios y obras específicas (A. Tàpies -Fig. 91-, J. Pollock -Figs. 28 y 66-, Wols -Fig.92-, J. Fautrier -Fig.93-, C. Still -Fig. 96-, Adolph Gottlieb -Fig.94-), o de forma común y reiterada en la obra de los artistas de las poéticas de lo informal (J. Dubuffet -Figs.70, 84 y 84-, W. De Kooning -Fig. 95-).

La concreción paulatina del arte abstracto de la modernidad última, encontraría en su basamento una experimentación original, depositado en ciertas formas de figuración que tornarían a descomponerse en abstracción, al trabajo experimental para con los medios y materiales pictóricos; apreciable en la obra de V. Kandinsky (Fig. 16), P. Mondrian (Fig. 15), K. Malevich (Fig. 14), Henri Matisse y los más de los artistas del futurismo (Figs. 97 y 98). Una vez consumada la abstracción en la obra de los artistas de la era de la gran espiritualidad,

esta no tomaría en su desarrollo a encontrarse con forma figurativa alguna (salvo el trabajo de K. Malevich, el cual como es sabido, hubo de enfrentarse con la barrera ideológica del socialismo en ciernes, que acusaba a la abstracción en el arte de “burguesa” y “ensimismada”); obedeciendo esto de forma primaria, tanto a la discursiva que estos artistas elaboraran en torno al *espíritu* en la obra de arte, cómo a la labor del arte abstracto de la modernidad tuviese en tanto producto de la misma y de una “vanguardia”.

Sin embargo, la obra informal desde su concepción no buscaría participar ya de ideal de belleza, pureza, o canon, o presupuesto carcelario alguno; en su poética artística la discursiva de su concreción abstracta más bien devendría en una abierta protesta contra el academicismo y la abstracción geométrica, y en ello, contra la conceptualización del progreso y la pureza del discurso de la modernidad. Si bien su dinámica y desarrollo participaba con la labor, espíritu y conceptos de los artistas abstractos que le precedieran; lo cual, en su génesis, igualmente parece enfatizar la persistencia de esta trayectoria que de inicio en la figuración: A. Tàpies (Fig.31), J. Pollock (Figs. 28 y 66), Wols (Fig. 92), J. Fautrier (Fig. 93), C. Still (Fig. 96), Adolph Gottlieb (Fig.94) M. Rothko etcétera; tornará a diluirse hasta encontrar la abstracción más críptica. Sin embargo, muchos de estos artistas nunca hubieron de renunciar al esquema figurativo totalmente (A. Tàpies -Fig. 91-, W. De Kooning -Fig.95-, J. Fautrier -Fig.93-, J. Dubuffet -Fig.70-), mostrándose en su obra y a lo largo de su trayectoria, ya fuese la presencia constante de algunos valores figurativos (W. De Kooning, J. Dubuffet), cómo su aparición esporádica y de tinte mayormente sígnico (A. Tàpies, J. Fautrier). A sí mismo la insistencia constante en la experimentación matérica de las poéticas de lo informal, radicaba en la búsqueda de una experiencia libertaria, que procuraba despojar a la pintura de ese *uno a uno* de la imitación y no figuración en el arte; procurándose un acercamiento patente a la objetualidad de la obra, el cuadro en tanto tal, los objetos encontrados y la materia misma; constando ya estos, el acervo de *signos*, que en afán de sentar su descontextualización característica, devenían idóneos en la “*creación de nuevas realidades*”⁶²⁷.

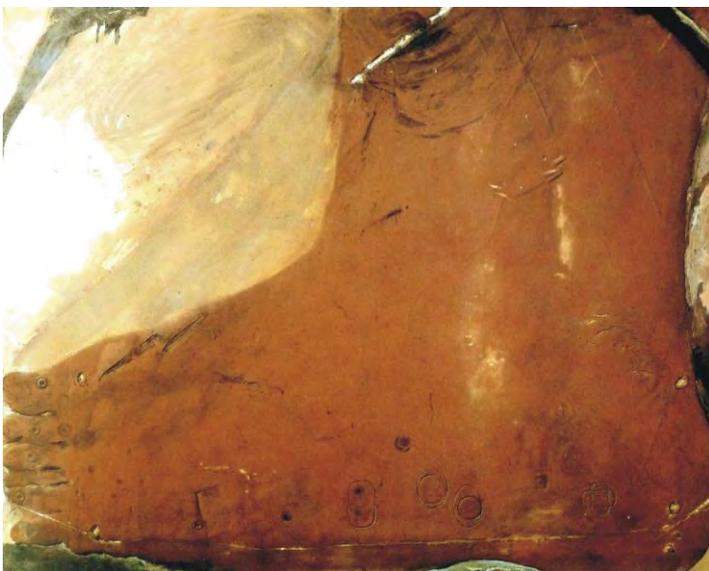
El profundo sustrato lúdico que animara la obra informal, su fuerte inclinación por el imaginario y su búsqueda constante de libertad en la pieza; no habrían de permitir sentar jamás prohibición alguna en su medio; y menos, aún a lo figurativo en la obra pictórica. Incluso frente a las formulaciones puristas de una crítica consolidada⁶²⁸, ante la cual -si bien la voluntad creativa de algunos se cohibiese-, la inspiración ubicua del arte informal propiciaría la expresión libre, ya fuese figurativa o abstracta. La gestualidad y la inmersión psíquica procurada en la misma, habría de proceder enfáticamente de la necesidad de encontrar elementos expresivos innovadores, bajo el compromiso de *verdad* y *realidad* subyacente a los móviles embrionarios al movimiento; en afán de mostrar esta *verdad emocional* que surgía de las mismas y por encima de cualquier presupuesto o discurso que inhibiese su labor artística. La intransigencia de C. Greenberg ante el contenido psíquico espiritual y emocional en el arte constituiría una muy seria -y destructiva- laguna en su labor crítica; misma que contravendría

⁶²⁷ C. Blok. Op. Cit. Pp.142-144.

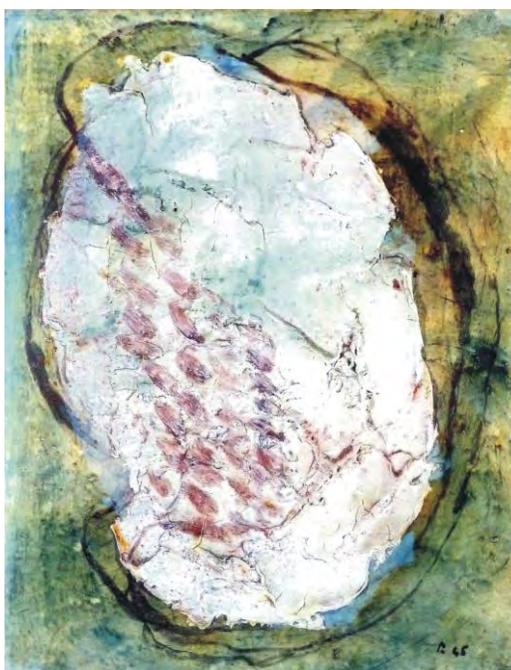
⁶²⁸ Si bien un juego se mantiene tal, en tanto maneja una serie de reglas en su constitución; las poéticas de lo informal nunca acusaron una renuncia a la figuración en su ideario, pudiéndose rastrear y encontrar en sus orígenes cantidad de artistas y piezas que mantuvieran el elemento figurativo en la obra (más aún ante el antecedente directo del surrealismo).

todo el discurso de sesgo espiritual expuesto en la retórica y las obras de los artistas de esta tendencia plástica:

*“La fuerza, el impacto, la franqueza y renuncia al acabado que Greenberg valoraba tenía su origen en esta actitud, la naturaleza de esta expresividad es difícil de formular pero no debe ser ignorada, ni resuelta por un análisis formal. Hay que reconocer que el arte posee un significado más allá de la relación puramente formal entre sus partes internas”*⁶²⁹.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
Figura 91. A. Tàpies.
Materia en forma de pie.
Mixta sobre tela. 1965.
Figura 92. Wols.
El fantasma azul.
Óleo sobre tela. 1951.
Figura 93. Jean Fautrier.
Cabeza de rehén N.2.
Óleo sobre tela. 1945.



⁶²⁹ I. Sandler. Op. Cit. P.288. Apud. Robert Goldwater, “Art & criticism” Partisan Review, XXVIII. Nos. 5-6.

La expresión figurativa encontraría su lugar en las poéticas de lo informal, en razón a sus móviles y motivaciones seminales; condición que a su vez, les permitiera compartir los más de sus recursos pictóricos tales como: la forma orgánica, la mancha, el gesto, e incluso la carga matérica y la expresividad específica de los mismos. Particularmente apreciable en el trabajo de W. De Kooning (Fig. 95), J. Fautrier Fig. 93) y J. Dubuffet (Fig. 83, 84 y 85); en estos la concreción de la *figura* suele encontrar su lugar en la proyección eventual y mimética de la imagen los juegos del Alea y el Peripatos le serán naturales, más en estas obras saltan con énfasis las potestades de la Mimicry; y en la organicidad de sus elementos constitutivos: el color, la gestualidad, la carga textural, el collage y el objeto encontrado. Mostrándose así mismo en ello, el ludus del Peripatos, preeminente en la construcción de la obra y persistente en la misma.

Ante la consigna “*El orden puede ser limitación*”⁶³⁰, los artistas informales solían moverse con soltura entre las tendencias abstracta y figurativa. En su libertad gestual se permitían encontrar las más de las veces, fusiones curiosas entre directrices; apreciable en piezas fuertemente sustentadas tanto en el énfasis matérico, como en la escritura, la sugestión, la gestualidad e incluso la aleatoriedad de algunos de sus elementos. Factores todos los anteriores comunes en ambas tendencias, y que permiten encontrar en las poéticas de lo informal, arte tanto abstracto como figurativo; aquí cualquier querella en torno a la antinomia abstracto-figurativo sería *insignificante*, sentándose más bien su interés en las motivaciones, visualidad y significados que la aparición y presencia de la figuración pudiera traer a esta poética. Ante la reaparición de la figura en la obra última de J. Pollock, M. Tapiè apreciaría:

*“Ce nouveau sort au figuré n’interrompt pas plus la continuité de son aventure que son renoncement au figuré de 1945. Il ne peut qu’enrichir le message d’un artiste qui, ayant pris conscience de certaines limites de son monde totalement développé dans l’ivresse anarchique, ne peut pas se contraindre à ignorer une expérience acquise, ce qui serait une attitude de tricheur absolument incompatible avec son tempérament d’individu en devenir. Pollock sait maintenant qu’il n’a rien à perdre à rejeter, si elle se présente dans le geste de ses créations graphiques, l’apparition d’une signifiante psychique particulièrement évocatrice de tel signe ou de telle forme à l’échelle de notre esprit et de la part de drame qu’il comporte nécessairement.”*⁶³¹.

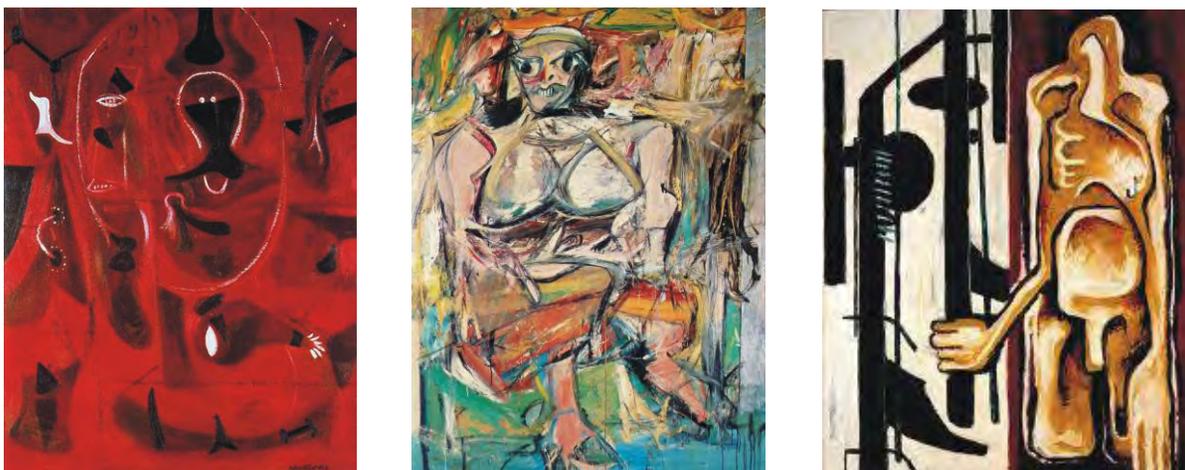
Para los artistas informales, la arenga de un respeto dogmático hacia “*La integridad del plano del cuadro*”⁶³², les tenía sin el menor cuidado. La exploración en la materialidad del mismo, que promoviera la aparición del espacialismo de L. Fontana (dado su inusual trabajo con el soporte, Figs. 42 y 43); notablemente atacado en su momento por considerársele “*impura*”, por trabajar con recursos supuestamente escultóricos, en lo que *debiera ser únicamente*

⁶³⁰ A. Moszynska. Op. Cit. P.159. Apud. W. De Kooning.

⁶³¹ “*Este nuevo hechizo en figuración no interrumpe más la continuidad de su aventura esta no puede sino enriquecer el mensaje de un artista que al tomar conciencia de ciertos límites de su mundo ya totalmente develado en la anárquica embriaguez, no contradice o ignora la experiencia adquirida, sería un tramposo incompatible con el temperamento de un individuo en devenir. Pollock sabe que nada pierde al no rechazarle, si ella se presenta en el gesto de sus creaciones gráficas la aparición de un significado psíquico, particularmente evocador de un signo donde de tal forma queda al alcance de nuestro espíritu y es parte del drama que comporta necesariamente*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁶³² I. Sandler. Op. Cit. P.245.

pintura. El espacialismo, así como la figuración y la carga matérica en la pintura informal y la neofiguración en el arte, por sobre una tradición contestataria de vanguardia, habría de mantener su posición al dar en considerar: “En arte, la cualidad plana igual que la tridimensional, es una ilusión, el centrarse en la planitud del cuadro esta señalando lo menos interesante y verdadero que hay en él”⁶³³.



De izquierda a derecha:
 Figura 94. Adolph Gottlieb. *El alquimista (retrato en rojo)*. Óleo sobre tela. 1948.
 Figura 95. Willem de Kooning. *Mujer I*. Óleo sobre tela. 1952.
 Figura 96. Clifford Still. *PH343*. Óleo sobre tela. 1943.

Si bien desplazadas de la hegemonía de la escena artística, las poéticas de lo informal se mantendrían en los más de sus autores. Sus sobrevivientes -principalmente europeos-, aún mantienen una muy extensa veta por devastar; más aún, al integrar elementos particularmente innovadores, tales como la neofiguración; considerada como la reconstitución de un universo de significados aprensibles en la obra, cuyos baluartes informalistas se encuentran en las figuras de A. Tàpies (Fig.91), J. Dubuffet (Fig.85), W. De Kooning (Fig.95). Así como la aparición de cantidad de tecnologías en materiales plásticos (el silicón, resinas metálicas y epóxicas, pinturas fotosensibles etcétera) y visuales; favoreciendo la experimentación de estos artistas en los campos del video y la video instalación principalmente y resultando estos idóneos a su experimentación artística.

⁶³³ Ídem.



De izquierda a derecha:

Figura 97. Henri Matisse. *Icaro*. Recortes de papel. 1943.

Figura 98. Giacomo Balla. *Chica corriendo en el balcón*. Óleo sobre tela. 1912.

Los ecos de figuración presentes en la obra de los artistas informales son resultado incuestionable del mismo proceso creativo: *“Llegar al material a la figura quiere decir, en primer lugar, que traigo nuevamente de un modo consciente mi visión al cuadro, porque el cuadro como portador del material exige mi ‘inventario imaginativo’”*⁶³⁴. Retórica apreciable en el discurso plástico de estos artistas (y de la cual no se debe obviar, esta reminiscencia del discurso de M. Heidegger), principalmente en el de aquellos, que tratarán con vehemencia la labor del *signo icónico* en la obra; en esta reconstitución de la figura sólo como resultado de la acción pictórica, no como excusa de la misma. La nueva figuración aportaría valores expresivos y creativos a las poéticas de lo informal; comenzando por su franca transgresión a los academicismos y dogmas de los cuales su práctica comenzará a poblarse, siendo la vivificación del procedimiento y la innovación en su ritmo y composición, algunos de los más significativos⁶³⁵.

⁶³⁴ S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.25

⁶³⁵ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1965. P.67-75.

III.V.- *El arte moderno se trata de volverse a encontrar con lo sagrado*⁶³⁶; el arte Informal, espiritualidad y sensibilidad de época

“Pinté en colores locales puros y formé grandes masas sin la menor concesión. Me sobrepuse a cualquier concesión al gusto, a la pintura en tonos grises, a los trasfondos muertos: ya no me dejé confundir, lo vi todo claro. La guerra me ha llevado a la realidad, no me importa reconocerlo”⁶³⁷

En esta considerable apelación a lo lúdico en el arte se bosquejará, esta búsqueda de la identidad del artista, ya ante la fractura de la cohesión social de un medio particularmente devastado, en el cual resultaba apremiante cierta reconstitución de esta dinámica de conocimiento-reconocimiento; no sólo en tanto afirmación del ontos, sino ya como medio vinculante. El artista de las poéticas de lo informal, en sus perfiles de *Exegeta*, *Chaman* e incluso *Alquimista*, máscaras que en el transcurrir histórico participan de esta figura fundamental que ya es el artista de todo tiempo; dando ahora en avocar su juego a la reconstitución y reconocimiento de su identidad, tras la muy palpable fractura de su aparato psíquico.

Tras el cataclismo, el artista tanto europeo como americano y asiático se encontrarían en una sociedad devastada y en una época particularmente crítica; misma que no sólo habría de sobreponerse a la destrucción, sino que ya presentía el advenimiento de su propia decadencia. Los ciclos épocales en la modernidad se sucederán al vértigo de sus telecomunicaciones y descubrimientos científico-tecnológicos; esta condición será particularmente apreciable en el perfil anímico del artista de la escuela de la costa este, tras el desarraigo de su nación y tradiciones (la mayoría eran inmigrantes o hijos de inmigrantes). Artistas acometidos por los miasmas que una metrópoli hipermoderna que infectará su -de por sí- endeble constitución psíquica; mismos, cuyo perfil anímico no les garantizaría la sobrevivencia en su recién adoptado hábitat, y que a la visión del vacío (dada su orientación emotiva), no acertarían mayor opción que inmolarse en él. Bosquejándose en su figura, una vez más, la constitución elemental del Chamán; al holocausto de una modernidad última, o ya de una posmodernidad embrionaria⁶³⁸.

⁶³⁶ C. Blok. Op. Cit. P.193. Apud. J. Bazaine

⁶³⁷ Sandro Bocola. Op. Cit. P.351. Apud. Fernad Leger.

⁶³⁸ Si bien una datación exacta del inicio de la posmodernidad -aún pese al advenimiento de una *aldea global*-, resultaría por demás equivocada; como ya se ha mencionado una postulada *posmodernidad*, quedaría establecida ya desde mediados del siglo XIX -en el discurso de A. J. Toynbee-; o, hasta mediados de la década de los sesentas -en el de Arthur C Danto-. Sumándose cantidad de aproximaciones y fechas a la instauración del acontecimiento. Sí bien, no existe intención alguna por participar de esta apuesta, el arte informalista se enuncia a lo más, como parte del fenómeno de una posmodernidad próxima o en ciernes; apreciable particularmente en

De forma análoga resulta sugerente la condición del artista europeo; quien pese a compartir la angustia y fractura psíquica del artista norteamericano, lograría sobrevivir sobre sus homónimos en productividad y existencia. El artista informal europeo, jugaría las más de las veces al filo del abismo y el caos, subsistiendo al mismo, los prematuros decesos de los artistas americanos por sobre los europeos, puede deberse al hecho de carecer de núcleos comunitarios y familiares entorno a ellos, llevándoles a sufrir una dinámica de aislamiento y desarraigo considerable. La desquebrajada psique de estos personajes, no subsistiría en el medio afectivo y emocional que su patria adoptiva les propiciara; develándose esta condición en los casos concretos de B. Newman, cuya longevidad atañe principalmente a su núcleo familiar y religioso, que constituyera así mismo un grupo comunitario de identidad y apoyo al artista; y de C. Still, que junto con B. Newman, sería un ciudadano norteamericano estable y arraigado.

El artista informal europeo, pese a compartir con su homónimo americano éste propuesto “*estado de animo fundamental*”⁶³⁹, a la conciencia de la fractura psíquica e ideológica común a los eventos de la segunda guerra, en la que la idea de un universo ordenado e inmutable, no era sino nostalgia y desilusión patente; y donde sobrevendría imposible, disponer de modelos fidedignos de orden, aparato de creencias, o ya certeza alguna. Siendo es así como el artista informal en ambas costas del atlántico, animaría su existencia en el propósito de un particular “*espíritu de expectación*”, ubicuo en la construcción de su obra abierta; a fin de mantenerse receptivo al influjo de su tiempo, y buscando en ello participar de modo auténtico y pleno en su propuesta: “*aventura humana*”⁶⁴⁰. La lectura y aprensión más accesible e inmediata de la obra informal, exhibía su cimientó en el compromiso adquirido del artista frente a un aparato represivo y a un entorno abyecto (cuestión particularmente apreciable en la España franquista, donde su trascendencia y permanencia resultaría particularmente acusada); será en ésta entrega espontánea y apasionada al acto creativo -y a la embriaguez, sostenida en el mismo- la que le llevará a ahondar ya en la expresión de su profundidad psíquica y en su reconocimiento en la materialidad, de cierta “*unidad pictórica*”; ya a la acción de restaurar la fractura de su mundo, e integrar su realidad y su aparato psíquico.

Tanto el advenimiento del cataclismo, cómo la tensión producida por los descubrimientos científicos y tecnológicos productos del mismo⁶⁴¹ así como la contingente transformación del modelo cognitivo, devendrían factores propicios a desestabilizar la condición ya precaria, del supuesto control racional. Todo esfuerzo realizado en favor de mantener cierto sentido de coherencia en el arte (suprematismo, constructivismo, neoplasticismo, orfismo, grupo de St. Ives etcétera), se verá considerablemente debilitado ante la creciente sensación de inseguridad

su discurso teórico-práctico (las más de las veces avocado en evidenciar la crisis de la edad moderna en tanto discurso de progreso unificador y globalizante; y en su patente repliegue hacia los valores de una antigüedad mítica –*Neobarroco, Neorromántico*–); así mismo, al enunciar la caracterología de las poéticas de lo informal como fenómeno de posmodernidad. Coincidente así mismo (dado su sustrato épocal) resultará lo considerado por J.F. Lyotard en torno a la contingencia de la segunda guerra mundial, y el advenimiento de la posmodernidad en tanto época crítica, caracterizada por un considerable desencanto e incredulidad (Jean François Lyotard. La condición posmoderna. Argentina, Cátedra, 1991. Pp. 7-38.)

⁶³⁹ U. Eco. Op. Cit. P.226.

⁶⁴⁰ I. Sandler. Op. Cit. P.126. Apud. M. Tapiè.

⁶⁴¹ *Todo será posible en la paz*, sin embargo todo se realiza en la guerra. La especie humana parece tener una especial inclinación a las matrices del Agon, cómo lo atestiguaría J. Huizinga en su obra. J. Huizinga. Op. Cit.

e indeterminación imperante; dando lugar a la confusión más virulenta y desatando con ello la angustia y el miedo. Tornándose a develar las capas más ocultas del inconciente humano; desde el S. XIX la dicotomía “racionalismo-irracionalismo” (pensamiento coherente contra impulsos inconcientes), volviöse común al conocimiento generalizado, sin embargo su investigación resultaría de lo más compleja en la diversidad de sus campos y aun más, tras la sobre especialización de los mismos. La basta y necesaria investigación en torno a las profundidades de la psique, propicia así mismo a la recuperación de la espiritualidad y a la reconstrucción de la conciencia, que conllevaría el cataclismo; habría de redescubrir en el pensamiento contemporáneo, un coto particular de realidad y así mismo, *otra* concepción de la existencia misma, basta, compleja, oscura, insondable...

“Cada una de estas incursiones en las profundidades de la psique ha conquistado para nuestra conciencia un peldaño de la realidad y ha revelado un nivel de existencia que ocupa un sitio perenne en la extensión de la vida. La existencia, desde luego, no tiene fondo, llega a los resquicios insondables de donde todo emerge. Pero esto en modo alguno anula la realidad y validez de las diversas gradaciones de la profundidad psíquica, tal como las aprehenden los artistas y los hombres de ciencia a través de sus exploraciones. Gracias a estas sucedió algo irrevocable: ampliaron en forma insospechada el campo de la conciencia, lo podamos o no controlar”⁶⁴².

En la cita anterior, E. Kahler dibuja acertadamente la condición y emotividad de la época a los eventos que se propiciarán en la misma; en su conclusión se aprecia este sentimiento de impotencia y descontrol ante el cual hace énfasis. Sin embargo, la falacia de un: “*Presunto control*”, no hace sino evidenciarse en dichos periodos de incertidumbre. Condición ante la cual, sobreviene esta sensibilidad psíquica en cuya perceptible inclinación hacia la estética de lo Barroco, se advierte esta preeminencia de lo sensual y lo lúdico en tanto afirmación del presente y el si mismo, así como de un patente estado de desasosiego e incertidumbre generalizado. Si bien el arte informal de la modernidad última, se procuraría una configuración universal y moderna en tanto vanguardista, a sí mismo se permitiría, éste viraje de orientación *románticista* hacia lo subjetivo, lo nostálgico e incluso lo pasional; misma donde ya se bosquejará su propensión anímista, contingente a la misma (en tanto *estilo de época*), como en su sensibilidad épocal ubicua, evadiendo la retórica y el proyecto de una modernidad mesiánica.

III.V.I.- Perfil de una sensibilidad barroca

El asalto de la incertidumbre y la fractura de la identidad en el sujeto de época, expondrán la sensibilidad de un individuo con un perfil anímico, relativamente símil, al que tanto el hombre del Barroco como el del Romanticismo compartiesen, al sobrevenir estas épocas análogamente afectadas por el advenimiento de un fenómeno particularmente crítico; a saber: el descubrimiento de America y la Revolución industrial, respectivamente. Deviniendo esta sensibilidad por demás difundida, ahora a la crisis de la segunda guerra mundial; sensibilidad épocal a la que S. Bocola propondrá la nomenclatura: “*Barroco moderno*”, en tanto: “*Intento de reparación psíquica*”; O. Calabrese en labor de semiólogo, igualmente pugna por una:

⁶⁴² E. Kahler. Op. Cit. P.52-53.

“Era neobarroca”, al advenimiento de: “La inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad y el fractal”⁶⁴³. Y a U. Eco, a exponer así mismo, una ya común: “Espiritualidad barroca”; en tanto:

*“Poética del ‘asombro’, del ‘ingenio’, de la ‘metáfora’, tiende en el fondo más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación”*⁶⁴⁴.

Apertura y dinamismo de una época que se verá arrojada al vértigo de sus transformaciones; decantado el canon, derribados los ideales, en esta “Espiritualidad Barroca”, U. Eco habrá de ubicar una primera manifestación clara de esta sensibilidad moderna, evidente en esta sustitución de lo visual por lo *táctil* (quedando esto más que patente en un importante sustrato de los artistas informales aquí tratados, valga recordar el trabajo de A. Tàpies –Figs. 53, 57, 82 y 101–, J. Dubuffet –Figs. 83, 84 y 85– Y. Klein -Fig. 104- J. Pollock –Fig. 62- y así mismo en la figura 36), así como en la prioridad que adquirirá lo subjetivo en los más diversos campos del conocimiento; ya en las artes, e incluso en las ciencias. Resultando estos fenómenos no exclusivos de la sensibilidad moderna, sino una constante a lo largo de la historia, que atañe así mismo cantidad de sensibilidades estéticas de época y a las más de las corrientes artísticas; apreciándose estas desde el origen mismo de la expresión plástica y hasta las últimas vanguardias; manifestándose ya cual: “Derivaciones y evasiones hacia los ‘mundos no formados’, hacia las posibilidades que parecen esperar tras el telón de los secretos, en la antesala cósmica de la existencia”⁶⁴⁵. Observándose una vez más este propuesto movimiento cíclico en el arte, y haciéndose patente en las propuestas plásticas de artistas como J. Dubuffet (Fig.70), G. Mathieu (Fig. 99), R. Motherwell (Fig. 100) y A. Tapies (Fig. 101).

Clima épocal en el cual el artista tornaría a replegarse en la certidumbre que la materia encalla, abandonándose a la certeza del instante, en el pasmo de una pintura vital y fluida, en la espontaneidad del acto, en pos de un nuevo sentido de libertad y conocimiento; necesarios en esta patente reconstrucción del modelo cognitivo y la conciencia misma. El artista de la posguerra desecharía la idea de que el arte, asaz ilustración, asaz copia mimética, pudiera contribuir ya a la quimera de un progreso redentorio, en un mundo poscivilizado; optando por replegarse en una suerte de ostracismo, ya en la expresión y la libertad que el silencio le otorgaría a una obra de esta naturaleza:

“Detrás de las invocaciones al silencio se oculta el anhelo de renovación sensorial y cultural. Y, en su versión más exhortatoria y ambiciosa, la defensa del silencio expresa un

⁶⁴³ O. Calabrese. Op. Cit. P.12. Se puede apreciar de forma individual en la trayectoria plástica de los artistas informales, esta evolución que habría de llevarles ya fuera de una especulación figurativa (y con la materia) buscada en la organicidad de sus formas, y a partir de la cual se buscaba representar el carácter mitopoyético que animaba el espíritu de estas piezas (J. Pollock, J. Fautrier, C. Still, M. Rothko, A. Gottlieb). Apreciable resulta incluso, esta inspiración primera en el elemento geométrico y la consecuente búsqueda del número que ya compartieran con los artistas abstractos que les precediesen; no sin remarcar cierta propensión orgánica constante a lo largo de su trayectoria.

⁶⁴⁴ U. Eco. Op. Cit. 1984. P.69.

⁶⁴⁵ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P.17.

*proyecto mítico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la liberación del artista respecto de sí mismo, el arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales*⁶⁴⁶.

Dando lugar -¡Ho subjetividad barroca!-, al fenómeno del mutismo en el arte; y arrojando en su incertidumbre, una plétora tal de cuestionamientos, que ahondarían hasta en lo más oscuro y atávico del pensamiento; en tanto que: “*Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de ‘espiritualidad’*”; Su proyecto de espiritualidad, integral y contingente al perfil epocal del ciclo histórico en el cual se construyese. Abriendo ahora el espacio propicio a la instauración del *silencio* en el arte, ya ante una crisis despiadada, expresa en los fenómenos de reificación y alienación de una época postrera. La tarea de “*resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana, a la trascendencia*”⁶⁴⁷, que habría de depositarse en el arte, será una estrategia ejemplar en los presupuestos de la modernidad misma; más aún, al ciclo épocal, al devenir éste, espacio único de conocimiento no reificado y alienado; encontrándose este como nunca, ante una labor titánica prácticamente insalvable.

Cuyo paliativo en el área artística, se construiría en las corrientes más complejas y bastas del conocimiento, en el ánimo de armar una discursiva congruente, esperanzadora y adecuada a las necesidades espirituales de época. A este impulso, las poéticas de lo informal en su conformación, tendieron a integrar el pensamiento científico, filosófico y místico; en afán de adquirir algún sentido de congruencia, apremiante a la crisis épocal; más aun, al devenir el fenómeno contingente a su fundamental dinámica lúdica y reconociendo ahora, incluso el valor fundamental del *silencio* en la obra artística. Quedando constancia de lo anterior, específicamente en la labor tanto de A. Tàpies (Figs. 51,102 y 103), en lo referente tanto a esta incursión matérica, en la intención de pronunciar ya un acercamiento a este saber de los materiales, el comportamiento físico y químico de los mismos (*sinécdoque de la materia*), así como al fenómeno de un silencio patente en la obra, al igual que L. Fontana (Figs. 42 y 43), J. Dubuffet (Fig. 50), y H. Michaux (Fig. 67); en este último, así mismo se hace apreciable, ya la física del ejecutante, en pos tanto de una afirmación como de un conocimiento sobre la misma.

El advenimiento de este silenciamiento progresivo como estrategia en la obra de arte, encontraría igualmente los más entusiastas y sus detractores. Posicionamientos críticos que iban desde: “*Arte que posee la dignidad de lo trágico*”, hasta “*huida de la necesidad de efectuar una afirmación*”. Consideraciones que en una época tan desnuda de *certezas*, habrían de resultar más bien estandartes de época; sin embargo, ésta plausible apertura en la obra informal se buscaría en la afirmación del sí mismo (y ya del “otro”), del ejercicio ontológico ya juego, en la percepción de la pieza. En esta apertura su juego -al calce del silencio-, resulta así, afirmación del ser en sus sustratos más profundos, casi atávicos; patentizándose en ello, toda la creación mitopoyética en torno al acto creativo implícito en la construcción de la obra y los valores arquetípicos subyacentes a la misma, e incluso a la considerada elucubración de lo numinoso en el silencio, el vacío, y la oscuridad en la obra de arte.

⁶⁴⁶ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P. 26.

⁶⁴⁷ *Ibidem*. P. 11.



Autores como J. E. Cirlot, quien dará en exponer algunos factores propios de la estética barroca, análogamente apreciables en la obra de arte informal; ya en tanto antecedentes estilísticos palpables en esta tendencia y manifiestos en la vanguardia informalista, a saber: “a) Poder expresante de la mancha (en superficie); b) Valor de la textura (en profundidad) c) Elemento creador de estructuras informales que se relacionan íntimamente con la textura; d) como modificación del espacio, que de métrico o proyectivo, pasa a topológico”. El barroquismo que se tornará a desarrollar en el arte informal, habrá de encontrar una particular disposición ya a lo táctil, a la oscuridad y el vacío (elucubración ya del silencio y lo numinoso), más particularmente al caos (en tanto *demiurgo* en la obra) De Izquierda a derecha y de arriba hacia abajo:

Figura 99. G. Mathieu.
Desierto de la oscuridad.
Óleo sobre tela. 1975.

Figura 100. Robert Motherwell.
Samurai N.4
Acrílico sobre tabla. 1979.

Figura 101. A. Tàpies.
El arco azul.
Mixta sobre tela. 1974.

Siendo así, perceptible ahora, la natural y necesaria integración de las filosofías del Zen, al núcleo del pensamiento “informal”. No en vano, el mismo O. Spengler y A. Toynbee,

ubicarán lo que ya en su discurso se propone como “*culturas petrificadas*”⁶⁴⁸ o “*civilizaciones detenidas*”⁶⁴⁹ a algunos pueblos extremorientales (y a algunos americanos), practicantes de esta filosofía y sus estructuras esenciales de conocimiento y reconocimiento. Resultando el advenimiento de éste *hieratismo silente* a la escena artística, compensación espiritual ante la decadencia que en el auge imperialista-capitalista, trajeran tanto los fenómenos de la alienación y la reificación, como la crisis y el cataclismo en que se gestara; permeando los más de los ámbitos de la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XX; así como estrategia lúdica, que fomentara la investidura de este artista *Exegeta*, apurado ahora en la creación:

*“De una poesía y un arte capaces de contribuir a dar sentido a la vida. Artistas desconcertantes como profetas paradójicos, y hasta como grotescos ascetas. Poetas “delirantes” como místicos que nos sostienen en la fiebre del desfallecimiento. Magos que dan su mismo cuerpo en ejemplo. Que nos hacen participar en un juego purificador o que nos excitan con la hiel del eterno inconformismo. ¿Arte como moral? Siempre ha sido así. Arte sobre todo ligado al carro del reto vital a las uñas de los que piden justicia y amor. Arte como ayuda, como apoyo a la necesaria meditación. Arte como contemplación, arte como acción”*⁶⁵⁰.

La retórica de A. Tàpies, sobrevendrá un bien manifiesto; al esclarecer en su lucidez y poética literaria, lo que ya se elucubraba en los demiurgos de sus obras. Figurándose cual si una práctica nutriera a la otra (en notable esfuerzo en la práctica del Peripatos) y que en afán de develar el caos que su plástica, y su entorno entrañasen, se alumbrarían la cantidad de volúmenes, que en y tras su práctica, tuviesen cabida⁶⁵¹. A su labor (y en franco espíritu *hegeliano*), estos autores coincidirán en encontrar en su quehacer artístico, una fuente de conocimiento particularmente innovadora y efectiva. Específicamente en este reconocimiento de lo “real” en el arte. La aproximación que un artista tuviese para el redescubrimiento –o reconstrucción- de esta *realidad*, se mostraba así mismo en el grado de eficacia que una pieza de esta naturaleza ya en su mutismo, su caos y su violencia, encontrará en el eco anímico de la sociedad en la que se propusiese; “*Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, si no son un revulsivo, no son una obra de arte autentica*”⁶⁵².

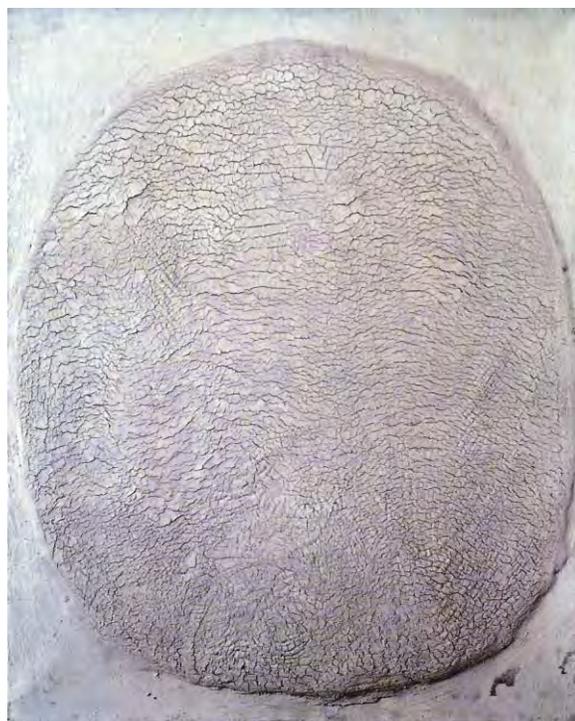
⁶⁴⁸ O. Spengler. Op. Cit. Pp.44, 339.

⁶⁴⁹ A. Toynbee Op. Cit. P. 251-281

⁶⁵⁰ A. Tàpies. Op. Cit. 1978.P.158.

⁶⁵¹ El manejo de la prosa que los artistas de las poéticas de lo informal habrían de desarrollar paralelo a su práctica artística -particularmente apreciable, en los artistas europeos, dada su basta obra literaria, en los casos concretos de J. Dubuffet, G. Mathieu y el ya mencionado A. Tàpies- devendrá particularmente esclarecedor y nutritivo a los ámbitos de la crítica y la teoría del arte. Particularmente sobresalientes en este acervo resultan: De Jean Dubuffet; “*Más vale arte bruto que artes culturales*”, “*Como hacer un retrato*”, “*El hombre común en el trabajo*” y “*Escritos sobre arte*”; De A. Tàpies: “*El arte contra la estética*”, “*La práctica del arte*”, “*Arte y espiritualidad*”, “*El arte y sus lugares*” y “*El valor del arte*” G. Mathieu igualmente contribuiría con: “*Le tachisme*” y “*Au-de la du tachisme*”, entre otros, de M. Rothko, se pueden apreciar las obras: “*Escritos sobre arte 1934-1969*” y “*La realidad del artista*” Y de B. Newman, la compilación póstuma: “*Escritos escogidos y entrevistas*”.

⁶⁵²A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P.20.



El origen del *silencio* en la obra de arte, sobreviene a una génesis compleja que al advenimiento de la modernidad última, cristalizará en dos discursivas particularmente antagónicas: S. Sontag, con su *“Estética del silencio”* le ubicará en tanto estrategia de apertura y recepción del arte, y G Vattimo en su *“El fin de la modernidad”*; habrá de proponerle a su vez, cómo síntoma y estrategia de la muerte del mismo. Pese a la posición evidentemente encontrada de estos autores; se puede apreciar más de una similitud en sus propuestas, ya al ubicar este advenimiento del silencio al arte de la modernidad última en tanto: *“Suicidio de protesta”*, en obvia respuesta a una sobre-estetización prominente en un mundo mediático y cómo fenómeno de *violencia* hacia el factor primario de la comunicación en el arte, etcétera. Compartiendo así la noción del silencio en el arte, en tanto estrategias de una particular y necesaria apertura, ahora hacia lo lúdico, en las matrices específicas del Peripatos e incluso el Ilinx, en la creación artística de la modernidad última.

De izquierda a derecha:

Figura 102. A. Tàpies. Todo blanco con arcos. Mixta sobre tela.1969.

Figura 103. A. Tàpies. Óvalo blanco N. LI. Mixta sobre tela. 1957.

Al sobrevenir la propuesta *“Era atómica”* al entorno épocal de posguerra, el develamiento de un conocimiento ignoto, patente en *“las realidades nuevas”*, ante las que el sustrato intelectual imperante resultaba ineficiente dado el fenómeno de alienación intelectual procurado a la sobrespecialización de los campos de conocimiento; el arte contemporáneo en esta labor cuasi mesiánica y exegética y que adoptara, se avocaría coto de conocimiento integral, procurando una imagen del mundo cuya apertura y entropía, ya se prestaba a la elucubración misma de este conocimiento, y así mismo sobreponiéndose y anticipándose a la ciencia y a las estructuras sociales, dándose a la reflexión de lo que pudiera resultar solución posible al sentimiento de alienación imperante y encontrándola:

“Bajo un carácter imaginativo, ofreciendo imágenes del mundo que equivalen ha ‘metáforas epistemológicas’ y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación.

El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían ‘naturales’”⁶⁵³.

La ubicuidad de este sentimiento épocal, que habrá de impulsar esta disposición sensible hacia los objetos reconocidos como *barrocos* (dado el carácter específico de su apertura, *espiritualidad barroca*), resultara particularmente apreciable tanto en el discurso, como en las estrategias pictórico-plásticas de esta poética informal. Ya en los espacios y oquedades que en ella juegan al vacío, como se puede apreciar en obras como la de A. Tàpies (Figs. 102 y 103), en su ambigüedad y apertura explícita, así mismo patentes en la labor de J. Pollock (Fig. 27) y M. Rothko (Fig. 29 y 63), en el ejercicio hermenéutico y su consecuente inmersión lúdica, necesaria a su acercamiento, que ya dada la naturaleza mística que le permea, deviene catalizador a la concreción de un pensamiento “otro”, esencial y necesario tras la crisis; siendo todos estos baluartes comunes a la retórica y las prácticas de la “obra abierta”. En las poéticas de lo informal, se habrá de observar igualmente esta dimensión, considerada característicamente “táctil”, ahora en tanto matérica (ya al *costrar carne*), tomará la obra; así mismo, la valoración de la textura y la materia, los contrastes nebulosos y duros, de luces y sombras, así como el juego vertiginoso al que el espacio del cuadro se ve impelido; y ya esta elucubración de lo *numinoso* depositado en el *vacío*, la *oscuridad* y el *silencio* (en tanto aproximaciones y atributos característicos del mismo), deviniendo todos los elementos anteriormente considerados, ubicuos y análogos al sentimiento de época que estas tendencias comportasen⁶⁵⁴.

Al caos que produjera el descubrimiento de América y las subsecuentes guerras en torno al descubrimiento y los equívocos –dogmas–, que en el mismo se demostrarán; la considerable transformación ideológica, al calce de la producción y la economía producto de la revolución industrial, apreciable en los productos más significativos del Romanticismo y la modernidad última, a los eventos de la segunda guerra mundial; pareciera que la preeminencia de esta “espiritualidad barroca” resulta común a los periodos históricos de caos e incertidumbre. O. Calabrese propone esta al fundamentar su acuñado término “*Neobarroco*” como:

“Simplemente un ‘aire del tiempo’ que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, (...). En que consiste el ‘neobarroco’, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”⁶⁵⁵.

La conciencia de lo fugaz y transitorio, la pregunta siempre abierta y en ello el pensamiento mismo del Zen, se presentará siempre, demandando el imperioso retorno de sus juegos, su Temenos, y la totalidad de sus esferas lúdicas: la Mimicry, el Ilinx, el Agon, el Alea y el Peripatos. Bosquejándose en ellas, éste necesario retorno a la mística en el arte y en sus juegos. La constitución misma de las poéticas de lo informal, repercutiría significativamente en la actividad formativa hegemónica del conocimiento; ésta confirmación de los valores y categorías de la indeterminación, la causalidad, la mística y el juego en el arte, alumbrarían

⁶⁵³ U. Eco. Op. Cit. 1984. P. 47.

⁶⁵⁴ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 69.

⁶⁵⁵ O. Calabrese. Op. Cit. Pp. 12-13.

una toma específica de autoconciencia por parte de sus artistas, al sesgo épocal que les fuese contemporáneo; así cómo las diferentes influencias culturales que conllevara. El arte informal, devendría así:

“Metáfora epistemológica: en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, esta sugiere un modo de ver aquello en que se ‘vive’, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, ‘es ella’. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, ésta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite entender nuevos aspectos del mundo”⁶⁵⁶.

La obra abierta deviene espacio de posibilidades constructivas, proyectivas, interpretativas etcétera, a la sensibilidad, conocimiento y experiencia específica ya de su usuario; al fin: Temenos, campo de juego; cuya configuración de estímulos indeterminados se dispone en función de la cantidad de lecturas variables, a la cual el usuario se verá inducido. Más que propicia resulta su dinámica para la sensibilidad psíquica y espiritual del sujeto y el artista de época; al prestarse de forma específica al Temenos de las matrices lúdicas, emergentes y ubicuas a la crisis y a la construcción mitopoyética; creación-recreación del drama existencial del artista y el espectador, los más de los cuales, incluso no dudarían en atribuir su pesimismo volitivo a la segunda guerra mundial:

“Si profesamos afinidad por el arte del hombre primitivo es porque los sentimientos que el expresa son particularmente pertinentes hoy en día. En épocas de violencia, las predilecciones personales por detalles parecen irrelevantes –la expresión primitiva revela la conciencia de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y el miedo, el reconocimiento de la brutalidad del mundo y de las eternas inseguridades vitales. Sentimientos generalizados en la época, un arte que encumbra o eluda estas, es superficial y sin significado, insistimos en un contenido que permita expresarlas”⁶⁵⁷.

Orientación similar habrá ya de participarse en la discursiva de B. Newman, quien se propondrá establecer cierta analogía entre el sentimiento de angustia del hombre tribal primitivo, Así mismo presente en la naturaleza expresiva y abstracta de sus obras y las de muchos de sus contemporáneos, patentizado tanto en sus prácticas como en sus visualidad, requiriendo mención particular tanto la gestualidad practicada en la pieza como la visceralidad del acto, dada la afirmación del instante al conocimiento de lo efímero de la existencia; fenómeno mismo en el que hay que recuperar su apelación al extatismo (y en ello ya la investidura del chaman, su raíz creativa y sus prácticas vivenciales, afirmativas y místicas). Así mismo, este sentimiento de angustia será evidente ya en las figuras terribles y presentes en el trabajo de J. Dubuffet (Figs. 84 y 85) y W. De Kooning (Fig. 95), la afirmación gestual y caógena en la materia bruta presente en el trabajo de J. Pollock (Figs. 62 y 79) A. Tàpies (Figs. 57, 71, 101) y G. Mathieu (Figs. 73 y 122); la deserción de preciosismo alguno y ante todo, la evocación constante a lo numinoso depositado tanto en el caos, como en la parquedad

⁶⁵⁶ U. Eco. Op. Cit. 1984. P.180.

⁶⁵⁷ I. Sandler. Op. Cit. P.96. Apud. A. Gottlieb y M. Rothko.

y el silencio de la obras. Obras ya propuestas incluso como: “*El producto del terror ante distintas fuerzas*”⁶⁵⁸; y así mismo permeando en la figura del artista de la modernidad última: “*El hombre moderno que vive en el momento de mayor terror que haya conocido el mundo [siendo él mismo] su propio terror*”⁶⁵⁹; ante esta reflexión, el artista igualmente advierte: “*Sus técnicas [del expresionismo abstracto] son los del arte abstracto moderno, pero sus raíces yacen en la misma mitología que motivara a los artistas de los mares del sur-. Así, son más próximas a ellas que a los surrealistas tradicionales*”⁶⁶⁰.

Artistas como B. Newman avocarán su labor artística por una expresión animista, significativa y visionaria; la cual darían en proponer análoga al arte de los pueblos arcaicos. El artista tendría que experimentar y creer en la *magia* de su acto, en una inmersión plena en el Temenos lúdico de su ahora tétrada artística: Mimicry, Ilinx, Alea y Peripatos; inherente y necesaria en la consecuente transformación del modelo cognitivo de época, siendo apreciable tanto su propuesta como la consecuente transformación de la misma, así como en su temática y ya en algunos de los títulos de estas piezas, como puede apreciarse en la obra de J. Pollock (Fig. 28 y 66), de B. Newman (Fig. 30), R. Matta (Fig. 32) y B. Newman (Fig. 55). Ante este planteamiento es posible entender su obra en lo propuesto por B. Newman en tanto una suerte de: “*procesos de pensamiento pintados*”⁶⁶¹ referente tanto a la deserción tanto de una configuración plástica habitual, como a sus procesos. Así mismo patente en el trabajo de G. Mathieu (Fig. 73 y 99), J.P. Riopelle (Fig. 76), J. Dubuffet (Fig. 85) y el mismo B. Newman (Fig. 86); siendo un hecho que en el acto creativo propuesto por los artistas de las poéticas de lo informal se evidenciaría una muy particular apropiación del *pensamiento mágico*, cuya dinámica si bien encontraría su apoteosis en la figura de J. Beuys, igualmente mantendrá una presencia particular en la figura de de G. Mathieu y B. Newman especialmente, e incluso en Yves Klein en su práctica artística (Fig. 104).; de este último, ante su desenfado y labor experimental, aparecerá una muy pertinente consideración en torno a lo lúdico, ya apreciable en la crítica de su tiempo:

“Se ha limitado a jugar. Jugaba con la sensibilidad humana. Esto se hace especialmente evidente en el caso del ‘vacío’ y del ‘cheque inmaterial’, aunque también la ‘monocromía’ puede interpretarse como un juego. Este caso se trata de una especie de pacto entre Yves y el color. Si alguien ajeno a él –un espectador o un comprador- quiere entrar en el círculo, tendrá que aceptar el pacto, pues de lo contrario habrá sido engañado” Hay que aceptar las reglas del juego como vinculantes, pues de lo contrario el juego y el pacto se desmoronarán. (...)Klein celebra conscientemente el pacto entre el artista y su público (el espectador) como si de un ritual mágico se tratara” En ello reside la importancia paradigmática de Yves Klein: Sus paneles azules representan la variante no-figurativa del “simbolismo mágico” que va a marcar el escenario artístico europeo de los años setentas”⁶⁶²

⁶⁵⁸ J. Golding. Op. Cit. P.192. Apud. B. Newman,

⁶⁵⁹ Ídem.

⁶⁶⁰ Ídem.

⁶⁶¹ Ídem.

⁶⁶² S. Bocola. Op. Cit. P.502. Apud. Catherine Krahrmer. Si bien no se podría obviar cierto dejo antagónico en lo anterior, no será la primera vez que el concepto mismo se enfrente a esta desvalorización, sin embargo, no deja de ser nutritiva y acertar en tanto a la noción del juego como “vinculante”; más aún al considerarle tras lo que a lo largo del texto, se ha venido planteando.

Esta inclinación del artista de la modernidad última, que busca abreviar en la psique y el conocimiento del artista primigenio, encontrará en su reconocimiento los ecos más disímiles. Algunos de sus exponentes más trascendentales, habrán de avocarse a la construcción de la figura del Chaman-artista de J. Beuys (a la génesis que seguiría a partir de los postulados del *arte-vida*); en cuya retórica se expone tanto el sentimiento de escisión patente en los fenómenos de reificación y alienación ubicuos de una modernidad superada, como la crisis existencial común al cataclismo y la ubicuidad de esta pulsión de muerte en el sujeto épocal; contingente así mismo, a la construcción del *hombre-artista* y el *artista-Chaman* de época, y así mismo propuesta por J. Beuys.

III.V.I.I.-El arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo. El intento de reparación psíquica

Basto es el acervo literario en torno a la labor del arte como paliativo psicológico para con esta *pulsión de muerte*; ubicándose en la figura de S. Freud a su teórico más importante. El concepto de la *pulsión de muerte* o *instinto de Thánatos*, se encuentra disperso a lo largo de su muy abundante obra⁶⁶³, así mismo, en el trabajo y la jerga de Jacques Lacan, se ilustrará la labor e importancia ya del “*otro*”, entendido como “*objeto*”, en el proceso de libidinización primordial que el sujeto habrá de recibir de su “*objeto a*” (la madre), a fin de subsistir anímica y vitalmente en el mundo, pese a la ubicuidad de esta pulsión de muerte en su perfil psíquico; nombrando “*catexis*” al acto de integrar energía libidinal en los objetos de manera inconciente, ya la creación plástica en la labor de los “*hombres madre*”⁶⁶⁴ como apreciaría F. W. Nietzsche:

*“Poner energía libidinal en los objetos de manera inconciente es lo que se denominó ‘catexis’ que enseña la cantidad y forma de afecto con el que libidinizamos los objetos: Humanos, materiales, todos los objetos con los que nos identificamos consciente e inconscientemente en la realidad exterior. Es la manera como nos sujetamos a la vida; nuestros pretextos para vivir tienen que ver con los objetos que libidinizamos, con los ‘objetos de catexis’”*⁶⁶⁵.

A nivel psicológico, la figura del artista se propondrá entonces como la de un sujeto particularmente afectado en lo que a su relación libidinal refiere, ya al mostrarse especialmente inclinado a elaborar estos “*objetos de catexis*”; en la compulsión por amortizar su “*equilibrio narcisista*” (o “*economía narcisista*”). Un marco épocal como la posguerra, arrojará sujetos con un aparato psíquico característicamente deteriorado y vulnerable; propensos dada su fragilidad psíquica, a una omnipresente “*angustia de muerte*” (Thánatos), que tratarán de solventar a través de la creación de estos: “*objetos de catexis*”. En esta retórica, devendrán ejemplares los discursos tanto de Eric Berne, como de Margaret Mead; considerados especialmente esclarecedores al respecto.

⁶⁶³ Específicamente en sus textos: “*El psicoanálisis*” y “*El malestar en la cultura*”.

⁶⁶⁴ Friedrich W. Nietzsche. *La gaya ciencia*. Editores mexicanos unidos, México. 1999. P.308.

⁶⁶⁵ Recuperado el 5 de Mayo del 2011 de:

http://ergosum.uaemex.mx/pdfs/pdf_vol_17_3/17_ensayo_carolina_serrano.pdf.

Tanto el “*Análisis Transaccional*” de la teoría de E. Berne, en lo referente a sus propuestos: “*Mandatos*”, en tanto condicionamientos negativos depositados en el vástago (incluso aún antes del alumbramiento); específicamente el mandato “*no existas*” (o “*no vivas*”), puede llegarse a manifestar en los nonatos, siendo la estrangulación umbilical, un caso común en los productos que lo presentan. Lo anterior resulta parangonable con lo expuesto por M. Mead, al ilustrar lo que sería esta misma condición, más ahora presente en una práctica de la tribu de los *Mundugumor* (Nueva Guinea): “*Quienes hacen las cestas son las mujeres que nacieron con el cordón umbilical enrollado alrededor de la garganta. A los hombres que nacieron así se les destina a artistas para continuar la tradición sumamente difícil del arte Mundugumor*”⁶⁶⁶. Resultando ahora evidente este vínculo específico entre la pulsión de muerte y la creación, patente en toda práctica artística de todo lugar y tiempo; y así mismo, la cercanía del artista a la figura del Chaman, considerado como un sujeto que logra sobreponerse a un fenómeno vivencial particularmente crítico, ahora en una relación directa para con el marco épocal y al muy deteriorado aparato psíquico del artista⁶⁶⁷.

El artista informal de la modernidad última (al igual que el artista de *multimedios* emergente en la época), al apelar a lo que pareciera un movimiento de involución en el arte, resaltando de éste, por sobre la valoración en torno a la cual se construyera el arte en el discurso original de la modernidad última (la pureza principalmente), y equiparándose con el fenómeno y las prácticas fundamentales de la creatividad misma, buscaba enfatizar en su obra, el carácter vinculante y emocional de la pieza; restableciendo ésta, cual elemento indefectible no sólo de comunicación, sino ya de supervivencia. Indispensable en la afirmación del ontos, y en la subsistencia misma del ser humano al pugnar: “*Todo hombre es un artista, y la vida misma es una obra de arte*”⁶⁶⁸; la posición de J. Beuys, devendrá ubicua en tanto “*intento de reparación psíquica*”, al apreciar en este acercamiento de índole hermenéutica ya juego de Peripatos, una considerable afirmación del ontos en su ejercicio; ubicuo así mismo al acercamiento, creación y recreación, de la obra informal. Si bien el artista de todos los tiempos suele compartir esta pulsión de muerte, patentizada en la persistencia de este acto de creación específico, en afán de afirmar e incluso extender su existencia. El perfil del artista de posguerra se verá particularmente apremiado por esta catexis, encontrando esta pulsión un momento álgido, ya en aras del cataclismo mundial; y siendo de igual manera lo postulado por J. Beuys, ejemplar en una época que así mismo, enfrenta tal conmoción psíquico-espiritual masiva.

⁶⁶⁶ H. Read. Op. Cit. P.33. Apud. Margaret Mead.

⁶⁶⁷ Para ampliar la información aquí sintetizada, se recomienda la lectura de: Read Herbert, *Arte y sociedad*. (Barcelona. Ediciones península. 1977.), Freud Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*, en *Obras completas* Vol. II. (Madrid. Editorial Biblioteca nueva. 1948) y *El malestar en la cultura*. (Madrid. Editorial Biblioteca nueva. 1999.)

⁶⁶⁸ S. Bocola. Op. Cit. P.514.

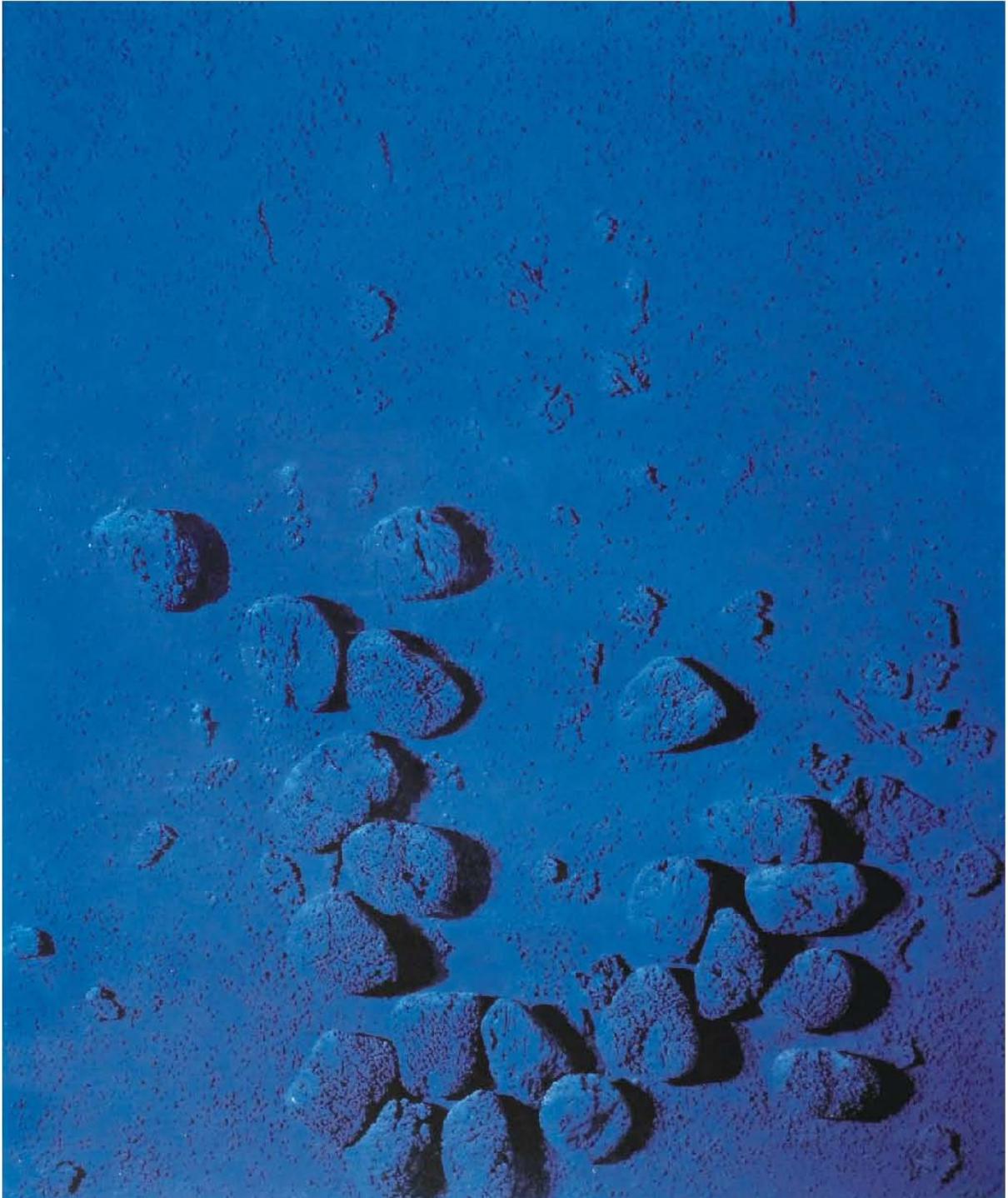


Figura 104. Yves Klein. *Relieve con esponjas azules*. Mixta sobre tabla. 1958.

Incertidumbre y pulsión, que no por vez primera se puede adivinar en la concreción de ésta inclinación particular a lo barroco ya apreciable en sus manifestaciones embrionarias en el

periodo de entreguerra, característicamente en el trabajo de Wols. La expresividad ya informe del dolor y la destrucción del cataclismo, serán encarnados en esta suerte de imagen abierta, misma que al cobrar materia, tiende ya a exorcizarse; obra que al *hacer la tierra* la hace tanto *patente como ocultante de sí misma*. Observándose allí ya las prácticas del *chaman*, del *alquimista* y del *exegeta* y la razón de su necesario arribo al escenario artístico de la posguerra. En la figura del *chaman*, elucubrada en los lindes de la conciencia y el mundo *otro*, que ya se sumerge en la profundidad de su propio carácter trágico, conociéndolo y reconociéndolo en sí mismo; el *alquimista* que juega a este *conocimiento y reconocimiento* en el diálogo con el demiurgo elemental de la materia, y su transformación necesaria, y del *exegeta*, en esta creación y elucubración del signo informal y sus materias, en tanto escritura críptica proveniente del sustrato inconciente más arcano; ya medio, suerte de traductor del sentimiento épocal latente, materializado en su obra.

El movimiento informalista afirmaríase así, su carácter trágico, su devenir y su drama; logrando en su dinámica pictórica al materializarle, ya conjurarle al fin, más sin nunca exorcizarlo del todo; siendo parte ahora del patrimonio cultural y emotivo de la humanidad toda. La materialización misma de las creaciones del artista informal, les mantendrá en el ciclo de la obra abierta; la sola elucubración del caos y ya su acercamiento hermenéutico, que si bien nunca le domesticarían, si propondrían en ellas su dinámica de conocimiento-reconocimiento, llevando la conciencia de este, a la existencia, donde habrá de convertirse en un considerable catalizador a la transformación de la misma. Las prácticas lúdicas ubicuas a la obra informal, devendrán un elemento indispensable en este reconocimiento y manejo del caos; siendo las poéticas de lo informal síntoma y paliativo de las necesidades psíquico-espirituales de su época, ante el desencanto generalizado, patente en la incertidumbre y el desasosiego crecientes (del cual, los más de los gobiernos tendrían un comercio depravado) y cuya repercusión atentaría incluso contra la cohesión social y la identidad del sujeto de por sí endeble.

Podrá apreciarse entonces un apogeo natural del arte informalista en los márgenes del año de 1947 y hasta finales de 1956, manteniendo estribaciones hasta la década de los sesentas; sobrevivientes y refloramientos repentinos aún en la actualidad. Dado su trasfondo psíquico e ideológico era más que considerable su trascendencia en la escena artística, aun pese a la evidente circunscripción que le relacionara fundamentalmente con las vanguardias de posguerra. En su configuración pictórica, el informalismo tiende a reflejar la constitución psíquica del sujeto de la época, develando cierta actitud solipsista introspectiva, en una manifestación franca de un yo enfrentado a su entorno (síntoma mismo de la *condición humana*), que alumbraría esta suerte de “*vitalismo romántico contestatario*” en su obra y atestigüándose en este resultado axiomático, el desarrollo social y cultural que le fuera específico.

El clima intelectual (y espiritual) de la época, permearía el sustrato anímico e ideológico de estos artistas; haciéndoles cobrar conciencia, sobre la crisis que les permeaba. Puesto que cualquier ideología en la época, se vería ferozmente socavada a los eventos del cataclismo; esta reclusión natural, en los bienes anímico-espirituales de la psique individual y la recreación de este bien existencial, extraño y arcano, devendrían movimientos naturales al intento de *reparación psíquica*. Los artistas informales al recurrir a su intuición particular para

el conocimiento de lo arcano depositado en su inconciente, ya conocimiento abductivo, *acercamientos ontológicos al conocimiento*, y ahora revelado al exordio de la velocidad y el caos, fomentando el descubrimiento de nuevos valores artísticos. Siendo esta práctica una muy significativa y notable transformación del pensamiento y del modelo cognoscitivo; evidenciándose en ella esta apremiante necesidad de reconstrucción de certidumbre y significado en su obra:

*“Provenga del sufrimiento o de la dicha, todo hombre tiene en su vida esa hora de luz, la hora en que de pronto comprende su propio mensaje, la hora en que, aclarando la pasión, el conocimiento revela a la vez las reglas y la monotonía del destino, el momento verdaderamente sintético en que, al dar conciencia de lo irracional, el fracaso decisivo a pesar de todo es el éxito del pensamiento. Allí se sitúa la diferencia del conocimiento, la fluxión newtoniana que nos permite apreciar cómo de la ignorancia surge el espíritu, la inflexión del genio humano sobre la curva descrita por el correr de la vida. El valor intelectual consiste en mantener activo y vivo ese instante del conocimiento naciente, de hacer de él la fuente sin cesar brotante de nuestra intuición y de trazar, con la historia subjetiva de nuestros errores y nuestras faltas, el modelo objetivo de una vida mejor y más luminosa”*⁶⁶⁹.

Esta búsqueda apremiante de significantes que expresarán con fidelidad la experiencia emotiva que originaria este nuevo fenómeno de recepción, dada su condición lúdica y el mundo circundante; depositada así mismo en *ese instante del conocimiento naciente*, devendría igualmente propicia a todas estas innovaciones formales: *“Si hay un ‘modo’ de arte que en la época actual que ha sabido interpretar con más preescisión la atmosfera que nos circunda, es precisamente la pintura de lo ‘informe’ que deviene pintura de lo formativo”*⁶⁷⁰. G. Dorflès, ilustra esta penetración fehaciente que la época dejara en la lacerada psique de una humanidad entera; propiciando como nunca un estilo pictórico asaz personalísimo, individual e inconfundible, y ya magníficamente universal a un tiempo: *“El estilo definido de la personal grafía del artista; el mismo elemento grafico-psicológico que aparece en la escritura de todo hombre”*⁶⁷¹. Esclareciéndose en esta orientación épocal, su propagación a magnitud tal, que resultaría –ésta sí–, certidumbre en la psiquis de sus adeptos. Ubicándose en ello las diferentes discursivas que sobre el artista informal y su expresión plástica, se izarán a ambas costas del atlántico. críticos tales como C. Greenberg, participarán sobre la figura del artista Newyorkino: *“Tenía un conocimiento más íntimo y habitual del aislamiento... O más bien de la alienación que es su causa... Es la condición bajo la cual se experimenta la auténtica realidad de nuestra época. Y la experiencia de esta auténtica realidad es indispensable para cualquier arte con ambiciones”*⁶⁷². En la misma tónica, G. Dorflès, aventura sobre la identidad de ambas personalidades artísticas:

“Una cosa sí es segura: actualmente la pintura más que otra arte alguna es la expresión verdadera de nuestro tiempo; nunca como ahora el arte había logrado –libre de vínculos sociales, religiosos, culturales– llegar a ser la expresión genuina de la individualidad humana... ¿Cuál es la imagen del hombre como aparece a través de las

⁶⁶⁹ Gastón Bachelard. *La intuición del instante*. México, Fondo de cultura económica, 2002. P.8.

⁶⁷⁰ G. Dorflès. Op. Cit. 1963. P.110.

⁶⁷¹ Ibidem. P.111.

⁶⁷² I. Sandler. Op. Cit. P.241.

*obras de un Pollock, un Fautrier, un Dubuffet, un Wols, un Burri, un Tobey, un De Kooning? Ciertamente la de la personalidad desgarrada y deshecha, desintegrada y esquizoide, que no ha logrado, todavía, equilibrar los datos del pensamiento con los del sentimiento, la personalidad esclava de la angustia 'cósmica' y existencial, y a pesar de todo, quizá éste es el rostro más genuino del hombre de hoy (...) ese rostro dilacerado, destrozado por impulsos caóticos, contradictorios y tendido, sin embargo hacia la búsqueda de un 'novus ordo', que aflora a veces, y se adivina a través de la confusión magnífica de los colores, entre las estratificaciones de los esmaltes, sumergido en el légame sinuoso de los colores directamente 'despachurrados' del tubo, o a través de las toscas superficies de telas de saco, alquitrán y asfalto*⁶⁷³.

Bajo ambos discursos se palpa este dejo terrible que a manera de radical paliativo frente a la crisis, ya resultará en la sobreposición y replanteamiento que traerá corrientes de pensamiento tales como el postulado existencialismo; cuya vena habrá de sentirse a lo largo de la creación plástica de los artistas tanto del informalismo, como de cantidad de grupos y tendencias emergentes a la época, tales como el *Fluxus* –Figs.107, 108, 11, 112 y 113-, el *Grupo de Gutai* –Figs. 105,109 y 110-, El *Accionismo vienes* -Fig. 106-, entre los más sobresalientes. Trayendo ésta inclinación mística –en tanto lúdica-, a la que permerá la naturaleza y discurso de las filosofías del Zen y su filosofía, a la creación artística de occidente tornando posteriormente los artistas de estas vanguardias a incursionar y apropiar este pensamiento (incluso el inclasificable pensamiento de G. Bachelard, devendrá baluarte de esta concreción integral del conocimiento).

Parte del sustrato afectivo que permeaba la pintura de acción (en heredad obvia de los artistas del surrealismo), abrevaría del pensamiento Zen; al procurar este acto creativo en el “instante” y en un estado psíquico específico de abismamiento e inmersión. Los artistas del informalismo buscaban evadir toda influencia mundana y vivir sólo en ese momento, en una reafirmación patente de su existencia. Razón por la cual (y pese a lo sostenido por J. Pollock), resultaba imposible que el artista informal mantuviera un pleno control sobre la obra, incluso artistas como A. Tàpies, no dudaban en reconocer el elemento aleatorio en la suya; posición que les acercaría a la discursiva del Zen, específicamente al espíritu del *Wu*, -la nada-, en cuanto aceptación y aprecio de las cualidades de lo engañoso, lo inasible, mudable e inesperado. Y en ello, ya tanto a las categorías lúdicas del ilinx, el vértigo, al proponer este estado de conciencia extático, como común de la acción creativa informal; del Alea, al apreciar la decencia de lo azaroso en la disposición de la pieza, y ya del peripatos al apropiar el discurso y las prácticas del Zen a las prácticas artísticas del pensamiento occidental.

El artista informal, tornará a construir una de las más complejas estructuras artístico-pictóricas y ya de pensamiento, dado el sustrato espiritual y emotivo que su intento de *reparación psíquica* le dispusiera; alumbrándose en ello el advenimiento de una nueva estructura artística y pictórica sin precedentes. Donde ya se conjuga la imaginación, la espiritualidad y el pensamiento mismo, al esclarecimiento del sentimiento épocal latente; originándose en ello la confluencia de esta cantidad de vertientes filosóficas y propuestas artísticas, que llevará a la creación informal -*las poéticas de lo informal*-, más allá de categoría estética o formal definida.

⁶⁷³ G. Dorflies. Op. Cit. 1963. P.109.

Esta búsqueda de reconexión con el sustrato inconciente y lo primigenio, es así mismo reconocimiento e investigación compleja inmersa en la materialidad de la pieza; la *tierra* misma elemental y grandiosa, instituida como lo *real*, en una afirmación que ya pareciera una Paidia casi infantil, al reconocimiento de las voluntades de una materialidad caprichosa, vaivén incesante, ya danza, en cuya inmersión, se apostaba por el éxtasis mediúmnic, ahora en la afirmación de lo real en tanto ser *obra* y ser *elaborada*, una vez más: *ergon* y *energeia*. Dinámica de juego que al pugnar por este reconocimiento de lo real, aboga a su vez, por el reconocimiento ya del “*otro*”, a la afirmación del sí mismo. Éste replanteamiento necesario ante la construcción del “*otro*” por medio del juego: “*Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún ‘otro’*”⁶⁷⁴; no hace sino presentar ya una reconsideración importante entorno al malestar psíquico subyacente a la alienación épocal que habría de traer este significativo rescate del pensamiento mágico y sus esferas lúdicas; palpable en el discurso y las prácticas plástico-pictórico, de los artistas de lo informal; ya al enunciarse esta “primacía de la magia” o “magia operativa”, en tanto medio de conocimiento “*otro*”, ya la mística de la obra de arte informal. Siendo este ya un palpable reconocimiento del otro en tanto *obra* artística, vinculante en la mística de su dinámica y con ello, consecuente rescate de lo *místico* como bien vinculante, intento de “*alcanzar cierta unidad del ser con el mundo y en la que queda superada la escisión entre sujeto y objeto por medio del éxtasis*”⁶⁷⁵; labor fehaciente de intento de *reparación psíquica*, ante el quiebre psicológico y el *intento de reconstruir un sentido espiritual y una orientación vinculante*⁶⁷⁶ tras la crisis.

Que habría de inaugurar la transición que llevará de la primacía de la *neurosis* como padecimiento generalizado de la época moderna en tanto efecto mismo del proyecto de una modernidad judeocristiana, en tanto conflicto *ello-yo*⁶⁷⁷; a la de lo *esquizoide*, cual sensibilidad épocal imperante. Enunciándose ahora este fenómeno que ya a principios de la modernidad última, tendía a cosificar al individuo en la psique de sus afectados y cuya predisposición psíquica, Frederic Jameson conmina a observar desde la teoría *Lacanian*; al apreciar su descripción de la sensibilidad esquizoide en tanto *Modelo estético sugerente*:

*“La originalidad del pensamiento de Lacan a este respecto es haber considerado la esquizofrenia esencialmente como un desorden del lenguaje y haber unido la experiencia esquizofrénica a toda una nueva visión de la adquisición del lenguaje como el eslabón fundamental que falta en la concepción freudiana de la concepción de la psiquis madura”*⁶⁷⁸.

⁶⁷⁴ H. G. Gadamer. Op. Cit. Pp.148-149.

⁶⁷⁵ S. Bocola. Op. Cit. Pp.233-382.

⁶⁷⁶ Ídem.

⁶⁷⁷ Josep M^a Farré y M^a Graciela Lasheras Pérez. *Diccionario de Psicología*, España, Océano, 1999.

⁶⁷⁸ H. Foster Op. Cit. Pp.175-179. Apud. Fredric Jameson.



- De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
Figura 105. Atsuko Tanaka. *Vestido eléctrico*. Objeto y performance. 1957.
Figura 106. Hermann Nitsch. *Acción 80*. Performance. 1984.
Figura 107. Yoko Ono. *Corta una pieza*. Acción. 1965.
Figura 108. Yves Klein. *Antropometría*. Acción pictórica. 1960.
Figura 109. Shozo Shima-Moto. *Samurai, acróbata de la mirada*. Acción pictórica. 2008.
Figura 110 Katsuo Shiraga. *Pintura con los pies*. Acción pictórica. 1958.
Figura 111. Nam June Paik. *Estación de TV (utopía láser)*. Objeto y performance. 1988.
Figura 112. Joseph Beuys. *Coyote. Yo amo América, y América me ama a mi*. Acción. 1974.
Figura 113. Nam June Paik. *Tele-Buda*. Instalación. 1974.

La esquizofrenia, ya “disociación mental”, originalmente conocida como “demencia precoz” es una enfermedad (o grupo de estas), caracterizada por una brusca aparición de una alteración considerable del pensamiento, el lenguaje y el afecto, la sensopercepción y las habilidades sociales, cuyo síntoma, sobreviene la conformación del “síndrome psicótico”,

caracterizado a su vez, por la presencia de síntomas tales como: los delirios, las alucinaciones, conducta extravagante y retraimiento social entre otras. La esquizofrenia, suele manifestarse por lo general en la adolescencia o juventud, siendo su presencia en la infancia totalmente atípica -al igual que el resto del compendio de los padecimientos psicológicos-. Explicación para la cual en labor conjunta con el desarrollo cerebral, se contemplara la condición y presencia del juego como elemento terapéutico, al mantener su desarrollo una relación circunstancial con el medio social en el que se manifiesta⁶⁷⁹. En esta transición que llevará de la neurosis a la esquizofrenia en tanto nueva enfermedad épocal, ya se acusa una considerable transformación en el perfil psicológico del tiempo, o ya una adecuación del mismo, presente también en el aparato cognitivo del sujeto de la época. Haciéndose este fenómeno de esquizofrenia en tanto enfermedad épocal, perceptible en la expresión artística contemporánea:

“Una nueva superficialidad que encuentra su prolongación tanto en la “teoría” contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro, un consecuente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura ‘esquizofrénica’ (según Lacan) determinará nuevos tipos de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes más temporales; un tipo completamente nuevo de emocionalidad —que llamaré “intensidades”— cuya mejor comprensión se logra mediante un retorno a teorías más antiguas sobre lo sublime”⁶⁸⁰.

Condición psíquica de época, que para la tercera década del 1900, traerá una transición significativa, entre una neurosis épocal aún hegemónica y el advenimiento de una esquizofrenia incipiente⁶⁸¹; en cuya alienación característica se comprende cierta incapacidad de comunicación e identificación para con la figura esencial del *otro*. S. Bocola, encuentra esta constante manifiesta en el trabajo artístico tanto de los expresionistas figurativos tales como Otto Dix (Fig.115), George Grosz (Fig.114) en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (Fig.116), Edward T. Wadsworth (Fig.117) y el primer Giorgio Morandi (Fig. 118) y el surrealismo patente en la obra temprana de Salvador Dalí (Fig.121), Yves Tanguy (Fig.120) y Max Ernst (Fig.119) entre otros.

A fin de explicitar el fenómeno de la esquizofrenia como enfermedad épocal. S. Bocola, coincidiendo con F. Jameson en *“Posmodernismo y sociedad de consumo”*; apura a exponer: *“El diario de una esquizofrénica”*⁶⁸². Donde empata ésta condición -dada su sintomatología-, con el fenómeno de la *cosificación*, al alienar al individuo al mundo de los objetos; resultando el afectado, incapaz de comunicación con el “otro”. S. Bocola, incluso dará en equiparar las visiones y los sentimientos descritos por la afectada (en el texto de Margarita Sachehayé), con la temática y el trabajo de los artistas mencionados:

⁶⁷⁹ J. M^a. Martí Farré. Op. Cit. Pp.142-143.

⁶⁸⁰ Fredric Jameson. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Argentina [Buenos Aires], Imago mundi, 1991.P.49. Si bien esta obra de Jameson se encuentra enfocada hacia una propuesta: *sensibilidad posmoderna*; resulta por demás esclarecedor de algunos fenómenos de sensibilidad épocal ya evidentes en la modernidad última.

⁶⁸¹ R. Debray. Op. Cit.Pp.177-178.

⁶⁸² Compilación de textos escritos por una paciente de esquizofrenia, realizado a lo largo de la década de los cuarentas; por la doctora Marguerite Sachehayé.

“Llama la atención constatar hasta que punto estas breves descripciones permiten rastrear numerosas características propias de cuadros metafísicos o surrealistas, sobre todo en las De Chirico, Dalí y Tanguy: La luz deslumbrante, (las largas sombras), la amplitud infinita, las superficies lisas, la falta de referentes de sonidos y objetos, las proporciones cambiantes y la transformación de las personas en muñecos robotizados y mecánicos.”⁶⁸³

Así mismo, no duda en exponer el empleo conciente que de la caracterología del padecimiento psicológico hicieran los artistas del surrealismo:

“Mientras la persona “sana” (como sabemos por propia experiencia y como lo demuestran los cuadros de los surrealistas) es capaz de mantener bajo control esta regresión a una etapa evolutiva anterior [al nivel mágico de la experiencia], y a partir de ella, hallar de nuevo el camino que conduce hacia una percepción de la realidad coherente con su “yo”, el psicótico no dispone de esta vía. Ello es debido entre otras cosas, a que en el transcurso del desarrollo llevado a cabo durante la primera infancia ha fracasado el paso decisivo hacia la realidad. No ha conseguido formar y estabilizar de forma fiable la conciencia de sí mismo y su separación con respecto al no-sí mismo, es decir, con respecto a su entorno”⁶⁸⁴.

Esta dolorosa experiencia psíquica afectaría en cantidad de escalas al total de la población mundial, concentrándose particularmente en los núcleos urbanos de las sociedades capitalistas y en desarrollo de la modernidad última:

“Hasta un cierto grado todos nosotros estamos familiarizados con esta dolorosa experiencia. Lo mismo podemos decir de la percepción transformada de la realidad que dicha experiencia trae consigo. Sólo que no necesariamente tenemos que vivirla como algo temible, ya que para quienes conservan abierto en todo momento el camino de regreso a la realidad, dicho cambio de percepción no carece de cierto encanto (baste pensar en el efecto de la embriaguez)”⁶⁸⁵.

Sobreviniendo esto ya una Condición familiar y ubicua, en la construcción del arte informal (siendo en ello, este ejemplo de la embriaguez, fehaciente) y ejemplo fidedigno de este necesario readvenimiento de lo lúdico al arte, en tanto *afirmación del ontos y transformación hacia lo verdadero*. Así como de este deseo de reencontrar un vínculo esencial y patente con la realidad y la existencia misma; ya presente en los postulados primarios del surrealismo:

“Esta pérdida de realidad –la dramática transformación de su percepción- como algo extraño y amenazador y lo sufre pasivamente y en contra de su voluntad, los surrealistas aspiran de forma conciente a someterse a esta enajenación, a esta percepción de lo irreal. Ante la falta de sentido y la finalidad de un mundo inempático huyen al reino de lo maravilloso. Se consideran a sí mismos como los descubridores de una nueva dimensión del ser”⁶⁸⁶.

⁶⁸³ S. Bocola. Op. Cit. P.364.

⁶⁸⁴ Ídem.

⁶⁸⁵ Ibidem. P.365.

⁶⁸⁶ Ídem.

Dada su postulada búsqueda de *otros* estados de conciencia –y en ello-, de *otros* modos de pensamiento, cómo de un análisis y reconstitución de lo “real” y de *una nueva dimensión del ser*, siendo esta condición por demás homologable, para con esta considerada *transformación de la conciencia*, y sobreviniendo así mismo este pensamiento central y apremiante, en la constitución de la filosofía existencialista.

“Después corrí al jardín donde me puse a jugar para que las cosas volvieran a ser como siempre, es decir para volver a la realidad”⁶⁸⁷.

La cita anterior resulta rescatable dada su apelación al juego por parte de la afectada, como medio indefectible de revincularse con lo “real”. Si bien en el contexto de un infante, el juego parece ser prioritario y basal en su cotidianeidad y por ende, no presentaría mayor trascendencia en el comportamiento de la afectada, en tanto que *los niños juegan y es casi lo único que hacen* (la afectada sufre sus primeros síntomas a partir de los doce años, lo cual la llevara a ser diagnosticada en un primer acercamiento como con “demencia precoz”). La paciente parece apelar al juego como refugio certero a su malestar psíquico, ahora abriendo este espacio, a fin de considerar nuevamente lo que el juego en sí implica al aparato psicológico de su artífice. El juego, como se ha visto, deviene fundamental en la afirmación del *sí mismo*, y en ello, ya acercamiento y afirmación del “otro”; patente en el propugnado fenómeno del juego, en tanto *hilo conductor de la explicación ontológica*; Juego que en su movimiento de vaivén recreado ya al favor del otro *-siempre tiene que haber algún otro-*, construye al sí mismo; obteniendo ya por medio de este: Espacio, verdad y conciencia; *realidad* al fin:

“Todo jugar es un ser jugado (...) la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión del uno mismo. La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo”⁶⁸⁸.

Recapitulando: la modernidad última, habrá de caracterizarse por ser una época particularmente turbulenta y crítica, misma en la que ya se puede apreciar el advenimiento de la decadencia épocal, en la preminencia de su carácter civilizatorio, como en la dilución de sus paradigmas vinculantes y en sus crisis sociales específicas, cuya sintomatología quedara particularmente expuesta, en eventos tales como el cataclismo de las guerras mundiales. Así mismo en el importante desarrollo de la ciencia y la tecnología de esta época (las telecomunicaciones principalmente), habrá de acunarse ya el fenómeno de la globalidad, que habría de empatar considerablemente la sensibilidad de esta misma; dando lugar ya a una suerte de reconocimiento global en los artistas del orbe. Evidente tanto en su disposición anímica, como en los productos y prácticas artísticas específicas y contingentes a la época.

En esta modernidad última, la dilución de un paradigma vinculante y de un aparato de certeza, traerá ésta considerable desestabilización de un supuesto *control racional*, al afirmarse este imperio de la razón como paradigma de época; trayendo un sentimiento de inseguridad y angustia generalizado al marco histórico, evidente ya en una muy notoria angustia de muerte

⁶⁸⁷ *Ibidem*. P.363.

⁶⁸⁸ H. G. Gadamer. Op. Cit. Pp.149-151.

en el sujeto de época, que propicia una orientación expresiva y significativa en la obra y en el acto creativo; en una considerable reapreciación por lo inconciente y lo arcano. En cuya vivencialidad y carácter ritual puede apreciarse un énfasis particular, procurado en la libidinización del objeto artístico (catexis), a fin de paliar el importante malestar social y la crisis, mediante esta significativa reafirmación del ontos, procurada en el fenómeno del juego; en una considerable resubjetivación del pensamiento que habrá de permear incluso al área de las ciencias (primando en estas, ya la psicología en el área de las humanidades, como conocimiento de la psique y la conciencia), idóneo a este notable intento de *reparación psíquica*, necesario tras el quiebre psicológico y en una reconstrucción de un sentido espiritual y vinculante.

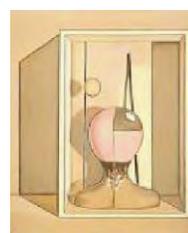
El artista informal procuraba en su obra ya una disposición vinculante, en el carácter abierto y emotivo de la obra; resultando esta, un objeto de comunicación, recreación y supervivencia anímica, sobreviniendo en ello el acercamiento a la misma, una cabal reafirmación del ontos, que habría de traer una considerable transformación en todos los ámbitos del conocimiento tras la crisis épocal en un necesario replanteamiento del paradigma vinculante de época. Pronto el advenimiento de una investigación profusa, compleja y necesaria, habría de apreciarse en todas las áreas del conocimiento; así como el rescate de muchas de ellas y en la invención de otras tantas, que traerían sus propias técnicas de investigación y campos de estudio, bajo esta necesaria resubjetivación del conocimiento y en un apremiante redescubrimiento de la emotividad y la espiritualidad misma, habiendo de inaugurar un nuevo coto de conocimiento y realidad, en una “otra” concepción de la existencia.



De izquierda a derecha:
Figura 114. George Grosz. *S. T.* Óleo sobre tela. 1920.
Figura 115. Otto Dix. *Tropas de asalto.* Aguafuerte. 1924.

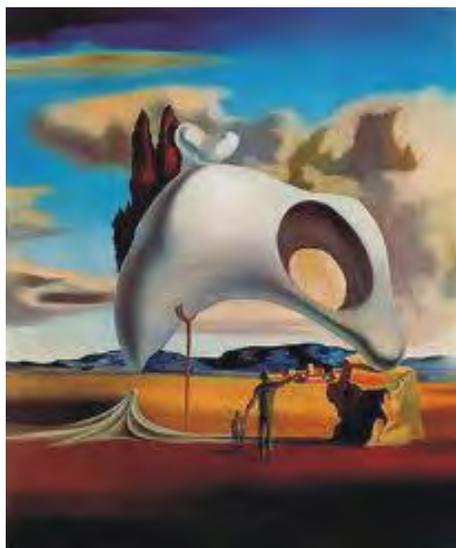
En el advenimiento de la crisis en tanto fenómeno de decadencia y en la dilución de su paradigma cohesionador y vinculante, se apreciara el readvenimiento de las matrices lúdicas

pertinentes en tanto reconstructoras del sentido, y *per se* vinculantes y ubicuas en los periodos de crisis; ya: Peripatos, Mimicry, Ilinx. Las poéticas de lo informal serían expresión universal de su época, su sensibilidad y disposición anímica, misma que devendra inherente a cuanto época de crisis se presentase en el orbe, ya en su notable constitución creativa, vivencial y lúdica; materializándose en este omnipresente sentimiento de angustia épocal (tanto en su disposición a lo caótico y a su dinámica específica de acercamiento y aprensión que las poéticas de lo informal proponen, ya como un ejercicio elemental de reconocimiento del mismo). Resultando ya, un medio esencial de apreciar y reconceptualizar el entorno, manejándole bajo un medio que así mismo resulta fundamental y ubicuo en la pertinente transformación de la conciencia, a partir ya de lo lúdico. Sobreviniendo así, esta disposición lúdica, sino privativa, si característica de este perfil temporal, al ser idónea en tanto reconstructor y paliativo del *malestar de la época*, al quiebre del aparato psíquico del sujeto en un contexto histórico particularmente alienado; mismo por la que incluso el perfil psicológico del sujeto de época habría de transitar de una neurosis a una difundida esquizofrenia (ahora entendida en tanto sensibilidad épocal).



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo:
 Figura 116. Giorgio de Chirico. *Héctor y Andrómaca*. Óleo sobre tela. 1917.
 Figura 117. Edward Wadsworth. *El mundo de los días felices*. Temple sobre tabla. 1934.
 Figura 118. Giorgio Morandi. *Bodegón metafísico*. Óleo sobre tela. 1918.

Esta esquizofrenia, habrá de entenderse como la incapacidad del sujeto para conectar debidamente realidad con lenguaje, ya tras un difundido descrédito y dilución de la misma y a la cual, esta necesaria primacía de lo lúdico se propondría en tanto reconstructor y vínculo idóneo para con un prioritario acercamiento y reconceptualización de la realidad. Sobreviniéndose así, un necesario rescate de cantidad de prácticas de considerable sustrato lúdico, en esta reconstrucción del sentido de lo real que al apostar en su jerga por el rescate de lo místico, lo taumatúrgico e incluso lo mágico, en tanto elementos lúdicos vinculantes; suscita en el mismo, esta reconstrucción de un pensamiento “otro”, propicio incluso ya a la elucubración de lo numinoso en la obra de arte (ya inminente en tanto *intentos de reparación psíquica*). Lo lúdico en el arte informal de la modernidad última, se procuraba al tratar de superar la alienación y la escisión de la época, al acercamiento y reconceptualización de lo “real”, deviniendo su práctica en tanto vivencial, vinculante y propicia a toda época de crisis.



En la obra ya se advierte la omnimoda presencia de este sentimiento de enajenación y aislamiento; los entornos, resultan extrañamente amenazantes y ajenos, disociados. Así mismo la presencia del *Autómata*, o ya de elementos objetuales en tanto remplazo del personaje, resulta por demás común en la obra de estos artistas.

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Figura 119. Max Ernst. *Edipo rey*. Óleo sobre tela. 1922.

Figura 120. Yves Tanguy. *La cinta de los extremos*.

Óleo sobre tela. 1932.

Figura 121. Salvador Dalí. *Vestigios atávicos después de la lluvia*. Óleo sobre tela. 1934

Condición así mismo apreciable en esta notable reorientación hacia lo *barroco*, en tanto una sensibilidad de época determinada por semejantes circunstancias sociohistóricas y apreciable en las más de las obras plásticas de las poéticas de lo informal; tanto en este rescate de lo anímico, lo abierto y lo plurivalente, como en el carácter trágico y enigmático de la obra (apreciable así mismo en la sensibilidad del arte tribal, dada la orientación anímica del mismo). Más de forma especial, en éste giro que llevará a la obra ya de lo visual a lo táctil, enfatizándose en ello, la dimensión sinestésica de la misma y reafirmando ya esta existencialidad del ser mismo y apertura de la obra, en su dimensión objetual y materialidad específica. La estética de lo barroco sobreviene sintomática (y ya paliativo), a subsanar la crisis de su época. Cantidad de analogías entre esta disposición sensible y estilística de los albores del siglo XVII y la modernidad última, serán propuestas por algunos de los más influyentes intelectuales de la época; mismos que habrán de recalcar la pertinente fractura de un aparato ideológico y el subsecuente advenimiento del caos, así como la pertinente reconstrucción.

Puesto que en esta *sensibilidad barroca* (o *espiritualidad barroca*), se hace apreciable un diálogo característico para con la obra, en el cual se advierte preeminente cierta disposición hacia lo lúdico, dado el necesario ejercicio hermenéutico para con el acercamiento a estas piezas (sobreviniendo este acercamiento ya incluso, una importante reconstrucción mitopoyética, depositada en el Temenos de la obra). Ejercicio mismo, que en su carácter lúdico, habrá de sobrevenir ya un importante constructor de la conciencia y el modelo cognitivo, en tanto una suerte de medio plástificador y catalizador de la misma, ya dada la fundamental apertura de la pieza artística y su disposición creativa y recreativa: *ergon* y *energeia*; sobreviniendo la obra en esta espiritualidad o sensibilidad barroca del arte informal de la modernidad última, un cabal intento de reparación psíquica, en tanto reconstrucción y reafirmación del ontos. Siendo esta recuperación del barroco procurado en las poéticas de lo informal, un importante catalizador de este pensamiento otro y reconocimiento del mismo, en su acercamiento y en su mística, a la ubicuidad de sus juegos en una patente afirmación del sí mismo.

Apreciándose en esta disposición lúdica, un espacio particular para el diálogo con la obra; a la inmersión y el éxtasis procurado en el caos y el silencio de la misma. El artista informal habrá de replegarse en éste, al sobrevenir el mismo ya una estrategia que impele en su acercamiento, el Temenos del Hermeneuta; mismo que en las poéticas de lo informal, habrá de enriquecerse al adquirir las categorías lúdicas de la Mimicry, el Ilinx, e incluso el Alea y claro el Peripatos. Estas habrán de paragonar el enigma esencial de la obra para con la esencia del Koan, al abrirse cual espacio de meditación e inmersión lúdica, en un acercamiento místico al reconocimiento esencial de lo “otro” e incluso de lo numinoso, en una patente afirmación del ser en los sustratos más profundos y arcanos de la conciencia.

Bajo la dirección de este pensamiento, pronto habría de apreciarse un notable reconocimiento del artista informal para con el pensamiento del Zen y sus prácticas (siendo esta disposición ya común en tanto rescate de un pensamiento arcano y otro, común a los estadios épocales de transición y/o decadencia). El reconocimiento del pensamiento y la ascesis del Zen en las poéticas de lo informal, pronto llevaría a su artista a reconocer en sí mismo la identidad del místico de todo tiempo, llevándole a adoptar para sí, las máscaras del exegeta, del alquimista

y el chaman, a fin de transmitir este sustrato psíquico, emotivo y arcano a su obra. Siendo en el perfil de este último, en el cual habrá de residir de forma específica esta cualidad del superviviente, de aquel que enfrenta la crisis logrando superarla (imagen que ya sobreviene natural al perfil de época y condición ante la cual J. Beuys ya acierta al proponer la ubicuidad del perfil del artista, en el sujeto épocal) y ya del artista Chaman, no solo en cuanto sobreviviente si no ya cuanto sanador cabal en su época; en una muy patente afirmación ontológica en este Temenos, donde ahora Mimicry, Ilinx y Peripatos convergen y que tanto arte con liturgia y mística comparten, al procurarse una concreción integral, significativa y vinculante del pensamiento y el *conocer*; una gnosis práctica, que habrá de construir una muy compleja estructura artística y ya de pensamiento. Las poéticas de lo informal y sus prácticas lúdicas, sobrevienen un ejercicio hermenéutico donde ya se advierte un particular acercamiento, reconocimiento y dilucidación del caos, el silencio y el vacío en tanto evocaciones de lo espiritual y lo numinoso; necesarios ahora en una muy considerable transformación de la conciencia.

III.V.II.- *Todo arte que merezca ese nombre es religioso*⁶⁸⁹, la mística de lo informal

“Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de ‘espiritualidad’. (Espiritualidad = planes; terminologías; normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana, a la consumación de la conciencia humana, a la trascendencia)”⁶⁹⁰.

“Malheureusement pour eux il y a maintenant une ère nouvelle qui commence Dans laquelle des sprits assez libres et assez décantés entrent de plain-pied, détendus et sans penser à quelque alibi que ce soit: il y a des hommes qui, à cette nouvelle puissance, œuvrent passionnément et sans histoires ce qu’ils ont à exprimer par delà toutes les crises de conscience en fin totalement negligés de l’aventure du passage à cet autre registre où n’ont que faire les remords et les regrets de ce qui a peut-être été perdu, en regard de la

⁶⁸⁹ S. Bocola. Op. Cit.P.543. Apud. H. Matisse,

⁶⁹⁰ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.11.

*fantastique proposition d'aventure totale de ce nous savons être notre devenir... ”*⁶⁹¹.

En lo anterior, se ha procurado establecer un perfil anímico de época patente en el artista del informalismo; procurándose exponer la conciencia e inquietud del artista, ya por reconstituir y procurar ésta reformulación del sentido de lo real, la concreción del mismo y el acercamiento que le resultase pertinente⁶⁹². Esta condición habrá de evidenciarse en su obra, así como, la orientación psíquica que el artista de época compartiera con el artista del Barroco y el Romanticismo. La subjetividad específica del artista de posguerra habrá de reafirmar la ubicuidad de esta inclinación cuyo sustrato espiritual a partir de la heredad del pensamiento y espiritualidad misma de sus predecesores le llevará a adoptar el pensamiento y las prácticas mismas del Zen, así como el de algunos pueblos indígenas norteamericanos y oceánicos principalmente; a fin de paliar a través de este sustrato de pensamiento arcano y “otro”, su alienación, su incertidumbre y el muy generalizado: “*Malestar en la cultura*”.

Al influjo de esta condición global, para la década de los años treinta el termino “*espiritualidad*”, devenía si no irónico, una mofa franca. El influjo espiritual primario depositado en la vanguardia de la abstracción pictórica de los artistas de *la era de la gran espiritualidad*, se encontraría considerablemente mermado, academizado y empleado mayormente como decoración (el gran temor de V. Kandinsky). Pronto el artista abstracto a su génesis épocal, cobraría conciencia sobre la necesidad de dotar a su abstracción pictórica, de un “*sentido cósmico renovado*”⁶⁹³; él cual procedería a cultivar concediéndole ahora los elementos más heteróclitos (tanto ideológica como materialmente); dotando a sus creaciones tanto de esta pulsión abismalmente trágica, común en los productos artísticos de cantidad de sustratos culturales primigenios, tales como lo *caricaturesco* y hasta el silencio.

Sobreviniendo ya una suerte de *rescate antropológico*, del cual no podría obviarse esta inclinación que tornará a convertirse en una constante en las prácticas artísticas de la posmodernidad; legado evidente de un arte de posguerra, cuyas prácticas habrán de evidenciar este constante: *intento de reparación psíquica*, expreso en cantidad de estrategias y vertientes artísticas de profundo contenido psicológico y lúdico. Para los artistas del informalismo esta incursión y apropiación de estas formas: “*simbólicas, imaginativas, míticas y rituales*”⁶⁹⁴, era incursión franca en los terrenos más profundos de las *realidades arcanas* de la psique humana; al considerarlas dotadas de los afectos y emociones, que como antaño resultarían impulsores de la emotividad, la espiritualidad y la creación y así mismo naturales a las matrices lúdicas que les resultarían ubicuas: la Mimicry, el Peripatos y el Ilinx, principalmente.

La experimentación libre en cuya práctica estos artistas alcanzaran incluso cierto fenómeno de inmersión, en tanto *éxtasis* lúdico; habría de alumbrar cantidad de obras en cuya creación se

⁶⁹¹ “*Estamos en una nueva era que comienza en los espíritus libres, y decantados que entran en ella, con una nueva fuerza, obran apasionadamente y se deben y expresan más allá de toda crisis de conciencia en miras del futuro*”. M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁶⁹² Más aún en la labor de cubrir el escaño que “*la religión cediera al arte*”. R. Debray. Op. Cit. Pp.201-233.

⁶⁹³ J. Golding. Op. Cit.P.177.

⁶⁹⁴ A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P. 151.

apreciaba el propósito de concretar un postulado: “*Signifiance magique infiniment opérante*”⁶⁹⁵. De forma análoga, este *significado* habría de buscarse en la inmersión de cierto “*estado extático*”, como premisa necesaria al acto creativo, siendo una práctica por demás común en artistas tales como J. Pollock (Fig. 62), M. Rothko (Fig. 63), A. Tàpies (Fig. 60). Esta concepción habría de encontrar su puntal en la ascesis del Zen, tornándose los artistas del arte informal a la construcción del tándem espiritual: Psicología-Zenismo. Tras el arribo de esta ciencia al ámbito cultural y a las prácticas del arte (principalmente el psicoanálisis Junguiano), se mostraría una vez más la inherencia de la triada lúdica: Ilinx, Peripatos, Mimicry, en esta poética plástica, a la cual habría de sumarse incluso el Alea.

El pensamiento Zenista, guardará en su sustrato una posición fundamentalmente antintelectual y vitalista; cuya reverberación en el pensamiento occidental, bien puede apreciarse en las obras literarias de autores tales como J. Dubuffet: “*Más vale arte bruto que artes culturales*”, de A. Tàpies: “*El arte contra la estética*”, enfocada a la reapreciación de los productos plásticos de los niños y los alienados (“*Art brut*” e “*Irritarte*”), así como de las manifestaciones folklóricas y tribales. Lo anterior arrojará luz sobre la profunda motivación que tendrían artistas como A. Tàpies, al aventurar: “*Nosotros nos quedamos con la locura y la destrucción-creación de aquellas viejas raíces del pensamiento del arte*”⁶⁹⁶. Ésta disposición resultara más que evidente en la aceptación de lo vivencial, en su inmediatez, caos y discontinuidad, natural a estos productos ya carentes de un refinamiento afectado (que de común se había inculcado a las “*artes mayores*”); estas orientaciones plásticas, en la discursiva de U. Eco, habrían de ser consideradas incluso en tanto:

*“La categoría de nuestro tiempo: la cultura occidental moderna a renunciado a elaborar formulas generales que pretendan definir la complejidad del mundo en términos simples”*⁶⁹⁷.

La omnipresente concepción mitopoyética de la obra informal, sería una posición generalizada en el pensamiento de sus artistas, específicamente en el perfil del artista de posguerra⁶⁹⁸; este ejercicio se encontraría apoyado en la reafirmación patente del ontos, que las más de sus prácticas lúdicas le propiciarían, dotando ya a la obra de un particular sustrato psíquico e incluso de una suerte de *vida propia*. La ambición de expresar este sentimiento de época con la mayor inmediatez y autenticidad, al deseo imperioso de refundir su fracturada unidad con un todo cósmico, anunciará el advenimiento de este pensamiento sensible; cuya orientación fuertemente animista y taumatúrgica será cabalmente perceptible en la concreción de sus productos artísticos; a fin ya de recobrar, si no cierta sensación de control o poder sobre su entorno, al menos mantener tanto un acercamiento, como la conciencia pertinente para ello, en la labor de reconstruir su aprensión sobre el mismo al fin de sublimarle:

⁶⁹⁵ “*Significado mágico y operante*” M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁶⁹⁶ A. Tàpies Op. Cit. 1971. P.151.

⁶⁹⁷ U. Eco. Op. Cit. 1984. P.228.

⁶⁹⁸ S. Bocola. Op. Cit. P.191.



La *metáforas epistemológicas* en el arte informal habrá de constituirse principalmente ya en la estrategia visual y pictórica de lo caógeno, ya en tanto espacio de creación y recreación del ontos; así mismo, el vacío y la oscuridad (el silencio), devendrán fundamentales dentro de esta misma estrategia, más avocándose ahora en esta propuesta transformación de la conciencia y el pensamiento, al procurarse en tanto espacio de elucubración mística, a la recuperación de lo espiritual y lo numinoso en el arte.

De arriba hacia abajo:

Figura 122. G. Mathieu. *Capetos por todas partes*.
Óleo sobre tela. 1954.

Figura 123. A. Tàpies. *Pintura N. XXVIII*.
Mixta sobre tela. 1955.

*“Las imágenes de la pintura informal son imágenes de la alma: sus rupturas, grietas, son neurosis, cavilaciones del alma, cicatrices impuestas por el dolor diario, la tensión de esas imágenes es nuestra propia tensión”*⁶⁹⁹

En el discurso del artista informal, se aprecia esta amalgama de conceptos y emociones subyacentes a la factura de sus piezas; esbozándose en su obra un propósito particularmente significativo: el hallazgo emocional como la reiteración de la existencia, a través del mismo. Vislumbrándose aquí la fusión compleja que el artista informal en su apelación a lo lúdico construyera a partir del pensamiento existencialista, el psicoanálisis y el Zen. Evidente en su acercamiento al instante y la conciencia misma de su ontos, en un universo fundamentalmente paradójico y mutable; ahora en una abierta: *“Revolución contra lo establecido, en uno mismo y en el mundo”*⁷⁰⁰. En la configuración ideológica de lo que serán estas poéticas de lo informal, se advierte éste anhelo fehaciente por la concreción de un conocimiento íntegro que habrá de patentizarse tanto en la labor del arte “lúdico”, como en la postura de esta muy nutrida génesis de artistas abstractos; la cual pareciera ahora avocarse en la conformación del perfil del *“artista Hegeliano”* al buscar en la creación artística-pictórica, un producto neto del espíritu, dada tanto su orientación, como su interés patente por el conocimiento y el reconocimiento del espíritu y la labor ubicua del arte en éste proceso, depositado ahora en sus productos, ya *metáforas epistemológicas* en tanto objetos revolucionarios de ruptura, transformación y reconocimiento, necesarios a la crisis; y cuyo discurso e interés, torna a patentizarse en la obra de artistas como M. Rothko (Fig. 63), J. Pollock (Fig. 79), G. Mathieu (Fig. 122) y A. Tàpies (Fig. 123).

Si bien el artista informal forjaría su identidad en la conciencia de su individualidad, continuando ésta concepción del retiro devoto y labor solitaria del artista, al ser su práctica creativa, ahora coincidente con cierto estado de inmersión extática y de investigación continua, exaltándose esta individualidad en la práctica de su espontaneidad ontológica, intuitiva y vitalista. Cotos en los cuales, así mismo habría de cimbrarse el pensamiento hegemónico; proponiendo ya su labor en tanto conocimiento integral, inmerso en el caos de su demiurgo, cuya imposibilidad de reducirle a un código estático, cerrado, unívoco, dado el carácter hiperfrástico de la obra, le abriría aún más a la vivencialidad y mutabilidad de su juego; y así mismo, a la revelación del ontos, en la plena conciencia de su mutabilidad y el acercamiento lúdico pertinente al mismo:

*“Sólo la experimentación cotidiana y el hecho de estar constantemente en estado de alerta harán que, a veces, en el momento más impensado, se produzca el milagro según el cual unos materiales, que por sí solos son inertes, empiezan a hablar con una fuerza expresiva que difícilmente puede compararse a ninguna otra cosa. Si ocurre esto, el artista ha hallado la adecuación entre el contenido y la forma”*⁷⁰¹.

La práctica informal, habría de afirmarse y abrirse cómo todo un macrocosmos cultural (cuya ideología permearía los más de los ámbitos artísticos y culturales), integral e *integrante*, al calce de su apertura esencial, de sus prácticas lúdicas y su Temenos, frente a una sociedad

⁶⁹⁹ J. E. Cirlot. Op. Cit. 1957. P. 12.

⁷⁰⁰ I. Sandler. Op. Cit. P.248. Apud. H. Rosebergh.

⁷⁰¹ A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P.27.

profundamente alienada y a la maquina de guerra; encontrándose su protesta frente a la destrucción de la “*espontaneidad individual*”⁷⁰², la humanidad misma y su espiritualidad.

En los orígenes de la vocación artística se suele encontrar el vestigio doliente de una fuerte experiencia vital, determinante en la constitución misma de la identidad de este; esta experiencia resultará determinante en la identidad del artista al impulsarle en la construcción de una: “*Nueva realidad descubierta*”⁷⁰³, en tanto creación artística, fundamentalmente ajena o ya contraria a una realidad dada. Surgiendo de esta contradicción un conflicto insoportable que habrá de imponerse en la psiquis del artista y de su época; que así mismo traerá consigo, un ineludible reajuste y en ello esta propuesta transformación de la conciencia y el modelo cognitivo en la modernidad última; resultado obvio de la crisis provocada por el cataclismo mundial y al sesgo épocal (la era *Icono*), que el desarrollo natural de la espiral histórica proveyese, como al consecuente agotamiento del proyecto y el paradigma de la modernidad y la labor del arte provista en los anteriores. Este “reajuste”, esta transformación, habría de verse compelida hacia: “*La comprensión de la esencia misma del arte, hasta el estudio de las funciones que puede tener en la sociedad actual*”⁷⁰⁴.

La creación de los artistas informales, se vería avocada a la recuperación franca de esta función del arte, al reajuste y reconstrucción de un proyecto espiritual de época idóneo a la misma y depositado en su labor creativa. Para ello, habrían de avocarse por ello, en esta recuperación de lo universal y vinculante en su práctica como en sus productos artísticos. Valores absolutos, arquetipos sagrados subyacentes al aparato psíquico de la humanidad entera, serán ahora su acervo y su Temenos de creación, procurándose así una transformación considerable en la creación artística y sus productos tornándose esta en una búsqueda y recreación de lo *vivencial*, lo existencial y vinculante en tanto sagrado. Desafiando en ello cualquier pretensión de orden o canon constituido, apelando a su intuición y su libertad creativa por sobre cualquier iconografía tradicional. El acto creativo y la obra informal adquirirían este carácter atávico y taumatúrgico; ya en la reconstrucción de esta espiritualidad de época y por ende del reconocimiento de una autentica gnosis, apreciable en obras como “*Cinco brazas completas*” y “*Ojos en el calor*” de J. Pollock (Fig. 39 y 79), El “*Libro-muro*” y “*Pintura-bastidor*” de A. Tàpies (Fig. 80 y 81).

En esta dialéctica, ubicua al fenómeno de la crisis, pronto habrá de apreciarse este influjo orientalista, arcano, evidente en el pensamiento que estos artistas de común compartían, ya fuese tanto en la valorización de la espontaneidad, como de la fragilidad en la obra informal y ya del pensamiento Zenista; mismo que comenzaría a afirmarse primeramente en E.U.A y posteriormente en Europa, y el resto del mundo, siendo apreciable en ello la labor de maestros Zenistas y sintoístas (mayormente japoneses), que habrían de propagar su pensamiento por occidente, siendo de mención particular la labor del maestro Daisetsu Teitaro Suzuki. El trabajo de artistas como Yin-Yu Chien y Sesshû; se apreciara como precursor considerable del Tachismo y la Acción Painting: “*El elemento improvisación, el azar, la casualidad, manifiestos ahora en el arte occidental, paroxismo de las técnicas automáticas, instintivas,*

⁷⁰² S. Marchán Fiz. Op. Cit. P.82.

⁷⁰³ A. Tàpies Op. Cit.1971. P. 24.

⁷⁰⁴ *Ibidem*. P. 16.

materias transformadas en virtud de las cualidades del médium”⁷⁰⁵. La inserción del azar en la creación artística sería ya por sí un elemento considerablemente creativo (la mancha y el gesto), proclive al ejercicio psíquico ya considerado, y ubicuo en esta reconstrucción elemental de la conciencia; que así mismo traería la conjunción de las más de estas matrices lúdicas en cantidad de asociaciones libres y experimentales a las prácticas –ya lúdicas- de las poéticas de lo informal; avocándose ahora esta dupla Arte-Juego, incluso a la concreción de mitos y elucubraciones plásticas, ya de *creación y recreación* en el arte de la modernidad última ⁷⁰⁶:

*“En todas las sabidurías que, al margen de rígidos teísmos y dogmas, propugnan una visión más integrada de la realidad y nos dan el ejemplo de un estimulante paganismo y de todo un mundo de recursos sorprendentes para un arte de vivir total”*⁷⁰⁷.

Los artistas informales en la conciencia de que tanto el arte de culturas arcaicas, cómo de los pueblos orientales y amerindios, no podía comprenderse o siquiera admirarse fuera de la filosofía, la religión o la sociedad que les alumbrara; condición que ya les confiriera cierto carácter taumatúrgico, *mágico, místico y sagrado*, al acceder en esta suerte de atavismo, al sustrato místico común al acercamiento a piezas artísticas de esta naturaleza y cuyo poder de atracción estimulante y sugestivo, no tardaría en reverberar en la creación de estos artistas de época, quedando patente en la labor de A. Tàpies (Fig. 77 y 123), R. Motherwell (Fig. 100), G. Mathieu (Fig. 124 y 125) y A. Gottlieb (Fig. 126). Conduciéndoles a este redescubrimiento de lo espiritual, y arcano depositado en el pensamiento y las prácticas del Zen.

III.V.III.- Recuperación del pensamiento primigenio a las poéticas de lo informal

En la basta génesis que conduce a lo largo de esta modernidad última, desde este *“Primitivismo”*, tratado por P. Gauguin, hasta *“Las señoritas de Avignon”* de P. Picasso, puede advertirse esta toma de conciencia en torno al carácter trascendente de las piezas abstraccionistas de los pueblos arcaicos y su potencial místico y expresivo; cuya esencia cobrará las más de las formas y estrategias al ser adoptada (e incluso en algunos casos apropiadas), por los artistas de las poéticas de lo informal. Las pinceladas y gestos, enérgicos y físicos, se reafirman como gestos expresivos y símbolos por derecho propio, sobreviniendo el tema análogamente crucial y ya sustancialmente trágico e intemporal al esbozo de una afinidad espiritual para con lo primitivo y arcano. Vinculándose ahora el pensamiento del artista informal en sus gestos y criptogramas, con la concepción de lo simbólico y sígnico en tanto lenguaje esencial del inconciente e idóneo al conocimiento del mismo⁷⁰⁸.

Por regla general, la mente primitiva -dada su constitución psíquica-, tiende de manera natural hacia la representación expresionista, producto de sus procesos mentales abstractivos; patentizándose en ello esta facultad de *“abstracción simbólica”* o *“simbolización abstracta”*,

⁷⁰⁵ G. Dorflès. Op. Cit.1976. P. 31.

⁷⁰⁶ S. Bocola. Op. Cit. Pp.333-404.

⁷⁰⁷ A. Tàpies Op. Cit. 1971. P. 152.

⁷⁰⁸ J. Golding. Op. Cit.P.154.

en los productos manifiestos de sus rituales mágicos y sus elementos míticos e iniciatorios⁷⁰⁹. El merito de la configuración abstracta de la pintura informal, es en la concreción -ya paradigmática-, de su propia sencillez y polivalencia, sobreviniendo esencial en ello la presencia de las matrices lúdicas: Peripatos, Mimicry e Ilinx integro; ya pleno a su proceso de creación misma. Procurándose en ello una conformación eficaz que al prescindir de cualidades anecdóticas, se concreta en la apertura a universos más bastos y de significación más profunda:

*“Para nosotros el arte es una aventura hacia el interior de un mundo desconocido...de la imaginación”*⁷¹⁰.

La pintura informal, buscaría su motivación seminal, en la universalidad y permanencia del mito y el símbolo arcano; apostando tanto por la validez de su contenido fundamentalmente trágico e intemporal, cómo por el trance y la espontaneidad procurados en el drama y el éxtasis del mismo, condición que artistas como J. Pollock (Figs. 39 y 79), R. Motherwell (Figs. 127), G. Mathieu (Fig. 128), y B. Newman (Fig. 129); en una clara reminiscencia ya del Coro, y ahora a la recuperación del pensamiento Zenista, del “*Samâdhi*”:

*“‘Samâdhi’ la concentración (sublime) meditación, la capacidad de ponerse en éxtasis del yôga, el estado continuo y capacidad de autoconcentración, composición, armonización, la devoción atenta llevada al máximo punto”*⁷¹¹ que le conformarían: “*Si existe semejanza entre las formas arcaicas y nuestros propios símbolos es porque nos preocupan similares estados de conciencia y de relación con el mundo, debimos tropezar con un elemento análogo para concebir y crear nuestras formas (...) estas encuentran un equivalente pictórico para un conocimiento nuevo del ser humano y una conciencia de su intimidad más compleja*”⁷¹².

Artistas informales como G. Mathieu (Fig. 128, así como en sus obras “*Au-de la du tachisme*” y su película “*Ou la fureur d’être*”), J. Dubuffet (en sus obras, “*Más vale arte bruto que artes culturales*” y “*Escritos sobre arte*”) A. Tàpies (en sus textos: “*El arte contra la estética*”, “*La práctica del arte*”, “*Arte y espiritualidad*”), J. Pollock (Fig. 75) B. Newman (patente en la compilación de sus: “*Escritos escogidos y entrevistas*”), M. Rothko (en: “*Escritos sobre arte 1934-1969*”); afirmaban la creación de sus obras al trance y al vértigo, ya al influjo mismo del éxtasis, y ahora del samâdhi, en esta apropiación y reconocimiento, que para con el pensamiento del Zen tuviese; y en ello con autentico “*material psicológico*”, al sumergirse y acceder a los niveles más profundos de la conciencia, incluso aunque su búsqueda le sobrellevase a recrear experiencias traumáticas y angustia mental⁷¹³.

La recreación de lo arcano en la creación de los artistas del informalismo devenía necesaria a la concreción de un nuevo lenguaje plástico tras la “*crisis de sentido*”, ubicua a la – ahora-

⁷⁰⁹ E. Cassirer. Filosofía de las formas simbólicas. México, Fondo de cultura económica, 2003. Pp.12-26.

⁷¹⁰ I. Sandler. Op. Cit. P.100.

⁷¹¹ Francisco Kastberger. Léxico de la filosofía hindú. Buenos aires, Editorial Kier, 1978. P.248.

⁷¹² I. Sandler. Op. Cit. P.99. Apud. A. Gottlieb, M. Rothko y B. Newman, “*Carta al editor*”.

⁷¹³ A.Tàpies Op. Cit.1978. P. 189.

arquetípica labor del arte en tanto práctica y conocimiento; sobreviniendo en la plástica informal, ya una *praxis* del conocimiento⁷¹⁴ esencialmente lúdica. El arte informal habrá de crear y recrear el significado mismo de la obra en este vínculo indisoluble entre su disposición formal y el significado espiritual subyacente, que la obra informalista buscaba compartir –y emular– con el sentido y la producción del objeto místico y su producción misma. Para el artista informal, estos símbolos y configuraciones serían arcanos eternos, recreados en el éxtasis y reconocidos a la experiencia del Peripatos. Constituyéndose símbolos eternos, continentes de ideas psicológicas básicas (la vertical y la horizontal devienen ejemplares):

*“Son los símbolos de los primitivos dolores y motivaciones humanas (intemporales y omnipresentes) cambian sólo en el detalle, nunca en esencia, la psicología moderna ha descubierto que siguen perviviendo en nuestros sueños y en nuestro arte”*⁷¹⁵.

El artista informal se procuraba así mismo, ya este retorno a lo primigenio que contrae este vínculo profundo con la naturaleza y así mismo con el carácter místico y arcano que animaba estas imágenes procuradas en el Ilinx y en esta gnosis práctica y lúdica, ubicua a su esencia mítica; bajo la cual, la pieza fuera vividamente articulada quedando en ello la presencia cabal de su motivación, tema y significado, que habría de ser ya íntegramente realizado y comprendido, una vez más, en un fenómeno total de isomorfismo. Siendo para el artista del informalismo este *significado* construido en su práctica artística, depositado en la obra, era tan esencial y presente en la misma, que incluso artistas como B. Newman llegarían a homologar esta tendencia en la plástica moderna, en tanto el equivalente contemporáneo del impulso primitivo:

*“El artista primitivo, al igual que el nuevo pintor estadounidense, usaba una forma abstracta, dirigida por una ‘voluntad ritualista hacia una comprensión metafísica’. En consecuencia, la forma abstracta era ‘una cosa viva’, un vehículo para las complejidades del pensamiento abstracto, un ‘transporte de los sentimientos pasmosos que sentían ante lo incognoscible’”*⁷¹⁶

Discurso que artistas como B. Newman (Fig. 55 y 86), M. Rothko (Fig. 63), A. Tàpies (Figs. 71 y 77), J. Pollock (Fig. 79), J. Dubuffet (Fig. 84). Bajo esta misma retórica y en esta defensa del tema y el significado en la obra, así como de esta disposición anímica única, en tanto elementos integrales y necesarios en la factura y concreción de la obra informal; habrá de alumbrarse un valor paralelo e intrínseco a la dinámica de creación esencial de los anteriores: “*El mito*”. Considerado por el artistas informal, cual contenido esencial, baluarte de lo arcano, el arquetipo y el pensamiento primigenio:

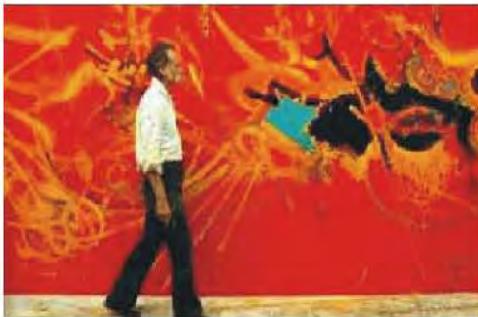
*“Si nuestros títulos recuerdan los mitos conocidos de la antigüedad, los hemos usado de nuevo porque son los símbolos eternos a los cuales debemos recurrir para expresar las ideas psicológicas básicas”*⁷¹⁷

⁷¹⁴ A. Tàpies Op. Cit. 1978. Pp. 189-222.

⁷¹⁵ I. Sandler. Op. Cit. P.95. Apud. M. Rothko.

⁷¹⁶ A. Moszynska. Op. Cit. P.164. Apud. B. Newman,

⁷¹⁷ Ibidem. P.163.



El arte informal en el movimiento de la espiral histórica propuesta por R. Debray, viene a ubicarse en su propuesto estadio “icónico”, al apreciarse en las poéticas de lo informal esta preocupación fehaciente por afirmarse en tanto *real* por sí misma, condición ya afinada tanto en su *cosidad* como en el hecho de ser una expresión artística profundamente vivencial (la dimensionalidad del *cuadro paseable* propuesta por J. Pollock se habrá de sumarse a ello); más, el contexto histórico en el cual se desarrollarán los móviles y propuestas que ya originaran las poéticas de lo informal, también habrá de verse permeado de una crisis cataclísmica, que habrá de condicionar notablemente los productos de este arte “icónico”; llevando el caos como esencial medio de transformación mística al arte de su época.

De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
 Figura 124. G. Mathieu. *Primera avenida*.
 Óleo sobre tela. 1957.

Figura 125. G. Mathieu muestra la escala de su obra.
 Figura 126. A. Gottlieb. *Emblemas negros*.
 Óleo sobre tela. 1974

La construcción de la obra informal en este espíritu, traerá consigo la ubicuidad de esta triada lúdica Peripatos-Mimicry-Ilinx, a la creación y acercamiento con su objeto artístico; esencial y necesaria a esta reconstrucción de lo mítico y lo arcano en tanto vestigio del perfil anímico, de la espiritualidad de una época. Dando lugar a la creación de una pieza artística, asaz abierta, silente, enigmática, en cuyo juego ya de *ocultación y desocultación* se devela el Temenos de esta triada lúdica, a la creación y recreación de sus signos inefables: “*Los arcanos que manan de la vida y del pensamiento que son la base de toda nuestra actividad creadora*”⁷¹⁸; y siendo una constante en la labor pictórica de artistas como B. Newman (Figs. 30 y 55), J. Pollock (Figs: 28 y 66), R. Matta (Fig. 32), dando lugar en su creación plástica a esta suerte de configuración formal, abierta al juego y al reconocimiento, e inscrita a su vez en la propuesta estética del silencio, que al tributarle la dinámica del enigma, en esta configuración formal que ya *es siendo*; esboza ya la ubicuidad del trance y el vértigo en su creación y acercamiento. Reafirmando la patente orientación mística de estas obras, en cuya conformación ya se juegan esta doble identidad, en los tandems de su ser *tierra*, objetual y su apertura misma a la elucubración ya de lo *numinoso*, e incluso del *Mysterium Tremendum*⁷¹⁹; entendido como una *conmoción religiosa intensa*, con la capacidad de:

*“Agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora los sentimientos que a él se asocian o le suceden, por introyección en otros y vibración simpática con ellos, en los arrebatos y explosiones de la devoción religiosa, en todas las manifestaciones de la religiosidad, en la solemnidad y entonación de ritos cultos, en todo cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos. La expresión que más próxima se nos ofrece para compendiar todo esto es la de mysterium tremendum”*⁷²⁰.

En el discurso de R. Otto, puede apreciarse la ubicuidad tanto de lo numinoso como del Mysterium Tremendum en el Temenos que Ilinx, Mimicry y Peripatos, han procurado en la religiosidad y su experiencia espiritual y mística⁷²¹, participando de esta vivencialidad, tributada ya a la obra informal en tanto Temenos existencial en el que la triada lúdica, confluye a la constitución de lo místico y lo taumatúrgico; y participando así mismo de este éxtasis que ya diluye tanto las fronteras para con el todo como el sentimiento de escisión, al estar afirmado esto numinoso en una alteridad ubicua, ahora al acercamiento a su esencia misma idéntica a su expresión en tanto que: ser uno e idéntico con su propia expresión es un tradicional atributo de lo sagrado. Que será así mismo una orientación e inspiración común de la obra informal, evidente en piezas como: “La física del suelo” (Fig. 50) y “Misa de tierra” (Fig. 83) de Jean Dubuffet, así como en: “Pintura-bastidor” (Fig. 81), “Todo blanco con arcos” (Fig.102) y “Pintura-tierra” de A. Tàpies. En esta reafirmación de la orientación mística y la afinidad para con lo numinoso y lo taumatúrgico de estas obras; soliendo ser esta labor Exegética y Mediúmnica una constante en la obra del artista informal, en tanto que:

*“Todo arte que merezca ese nombre es religioso”*⁷²².

⁷¹⁸ G. Dorflès. Op. Cit.1963. P.41.

⁷¹⁹ Otto Rudolf. Lo Santo. Lo racional e irracional en la idea de dios. España, Ed. Alianza, 2005. Pp. 21-22.

⁷²⁰ Ídem.

⁷²¹ Ídem.

⁷²² S. Bocola. Op. Cit.P.543. Apud. H. Matisse,

Siendo esta su posición esencial frente a su demiurgo, el caos del arte: “*Cuyos abismos sólo son abarcables desde la sensibilidad del artista*”⁷²³; misma en la que se evidencia esta sensibilidad, en la que ya se presiente el readvenimiento de lo *místico*, ahora en el lenguaje y las prácticas del Zen al arte informal, en tanto que: “*Lo puro y simple aparenta ser caótico*”⁷²⁴, que como ya se ha apreciado, será una estrategia por demás recurrente en las poéticas de lo informal, patente en la obra de artistas como J. Pollock (Figs. 39 y 79), G. Mathieu (Figs. 99 y 124), y R. Motherwell (Fig. 128). Esta orientación cultural hacia los países extremorientales, produciría en la época uno de los grupos informalistas más significativos de su momento: “*El grupo de Gutai*” (1954), sería forjado al mismo influjo psíquico y épocal que animaría esta vanguardia artística. Sus artistas conocedores de primera mano de las filosofías del Zen, postularían su práctica artística ya como: “*Voluntad de conectar la espiritualidad en la materia*”⁷²⁵, y siendo propuesto así mismo por su fundador J. Yoshihara, cómo la:

*“Voluntad de crear formas expresivas y nuevas y dinámicas capaces de alcanzar por las técnicas más diversas un nuevo elemento comunicativo”*⁷²⁶.

En la obra de los artistas del grupo de Gutai se observa esta persistencia de una tradición signica y el empleo reiterado de la escritura ideográfica (*Shodō*) en toda su dimensión mística y ritual (*Kufu*); que al desarrollo artístico del grupo, habría de aplicarse en actos de happening y performance, tales como los ejecutados por Katzuo Shiraga (Fig.44) y Saburo Murakami; así mismo, fuertemente afincados en esta corriente filosófica y sus prácticas. Por ende, cantidad de elementos plásticos apreciables en la obra informal, habrán de encontrar sus homólogos en la ascesis misma del Zen; más enfáticamente este “orden caogeno”, al juego de su *ocultación-desocultación* proponiéndose en su mutabilidad nuevamente cual *Koan* de sentido multívoco y abierto: “*La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser*”⁷²⁷. Abriendo una vez más, este propuesto espacio al silencio y la introspección mística en la obra informal: “*Nunca ¡Ho! Nunca puede nombrarse. Revierte, regresa al no ser. Llámalo forma de lo informe, imagen de lo que no tiene imagen*”⁷²⁸. El *Koan* ya ludus del Peripatos en tanto enigma, y de Ilinx en cuanto éxtasis de meditación, se propone como una suerte de ejercicio mental, en el que se procura superar el pensamiento; su naturaleza tiende a violentar los postulados de la lógica, proponiéndose ya del mismo:

“Es como si a uno le presentaran un lienzo sobre el cual se han hecho muchas marcas al azar y se le preguntara: “¿Qué significa eso?” Como no existe azar en la naturaleza ni el azar existe por el azar en el campo de la naturaleza, ni el azar es un azar,

⁷²³ A. Tàpies. Op. Cit.1978. P. 20.

⁷²⁴ Lao Tse. Op. Cit. P.63.

⁷²⁵ Gillo Dorfles. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona. Labor. 1976. P.32.

⁷²⁶ Ídem.

⁷²⁷ M. Heidegger. 2005 a. P. 98.

⁷²⁸ Lao Tse. Op. Cit. P.30.

pero como tampoco se encuentra en el campo de la elaboración de la mente humana ordinaria, se debe alcanzar la solución del problema mediante la 'intuición'”⁷²⁹



De arriba hacia abajo y de derecha a izquierda:
Figura 127. R. Motherwell. *Al lado del mar*.
Acrílico sobre tela. 1966.
Figura 128. G. Mathieu. *Pintura caligráfica*.
Acción pictórica. 1967.
Figura 129. B. Newman. *Dionisio*.
Óleo sobre tela. 1949.

El sentimiento que alumbra la labor del Koan en las culturas orientales es visiblemente familiar a la naturaleza de la obra informal en occidente; artistas informales tales como J. Pollock (Figs. 39 y 79), G. Mathieu (Fig. 73 y 124), R. Motherwell (Fig. 128), H. Michaux (Fig. 67), H. Hartung (Figs. 72 y 78), B. Newman (Figs. 137 y 138) A. Gottlieb (Figs. 126, 130, 131 y 132) entre otros -y mismos que resultan basales en el planteamiento de esta tesis-, eran consientes de la naturaleza Zen que permeaba sus obras; la expuesta afinidad del orden caógeno y el Koan se advierte en su urgencia gestual espontánea, extática y lúdica, ya la

⁷²⁹ E. Wood. Op. Cit. P.82. La naturaleza común de los juegos del Alea, viene a pervivir las más de las veces como fenómeno de manifestación y comunicación con lo extrahumano, el universo divino, los ancestros y los espíritus.

misma naturaleza que anima al gesto caligráfico oriental. El acto pictórico en el trabajo del artista informal habría de compartir la disposición de los caminos de la meditación mística: *“El acto de pintar nace de una necesidad interior”*⁷³⁰.

El artista informal descubriría en las filosofías del Zen la conciencia de un universo mutable, indefinible, fugaz y paradójico, la noción de orden alguno no resultaba sino ilusoria; espejismo construido ya fuese en el vano consuelo de establecer cierta sensación de orden o bajo la perfidia de un aparato hegemónico en pos de poder. Para el pensamiento del Zen, sólo la plena conciencia y la aceptación gozosa de la mutabilidad del universo traerían consigo el conocimiento y la sabiduría que les conduciría a tomar un contacto natural y directo con la vida, en una inmersión y *aceptación gozosa* del caos y del *Wu*:

*“En una contemplación de lo divino [que] puede parecer una vía de sublimación de la neurosis de nuestro tiempo”*⁷³¹

Misma que traerá en esta dinámica de pensamiento, el florecimiento y la propagación de cantidad de nuevas categorías estéticas al lenguaje contemporáneo, siendo considerables entre ellas: la *ambigüedad*, la *inseguridad*, la *posibilidad*, la *probabilidad*; y claro, la estética del *silencio* propuesta por S. Sontag. Esta aceptación feliz de la vida aún –y por- sus aspectos más precarios; habrá de traer al pensamiento occidental una importante revalorización de esta, en tanto: *“Una invitación a vivirla más intensamente, una nueva valorización de la misma actividad práctica como condensación en un gesto descrito con amor, de toda la verdad del universo vivido en la facilidad y en la simplicidad. Una referencia a la vida vivida, a las cosas mismas”*⁷³². Cuya consumación, resulta ya apreciable en la arenga de J. Beuys: *“Todo ser humano, un artista”*. Evidenciándose en ella esta invitación apremiante a lo lúdico, en la necesidad patente tanto de la recreación del sí mismo, de la reafirmación del ontos, del rescate de la actividad mitopoyética en tanto precursora necesaria de la existencia. Tornándose a revelar ya este acercamiento lúdico y vital, para con el caos y la incertidumbre, siendo ahora el ejercicio hermenéutico inherente en tanto: *“Criterio esencial para la comprensión del mundo”*⁷³³.

III.V.IV.- Advenimiento del pensamiento de las filosofías del Zen al arte informal

Al sesgo épocal, la filosofía y la ascesis del Zen habría de ser acogida y apropiada como Temenos mitológico y místico del pensamiento y la conciencia occidental anunciando una vez más el advenimiento de las dinámicas de juego características de las sociedades primigenias, en la búsqueda de un renovado sentido vital y vinculante; en un muy complejo, más necesario juego de Peripatos, al advenimiento de la alienación y ya de cierto sentimiento nihilista en ésta génesis que arriba ahora hasta la obra de los Existencialistas de la modernidad última, cuyo pensamiento –y en esta apreciación del otro, se verá ahora sí, considerablemente

⁷³⁰ A. Moszynska. Op. Cit. P.130. Apud. P. Soulages,

⁷³¹ U. Eco. Op. Cit. 1984.Pp.228-235.

⁷³² Ibidem. Pp.241-242.

⁷³³ Ibidem. P. 244.

permeado por la influencia del Zen; más ahora depositado todo en una única certeza, la de su *juego*.

La sierpe de nihilismo que la sensibilidad del Barroco entraña...En este sentimiento de incertidumbre, en la enfermedad del nihilismo que deviene sintomática del agotamiento y la decadencia, a la cual resulta adecuado parangonarle ya con la imagen misma del caos y el vacío; misma en la que se a depositado tanto esta elucubración de la *energía numinosa*, como este esencial demiurgo: “*La totalidad y potencialidad creadora de los orígenes primarios*”⁷³⁴, puesto que “*en la nada esta todo*”⁷³⁵; recuperando lo tratado en torno a esta *energía numinosa* depositada en el arte, en tanto *oscuridad, silencio o vacío*; siendo elementos conceptuales tangibles en las obras de arte que buscan participar de lo *sagrado* y lo *sublime* puesto que:

“*La poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre*”⁷³⁶.

Elementos que a si mismo, no son sino espacio de reverberación y Temenos de la psique de sus adeptos; vacío que ya es silencio, y en tanto tal, demiurgo y enigma: “*Metáfora del proyecto espiritual de nuestra modernidad última, ya depositado en el arte*”⁷³⁷; en tanto que: “*Una gran obra de arte es ya un objeto que modifica necesariamente nuestra conciencia y sensibilidad, entera*”⁷³⁸, tornando a materializarse este discurso en las estrategias pictórico-plásticas que artistas como J. Pollock (Figs. 27, 39, 56, 62 y 79), M. Rothko (Fig. 29 y 63), B. Newman (Fig. 30, 55 y 86), J. Dubuffet (Fig. 50 y 70), A. Tàpies (Fig. 51 y124), G. Mathieu (Fig. 99), R. Motherwell (Fig. 100) Al establecer en ellas este acercamiento lúdico, ya inherente a una obra de esta naturaleza.

En la retórica de S. Sontag, se muestra ya la conciencia de esta necesidad de reconstruir en la modernidad última un *proyecto espiritual* propicio a la sensibilidad de época (tanto en occidente, cómo en el resto del mundo civilizado). Afincado ahora tanto en el arte, como en la estética, siendo esta una apelación común en el pensamiento y las filosofías de la modernidad, desde el cuño de la *Estética* misma, y más del arte, en tanto espacio de conocimiento no alienado ni reificado). Sobreviniendo estas áreas en la modernidad última, rescate y crisol de prácticas y elementos de cantidad de filosofías arcanas y primigenias⁷³⁹, deviniendo en ello notable el sustrato místico y lúdico del pensamiento y la práctica del Zen. En especial al ser éste una invitación abierta al gozo de lo mudable y efímero, en la muy elaborada construcción de una serie de prácticas y actos vitales, conocidos como el *Tao*⁷⁴⁰. Y así mismo patente en los postulados teóricos y artísticos de las poéticas de lo informal. A fin de ilustrar de forma cabal la trascendencia del pensamiento del Zen, en estas poéticas, se ha elaborado un breve

⁷³⁴ E. Kahler Op. Cit. P.103. Apud. Tao te king.

⁷³⁵ Lao Tse. Op. Cit. P.56.

⁷³⁶ M. Heidegger. Op. Cit.2005 a. P.31.

⁷³⁷ S. Sontag. Op. Cit. 1969. P.11.

⁷³⁸ Ídem.

⁷³⁹ Pensamiento de *civilizaciones petrificadas y detenidas*, en palabras de O. Spengler y A. Toynbee O. Spengler. Op. Cit. Pp.60-65. y A. J. Toynbee. Estudio de la historia Compendio V-VIII. Tomo II Madrid. Alianza. 1981.Pp. 251-282.

⁷⁴⁰ U. Eco. Op. Cit. 1984.P.244.

compendio de los conceptos que fueran más significativos y evidentes en su discurso, comenzando así mismo por el ya mencionado *Zen**:

III.V.IV.I.- El *Zen*

Es considerado como una forma de meditación trascendental, “*con el fin específico de descubrir o realizar la propia naturaleza esencial o real*”. La palabra *Zen* viene del término *Dhayâna* (la meditación), entendida como un flujo continuo de ideación o de pensamiento, que va más allá del mismo, logrando al trascenderle, acceder ya al “*Samâdi*”, en tanto estado de equilibrio y contemplación. Habrá de recuperarse de este mismo término, su nomenclatura *fanà*, con el fin de esclarecer la cercanía de estos conceptos ubicuos en la obra informal a esta propuesta aserción de lo numinoso en la misma; al entender ya la trascendencia de lo lúdico en el *Samâdhi* mismo:

*“Los budistas llaman Samâdhi’ a este estado de absoluta y absorta contemplación en que uno se siente separado de sí mismo. En general se piensa que al samâdhi se llega por la meditación (...) Cuando la personalidad aferrada a sí misma de alguna manera se aleja; estamos a la vez como en un trance y alertas. (...) Los Sufies llaman a este estado fanà, aniquilación del sí mismo individual. En fanà las características del pequeño sí mismo se disuelven para que el gran sí mismo pueda mostrarse”*⁷⁴¹.

La discursiva anterior viene del ya citado trabajo de S. Nachmanovitch, quien da en parangonar este estado de *Samâdhi*, con la inmersión o trance lúdico de creación artística; del cual se ve impelido a rescatar a su vez esta notable nomenclatura *fanà*. En esta última es más simple apreciar la cercanía que para con la concepción de lo numinoso y la trascendencia en la obra de arte mantuviese, ya al postularse esta *aniquilación del sí mismo individual* tras la dilución del ego, en una patente reconciliación con el todo a la búsqueda del cese del sentimiento de escisión, ya contemplado desde la conformación de *Coro*, en el discurso de F. W. Nietzsche, a la inmersión en el Temenos del Ilinx, en tanto práctica lúdica y vinculante. Ahora (y recuperando el discurso de Rudolf Otto) lo numinoso en el objeto, es una elucubración sensible y emotiva que habrá de reverberar en el aparato psíquico (“*aquello que aprehende y conmueve el animo con tal o cual tonalidad*”⁷⁴²); condición mística y estética ubicua a la emoción del *mysterium tremendum* en tanto base de la experiencia religiosa, misma la cual ha de advertirse tanto como esta aniquilación del yo al arrobamiento del éxtasis, como esta concientización de la alteridad en tanto misterio, a la ascesis misma que le procura, ya la disposición al acercamiento del mismo, ya cercana a su vez al concepto del *Bijutzu*, una suerte de arrobamiento en la apreciación del objeto místico, ya de culto o estético: *En fanà las características del pequeño sí mismo se disuelven para que el gran sí mismo pueda mostrarse*.

* Lo siguiente ha sido extraído en su mayor parte del diccionario *Zen* de Ernest Wood, (Ernest Wood. Op. Cit.) De las ya citadas obras de G. Dorflès, del “*Léxico de la filosofía hindú*” de F. Kastberger; así mismo de la obra de F. Nachmanovitch. “*Free play*”, de la “*Obra abierta*” de U. Eco, y claro, del tándem T. Suzuki-E. Fromm, “*Budismo Zen y psicoanálisis*” (Suzuki Daisetsu Teitaro, y Erich Fromm. Budismo Zen y psicoanálisis. México. Fondo de cultura económica. 1982.).

⁷⁴¹ Stephen Nachmanovitch. Op. Cit. Pp.68-69.

⁷⁴² R. Otto. Op. Cit. P.21.



Ya en el discurso de los artistas del informalismo sobreviene este necesario estado particular de conciencia al acto creativo; más será A. Tàpies quien procure ilustrarle ya en su *"la practica del arte"*, donde aseverará su inclinación hacia ciertas prácticas respiratorias que desarrollara a partir de una crisis pulmonar que le mantuviera postrado durante su infancia (aún antes de la difusión del yoga y el Zen en sí mismo, en el marco de la guerra civil española); así mismo, cantidad de prácticas plásticas, pictóricas y de meditación cobrará presencia en la obra de arte informal (la triada suprematista negro, blanco y rojo- legada al artista informal por K. Malevich, será de uso canónico en el *Sumi-e*, Figs.133), en toda su dimensión emotiva con el fin de recrear en la obra ya este espacio de inmersión lúdica y mística, a la recreación del pensamiento y el aparato psíquico de época, así como del proyecto espiritual de la misma.

De arriba hacia abajo:

Figura 130. A. Gottlieb. *Diálogo*.

Óleo sobre tela. 1960.

Figura 131. A. Gottlieb. *Paisaje imaginario*.

Óleo sobre tela. 1969.

Figura 132. A. Gottlieb. *Ráfaga N.1*.

Óleo sobre tela. 1957.

Cómo ya se habrá mencionado al hablar de la naturaleza del Koan; la práctica del Zen, se establecería en el arte informal, cómo medio idóneo al acceso a este conocimiento espiritual

subyacente a la obra; tanto en su creación, como en su *re-creación* y en su diálogo con el espectador. El arribo de las filosofías zenistas se estableció en el arte informal en tanto Temenos místico, idóneo a la instauración de este diálogo reflexivo, silencioso y místico con la pieza; misma en la que se buscaría este paliativo espiritual, al que se accediera por medio de sus prácticas (su ascesis), en tanto que:

*“Detrás las invocaciones al silencio se oculta este anhelo de renovación sensorial y cultural, la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación total; la liberación del artista respecto de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales”*⁷⁴³.

El Zen es considerado una forma de pensamiento místico, en tanto su propia ascesis y naturaleza; más aún al considerar el hecho de que su práctica y conocimiento excede los límites del lenguaje, siendo así inefable y el pensamiento común (cotidiano, de *uso*), resultando momentáneo y exclusivo del estado de contemplación que su ejercicio acoge y perteneciendo por ello esencialmente al Temenos de lo místico: *“Cuya identidad es el misterio. ¡Misterio de todos los misterios! La puerta de lo oculto”*⁷⁴⁴. En fin, un modo de conocimiento *“otro”*.

III.V.IV.II.- Prajnâ

Por *Prajnâ*, se entiende una forma de sabiduría esencial, una toma de conciencia de los objetos o del medio y de su empleo o valor (la gnosis). El *Prajnâ*, es necesariamente el sabio, pues este conocimiento no existe sin la acción del pensamiento, en su factualidad, inscribiéndose así mismo en el curso de devenir constante (*Naru*). *Prajnâ*, es el conocer, la conciencia o la toma de conciencia como tal, más allá de la dualidad de sujeto y objeto. En el Zen, se le equipara con la mente búdica, pues se considera que señala la iluminación del Buda, y también al vacío. Es el conocer que conoce el conocer, es decir sujeto, predicado y objeto, en que todos son lo mismo, un tanto similar a este propuesto *ser siendo*, y particularmente equiparable a este *reconocimiento* Gadameriano, que de común se experimenta para con el acercamiento a la obra de arte, al reconocer algo del espíritu y del sí mismo en la pieza artística⁷⁴⁵. *“Sin Prajnâ no existe una verdadera meditación y sin una verdadera meditación no hay Prajnâ”*, el *Prajnâ* contiene y abarca la iluminación (*Sambhodhi* o *Satori*), el más allá (*para* o *nirvâna*), el vacío (*Wu* o *sûnyata*), la naturaleza búdica y el conocimiento total, resultando parangonable así mismo a este conocimiento integral, ya vivencial, procurado en la obra informalista. Es por cierto también la perfección (*pâramita*).

III.V.IV.II.- El Satori

El *satori* es entendido como el estado de iluminación última (Búdica), conciencia de la pura conciencia, como tal, sin objeto alguno mental o físico y natural al *Prajnâ*. En las escuelas

⁷⁴³ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.26.

⁷⁴⁴ Lao Tse. Op. Cit. P.15.

⁷⁴⁵ H. G. Gadamer. Op. Cit. P.158. Y ya tratado en la presente tesis en las paginas 31,32.

zenistas, el satori suele concebirse categóricamente como: “*Ver en la propia naturaleza esencial y encontrar algo del todo nuevo, que se conoce con gran claridad y que ilumina la totalidad de la vida, pero que no se puede expresar de ningún modo*”. Resaltando ya en esta concepción, su carácter del todo místico, el satori así mismo, suele participar del Ilinx en tanto médium; distinguiendo de nuevo esta condición su cercanía a las obras del arte informal. A la inmersión en el satori, son necesarios tres requerimientos básicos: la *gran fe*, la *gran perseverancia*, y la *revelación*; particularmente apreciable en los estadios de este estado resulta el *Gijo*, -*la gran duda*-, que enfatiza este estado de tensión mental propicia a una verdadera ansiedad e inclinación por el conocimiento (particularmente el referente al sí mismo). Es indispensable resaltar que sólo la “intuición”, puede indicar la experiencia interna del satori, proyectando su experiencia en la mente (la sensación de este estado de conciencia *otro*); más sólo por un instante, pues este estado al ser impropio del pensamiento intelectual (*vijnanâ*), suele esfumarse al momento de intentar conceptualizarle o siquiera “*tenerle*”. El satori o “*mística irracional*” se presenta las más de las veces en las poéticas de lo informal, tanto en el diálogo de creación-apreciación con la obra y la inmersión esta; como en el diálogo silencioso que de común la impregna. Apreciándose en ello, su renuncia patente al conocimiento intelectual, dado su establecimiento de límites y significantes cerrados y concisos, impropios de la mística del Zen: “*Ordenar, gobernar, es empezar a nombrar*”⁷⁴⁶.

III.V.IV.IV.- Wu, Wu wei

Suele identificarse tanto con la nada, como con la no-acción, y en ello relacionársele con el satori; dado que, cuando se ha alcanzado el satori, en él, no queda mayor acción, ni siquiera la del pensamiento intelectual. El Wu, es un elemento del satori, al considerársele en tanto desprovisto de toda forma y acción, espíritu puro; así mismo es propuesto en el arte informal como espacio de meditación inmersa propicia al Ilinx y común al caos y al silencio de las obras que de su naturaleza introspectiva disponen. Reiterado una vez más: *los medios tradicionales más directos para representar esta energía ‘numinosa’, en occidente, son paradójicamente dos formas negativas: ‘la obscuridad’ y el ‘silencio’. Y en oriente, el vacío*. U. Eco así mismo, propondrá el Wu, como parte de esta sabiduría que propicia la aceptación de la naturaleza mudable y engañosa del mundo⁷⁴⁷, concepto que finalmente encontraría cabida en el pensamiento hegemónico occidental, sólo tras los principales descubrimientos de la física moderna, especialmente la planktiana.

III.V.IV.V.- Sunija-sunijata

El vacío y la vacuidad. Este término se emplea en el Zen, al abrazar la naturaleza efímera y mutable del todo; habiendo que recordar que en oriente, el vacío es un atributo común de lo numinoso. A esta concepción se le ha relacionado con el postulado gestaltico de: “*El todo es mayor que la suma de sus partes*”, en tanto ese “*todo*” es algo nuevo en la naturaleza, en sí mismo y en su repercusión sobre otros elementos. Siendo su aprensión característica de este modo de pensamiento inefable; puesto que en el concepto y en la repercusión que ejerce ese todo, existe ya una ausencia de concepto o de referente alguno, siendo algo totalmente

⁷⁴⁶ Lao Tse. Op. Cit. P.51.

⁷⁴⁷ U. Eco. Op. Cit. 1984.Pp.228-235.

diferente, “otro” a lo conocido y propio del sustrato místico común a la obra de arte, ya: *la profunda mismidad*; conocimiento propio del ámbito del Prajnâ y el satori, donde así mismo habrá de recrearse este concepto fundamental, tanto para el objeto artístico como el de culto en oriente, a saber, el *Bijutsu*, entendido como el ritual específico a realizar para un acercamiento subjetivo a objetos de esta naturaleza. Este concepto también mantiene cierta cercanía con Wu al participar de esta cualidad mística depositada ya en la vacuidad y el vacío.

III.V.IV.VI.- *Ko-tzu, Kufu*

Es la naturalidad en la acción corporal que sobreviene cuando el cuerpo se encuentra –por decirlo de algún modo- a tal grado “educado”, que la mente parece replegarse, permitiéndole un movimiento libre, pleno y armónico en su coordinación propia. El Ko-tzu, es considerada una de las artes del zen, que sobreviene con el Yoga, el Tai-chi, el Judo, el Shodō y el Kyūdō; siendo estas disciplinas por medio de las que se procura la ubicuidad de esta condición. Y que implican ya en sí, cierto adiestramiento corporal –ascesis- cómo estrategia de liberación de la conciencia (A. Tâpies, hablara de ciertos ejercicios respiratorios a los que acude antes de iniciar su sesión de trabajo). G. Dorfles considerara el Ko-tzu como: “*Esa ‘espontaneidad de la acción’; ese conocimiento subjetivo no transmisible, que lleva al hombre a señorear determinada técnica, para lo cual sólo con apoderarse, no ya intelectual, ni conceptualmente, sino casi por un condicionamiento físico, psicológico, de un procedimiento determinado, se entra en posesión de un verdadero conocimiento del mundo y de las cosas*”. El ko-tzu, deviene práctica de inmersión, plena de Ilinx, en la conciencia pura del “sí mismo” propia del Prajnâ.

En el arte informal la práctica de la acción-gesto, se propondrá ubicua a la naturaleza misma del Ko-tzu, ya al considerarle en tanto “*fenómeno de intuición*” e inmersión en la fisicidad de una práctica: “*Allí donde lo particular representa a lo general, pero no en tanto sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inescrutable*”⁷⁴⁸. La revalorización que cobraría el pintar en tanto acto espontáneo vivencial y físico en estas prácticas pictóricas (al grado de llevar a artistas como G. Mathieu a proponer: “*En la extremidad del éxtasis, la pintura ya no tendrá razón de existir*” dada en esta revalorización del acto, por sobre el producto en tanto objeto⁷⁴⁹), considera a la naturaleza de estas como ubicuas a su labor; exacerbándose la importancia del *acto* en su naturaleza espontánea y subjetiva; y encumbrando ahora en el mismo, su cercanía al Ilinx, por su *liberación de la conciencia*.

III.V.IV.VII.- *El wabi*

Encarna la sencillez, la bastedad y deleznablez de los elementos en su naturalidad y rudeza (el arte del *Ikebana* –arreglo floral japonés-, muestra esta tendencia al emplear piedrecillas, ramas y elementos burdos junto a las flores). El wabi aboga por la asimetría e incluso cierta evocación de la ausencia, ya en tanto vacío: “*amor por el material basto y descarnado*”⁷⁵⁰; la pobreza del medio y la tosquedad de la ejecución. En la naturalidad del wabi se observa esta

⁷⁴⁸ S. Bocola. Op. Cit. P.542. Apud. J.W.V. Goethe, “*Máximas y reflexiones*”.

⁷⁴⁹ G. Mathieu. Op. Cit. Pp.136.

⁷⁵⁰ G. Dorfles. Op. Cit. 1976. P.30.

dilección por los materiales frágiles, corroídos, gastados y toscos, dada su afirmación de ser esta “realidad” y “vivencialidad”, misma por las que optaran los artistas de estas poéticas. En la práctica del Shodō (la espontánea e inmediata acción de la pincelada sobre el medio), guarda a sí mismo cierta cercanía con éste concepto, cómo daré en exponer T. Suzuki al hablar de la práctica específica del *Sumi-e* (Fig.133):

“La razón por la que se elige un material tan frágil es que la inspiración debe ser transmitida en el más breve periodo de tiempo posible; no se autoriza ninguna repetición, ningún retoque...El artista debe seguir su inspiración tan espontánea, absoluta e instantáneamente como se presentó (...), no debe hacer otra cosa, que levantar el brazo, los dedos, el pincel como si fueran simples instrumentos en las manos de alguien que hubiese tomado posesión de él”.⁷⁵¹

En ésta exposición se observa igualmente la presencia del *satori* en la práctica de ésta pintura, cuya ejecución no busca ya preciosismo alguno, sólo la caza del instante; radicando en esta honestidad, su perfección y belleza y en ello, no sólo la certeza de lo efímero y precario, sino la reafirmación del ahora. Al wabi así mismo suele adjudicársele cierto elemento de renuncia y ausencia.

III.V.IV.VIII.- El Lîla

En el ludus de creación y recreación de los anteriores elementos, ya naturales y análogos a la creación del artista primordial y por ende, ampliamente apreciables en los productos artísticos de los mismos; habrá de advertirse (en la práctica del Peripatos que les anima) esta inclinación particular a lo lúdico y sus elementos; más aún, al sentido expreso –y en seguimiento al pensamiento Zen que les permeára- del Lîla:

*“Hay una vieja palabra sánskrita, Lîla, que significa juego. Es más rica que nuestra palabra: significa ‘juego divino’ el juego de creación, el plegarse y desplegarse del cosmos. Lîla libre y profundo, es a la vez el deleite y el goce de este movimiento, y el juego de dios”*⁷⁵².

En el espíritu que permea el concepto de Lîla, vienen a confluír la pluralidad de las matrices lúdicas y sus índices; evidenciándose ahora en el pensamiento oriental, el sustrato esencial que animará la discursiva de los ya citados filósofos de posguerra. El Peripatos patente en la concepción misma del lîla, que al ontos de su juego hermana al ser humano en los más de sus elementos, en su capacidad de goce, en su fragilidad, su condición efímera y en su constante juego de creación y recreación, conocimiento y reconocimiento. Lîla que: *“Abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia, que establece un mundo y que existe y sólo existe en esta apertura”*⁷⁵³. En el espíritu de lîla se puede apreciar y profundizar éste acercamiento del artista occidental al pensamiento de oriente: *“Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se*

⁷⁵¹ *Ibidem*. P.31. Apud. T. Suzuki

⁷⁵² S. Nachmanovitch. Op. Cit. P.13.

⁷⁵³ M. Heidegger. Op. Cit. 2005 a. P.70-74.

esta haciendo así misma”⁷⁵⁴. La complejidad de su juego en su muy alta necesidad de sentido, le llevarían a integrar las más de las prácticas lúdicas en su quehacer artístico, emulando en su pluralidad y riqueza éste sentido vivencial y arcano; esencial ahora, al erigir un sentido esencial que reanimará el significado vivencial y trascendental de la obra de arte.

Será al influjo de esta constelación de conceptos, cuya gnosis ya se filtra y traslapa, curioso es que una figura común de esta filosofía, donde lo anterior queda explícito es la del *ying-yang*; empapando así mismo, los más aspectos de la vida y el pensamiento del artista en su obra. Las prácticas artísticas y conceptuales del informalismo, cobrarían esta dimensión ritual y mística en la reconstrucción de este proyecto espiritual de época; procurado en el reconocimiento de elementos lúdicos y espirituales comunes tanto a sus estadios culturales originarios, cómo de aquellos que así mismo participarán de esta condición anímica, ubicua a su contexto (no en vano autores como O. Spengler y A. Toynbee, ya al considerar la existencia de culturas y sociedades *petrificadas* y *detenidas*, postularán las más de las veces a algunas provincias de oriente, y específicamente de china; e incluso de Latinoamérica y el México contemporáneo⁷⁵⁵).

*“El arte moderno se trata de volverse a encontrar con lo sagrado”*⁷⁵⁶. El viraje a lo místico y lo arcano patente en la obra informal, se postularía en ésta necesidad apremiante de superar las fronteras individuales de una *“yoidad”* escindida y alienada; conciente ahora de recuperar su vinculación con el mundo, el universo, el hombre y el sí-mismo, en una patente afirmación y ya recreación del ontos. Compartido y evidente en la retórica de cantidad de estos artistas y teóricos de época; ya desde las más diversas ópticas y discursos, ya fuese como: *“La búsqueda de lo sagrado”* (Jean Bazaine), La construcción de un lenguaje que expresa: *“Lo aún no encarnado”* (G. Mathieu), La *“embriaguez fantástica”* (M. Tapiè), *“la tendencia natural del hombre hacia lo sublime”* (B. Newman), y *“la semejanza patente entre el sentimiento místico y el artístico”* (A. Tapiès)⁷⁵⁷. Evidenciándose la ubicuidad del Temenos místico que ya Ilinx, Mimicry y Peripatos comparten, común tanto en el Zen, cómo en las poéticas de lo informal.

En el arte: *“Existe un misticismo que nos puede enseñar, un elemento de sabiduría”*⁷⁵⁸; la firme reiteración de los artistas de lo informal hacía ésta condición mística en su obra (las más de las veces apoyada en la mística que con el pensamiento del Zen compartiesen), será casi una constante a lo largo de su trayectoria y producción artística; que habrá de abrir su perspectiva a las más posibilidades creativas, expresivas y filosóficas, en su creación plástica. Replanteando así mismo la importancia y valor de esta orientación en el arte: *“En el momento en que el arte deja de ser puramente mágico, de ser un rito, cesa su función social inmediata”*⁷⁵⁹; J. Bazaine propone esta perspectiva a la integración de los móviles y bienes que la animan, alumbrando tanto su condición de ser arte cómo su carácter esencial de ser juego.

⁷⁵⁴ H. G. Gadamer Op. Cit. P.148. Apud. F. Schlegler.

⁷⁵⁵ O. Spengler. Op. Cit. Pp.134-172.

⁷⁵⁶ C. Blok. Op. Cit. P.193. Apud. J. Bazaine

⁷⁵⁷ C. Blok. Op. Cit. P. 192-194.

⁷⁵⁸ A. Tapiès Op. Cit. 1971. P. 46.

⁷⁵⁹ C. Blok. Op. Cit. P.195. Apud. J. Bazaine.



Figura 133. Algunos Ejemplos típicos de *Sumi-e*.
Artistas y Épocas varias.
Tinta sobre papel de arroz.

Juego (ya lila), sagrado, profundo y complejo, creación y recreación continua y expreso ahora, en la práctica artística: “*Jugando hacemos crecer nuestro espíritu, ampliamos el campo de nuestra visión, de nuestro conocimiento*”⁷⁶⁰; al influjo de este espíritu lúdico que abreva de esta dimensión mística y vinculante, juego que ya encuentra una consonancia primaria incluso en la creación y recreación del universo, y al cual, el Temenos mismo de las poéticas de lo informal llegarían a ser propuesto cual:

*“Un teatro en el que las imágenes físicas, violentas trituren e hipnoticen la sensibilidad del espectador atrapado en el teatro cómo un remolino de fuerzas superiores. Un teatro que, abandonando la psicología, cuente lo extraordinario, ponga en escena los conflictos naturales y sutiles y que se presente en primer lugar cómo una fuerza excepcional de derivación. Un teatro que produzca trances”*⁷⁶¹.

El artista del informalismo en la creación de su obra, tiende a considerarse llamado a participar ya de un éxtasis y de una afirmación cabal de su existencia en la misma; que así mismo sería una abierta protesta que habría de propagarse por el medio. Particularmente palpable en el mismo carácter críptico de la obra, al ser esta totalmente inadecuada a un ejercicio de interpretación regulado por los criterios tradicionales de la estética occidental, inclinándose más bien por la propuesta “aventura” de M. Tapiè; proponiéndose en su *mística* ya en pos de un conocimiento significativo y vital, necesario a la reconstrucción de la embotada psiquis del sujeto contemporáneo⁷⁶².

III.V.V.- El arte informal como transformador de la conciencia y el aparato cognitivo, el proyecto espiritual de época

Radizando en ello éste pensamiento que en la época ya incitaba a erigir al artista en ésta propuesta figura del Exegeta, del Alquimista, y del Chaman; más siempre en un místico. En tanto que la obra de todo artista de todo tiempo, que accediese ya al rango de lo “*genial*” (y de lo *clásico*); habrá de ser correspondido con lo *mágico* y lo *religioso* (el numen). El artista a su vez ya parangonado con estas imágenes, que le llevan por todas las máscaras del místico de todo tiempo; siendo ahora en la postulada figura del Chaman, que habrá de ubicarse la primitiva sierpe que animara éste pensamiento en el artista de época. La figura del Chaman, desde su más primitivo origen, en su perfil que ya participa de este propuesto “*estado de angustia psíquica*”⁷⁶³ y de “*tensión espiritual*”⁷⁶⁴ fomentándole los más profundos vínculos con la experiencia de lo real en sus dimensiones más diversas. El artista informal, igualmente mantenía en su orientación esta naturaleza mística y lúdica, proponiéndosele de forma análoga, a ésta cualidad mística y taumatúrgica, depositada tanto en el acto de creación, cómo en la obra misma⁷⁶⁵. Evidenciándose nuevamente, esta familiaridad que el artista informal sintiera para con el artista arcaico y el místico de todo tiempo; especialmente al considerar la vitalidad de sus gestos dirigida por cierta *voluntad ritualista* y vivencial, ya participe de un

⁷⁶⁰ A. Tapiès Op. Cit. 1971. P.88.

⁷⁶¹ C. Pérez. Op. Cit. P.22. Apud. A. Masson.

⁷⁶² M. Tapiè. Op. Cit.

⁷⁶³ A. Tapiès Op. Cit. 1978. P.216.

⁷⁶⁴ Ídem.

⁷⁶⁵ Ídem.

sentido místico y sagrado del universo. Su vitalidad depositada en el testimonio de su gestualidad abstraccionista, le resultaba vehículo idóneo a la complejidad de su pensamiento, cual: “*Transporte de los pensamientos pasmosos que sentía ante lo incognoscible*”⁷⁶⁶. Haciéndose patente esta arenga en la labor de artistas como G. Mathieu (Figs. 134 y 135) Y J. Pollock (Figs. 75 y 79)



De izquierda a derecha:
 Figura 134. G. Mathieu. *Gnosis*. Óleo sobre tela. 1967.
 Figura 135. G. Mathieu. *Espectáculo de un solo hombre*.
 Performance y acción pictórica. 1947.

Este Temenos místico, propuesto en la obra informal, animaba en su constitución dos estados de conciencia esencialmente opuestos, más ahora conjuntos y particularmente apreciables a tenor de esta discursiva; a saber, la ansiedad y el éxtasis: “*En el fondo del arte como su fuerza motivadora, reside un impulso compartido por el arte y el ritual, el deseo de emitir, de expresar una emoción profundamente sentida...Este factor emocional común es el que hace que el arte y el ritual sean en sus comienzos poco menos que indistinguibles*”⁷⁶⁷. La gran mayoría de sus teóricos, críticos y artistas compartirían esta óptica, ante el necesario (si no contingente) fenómeno considerable de re-subjetivación y reconstrucción de las prácticas artísticas y de sus productos; en este Temenos místico, y ya en pos de un replanteamiento significativo y necesario en el arte. En esta inmersión de la obra y la experiencia estética en su dimensión mística, se proponía ya un producto tangible, una *obra* en toda la extensión de la palabra (*ergon* y *energeia*), afirmada en tanto vehículo de este pensamiento “otro”, espacio a la elucubración de lo numinoso en la misma. Idóneo a una construcción mitopoyética abiertamente participativa en la experiencia con la obra e invistiéndole para ello, de las más de

⁷⁶⁶ A. Moszynska. Op. Cit. P.164.

⁷⁶⁷ Herbert, Read. *Imagen e idea*. México, Fondo de cultura económica, 1975. P.78. e I. Sandler. Op. Cit. P.139. Apud. Jane Harrison.

las estrategias y prácticas artísticas; juegos de creación que en su raíz más profunda, remueven estética y mística. El artista informal, recurrirá a la mística de sus juegos y en ello a su *magia operativa*, recuperando así la ritualidad y el artilugio entorno a la experiencia estética.

El acercamiento a la obra recobraría la profundidad que por sobre el *mirar*, por sobre la práctica del *flaneur*, su juego de natural incita; en su creación el artista informal buscaría asistir la facultad de lo místico y lo numinoso, incluso lo *mágico*, ubicuo al arte, a su obra y al mirar mismo; conciente de éste condicionamiento —el entrar en el Temenos— y pertinente para ello: *“La magia contiene al igual que el arte, este elemento de presencia y ambigüedad entre lo real e irreal; uno debe entrar en el juego dejarse enredar”*⁷⁶⁸. Es considerable, la gnosis que el artista informal desarrollara entorno a su práctica, al reconocimiento de lo vivencial, lo místico y lo numinoso procurado en la misma, dada la capacidad de inmersión del Temenos procurado en esta visualidad única; creándole y recreándole en pleno conocimiento y con soltura a la reverberación de su trance:

*“Su envoltura más bien clásica es un velo que enmascara toda magia realmente operativa en el mágico e indefinible misterio de sus formalismos (...) El cepo es este hieratismo, suerte de ritual litúrgico de una cierta magia, operativa y evidente”*⁷⁶⁹.

El artista de las poéticas de lo informal sabrá apropiarse el Temenos que comparte la triada lúdica: Mimicry, Ilinx, Peripatos, al propiciar la emoción mística y esta lucubración misma de lo numinoso en su propia obra; al recuperarle de las más diversas fuentes. Si bien ambas tradiciones, tanto la occidental como la oriental, propician y comprenden la función del rito en el acercamiento a la pieza artística y/o de culto; aplicando el ceremonial inherente al abrir su Temenos: la ya reconocida *Espiritualidad barroca* y ahora el *bijutsu*, el ritual en torno al objeto artístico en oriente. La pieza informal, procuro integrar a su contemplación ambas orientaciones en el acercamiento a sus piezas artísticas, construyéndose esta paradójica confluencia de la vacuidad y el barroquismo (*ansiedad* y *éxtasis*), a la celebración del misterio que propiciaría esta ritualidad ubicua y necesaria a la inmersión en la obra⁷⁷⁰:

*“El misterio y la expectación crecen junto con la admiración por el conjunto. Es la emoción de ver la pura existencia de las cosas (...) Se trata de todo un cosmos, de todo el universo hecho presencia, que hay que depositar sacramentalmente en una especie de altar, aislado de todo. Es menester sentarse ante él con devoción, meditarlo, hay que descubrir en el todo cuanto su autor ha puesto de intimidades y grandeza de sentimientos e ideales. Una nueva envoltura. Y después del largo suspense se nos muestra toda la belleza de una frágil cerámica arrebatadora pese a su simplicidad”*⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ A. Tàpies Op. Cit. 1971. P. 183.

⁷⁶⁹ *“Leur enveloppe plus classique n’est qu’un voile dont a l’habitude de se masquer toute magie réellement o’perante. La magie mystérieuse et indéfinissable de leurs formalismes (...) Le piège a laors été l’hiératisme, sorte de rituel lithurgique d’une certaine magie apparente, ...”*M. Tapiè. Op. Cit. S.P.

⁷⁷⁰ Un factor simple pero eficaz en ello, se depositaría en la considerable dimensión de las piezas y así como en el caos, el silencio y la apertura de las mismas que: *“En este sentido prefieren formatos cuyo inmenso tamaño extingue todos los demás influjos y avasalle al espectador”*. S. Bocola. Op. Cit. P.410.

⁷⁷¹A. Tàpies. Op. Cit. 1971. Pp.184-185.

Tàpies procura la anterior descripción, al parangonar la dimensión mística que persiste en la admiración del objeto artístico en oriente (así se trate de un pequeño cuenco) y el valor ritual que se busca rescatar en la experiencia estética del arte occidental. El artista informal, al igual que muchos de sus homólogos; recreará en su trabajo los más de los mencionados elementos del Zen y sus prácticas. Haciéndose evidente en este acercamiento la apreciación y reverencia particular entorno al objeto artístico; ya fuera por esta fragilidad y delezabilidad procurada en la materialidad de muchas de sus obras, por su configuración objetual y formal esquiva e inefable, por su tendencia toda al silencio y al vértigo de creación y recreación. Estas obras obtendrán una admiración particular en este acercamiento a participar de su ludus (y ahora su *naru*), siendo este ya una suerte de *celebración*.

La fiesta se celebra, al igual que la liturgia (y el *chiste* también), siendo ambas tradicionales y contemporáneas formas de juego⁷⁷², en las cuales se patentiza una disposición particular en la vivencialidad de esta práctica lúdica. Ahora, en este devenir en tanto energía vital que confluye en la consumación de todos los actos y todas las vidas, la conciencia de su transitoriedad y su reverberación emotiva al calce de su juego, en su mutabilidad y renuncia, su vitalidad y su silencio; su taumatúrgia, que habría de depositarse en este deseo abierto de inclusión y participación por parte de su público; *ver es participar* finalmente, y *no hay nada más significativo que un texto que afirma su propio divorcio de sentido*. Resultando el Temenos de lo informal, particularmente fecundo al arrebató místico que la inmersión en el vértigo de la obra propiciara. La obra de artistas como G. Mathieu (Fig.124), M. Rothko (Fig.136), B. Newman (Fig.137), A. Tàpies (Fig. 140), J. Dubuffet (Fig.50), J. Pollock (Fig.39), sobrevendrá particularmente apreciable en este rescate abierto de cantidad de estrategias lúdicas y formales, apreciables en sus obras, como de este llamado a la celebración del ritual y el trance.

El pronunciamiento anterior, lleva a considerar esta aproximación y recreación de la pintura occidental en torno a la práctica de estas filosofías. Acercamiento franco, en pos de un reconocimiento de natural ubicuo al fenómeno de la creación artística; siendo en esta *celebración* en tanto tal y en el deseo de participación que la recrea, que se halla de considerar ahora la importancia del fenómeno lúdico, aunado a la experiencia mística y espiritual depositada en las poéticas de lo informal y en su posterior recreación en cantidad de fenómenos de vanguardia artística. El perfil psíquico anímico del sujeto de la modernidad última, ya se mostraba desposeído de principios unificadores y vinculantes, arrojándose en éste contexto histórico la concreción de la identidad característica del artista informal, al cobrar ya, la cantidad de máscaras en las cuales habrá de recrearse a la reconstrucción apremiante de su identidad y espiritualidad misma, en las practicas lúdicas que al momento épocal se presentaban ubicuas y apremiantes a la recreación misma de su ontos, patente en la profundidad psíquica de su creación mitopoyética:

“La elevación de las artes a la categoría de “arte” genera el mito principal sobre el arte, a saber, el que concierne a la naturaleza absoluta de la actividad del artista. En su primera versión, más irreflexiva, el mito abordaba al arte como “expresión” de la conciencia humana: La conciencia en busca de su propio conocimiento. (Era bastante

⁷⁷² J. Huizinga. Op. Cit. P.70.

fácil inferir las pautas de evaluación gestadas por esta versión del mito: Algunas expresiones eran más completas, más ennoblecedoras, más informativas y más ricas que otras.) La versión más reciente del mito postula una relación más compleja y trágica del arte con la conciencia. Al negar que el arte sea una simple expresión, dicha versión del mito tiende a asociar el arte con la necesidad o capacidad de autoalienarse ínsita en la mente. Ya no se interpreta el arte como la conciencia que se expresa y que por tanto se afirma implícitamente. El arte ya no es la conciencia “per se” sino más bien su antídoto, emanando del seno de la conciencia misma. (Es mucho más difícil inferir las pautas de evaluación gestadas por esta otra versión del mito.) El mito más reciente que proviene de una concepción postpsicológica de la conciencia, encuadra dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser que describen los grandes místicos religiosos”⁷⁷³.

S. Sontag advierte en torno a su ya propuesto *proyecto espiritual* de época, el replanteamiento y la búsqueda de ésta profundidad espiritual y mística depositada en el arte de la modernidad última, en el reconocimiento no sólo de esta *relación compleja y trágica del arte con la conciencia*, cual mito último de la estética de esta modernidad última; que así mismo habrá de reverberar a la complejidad conceptual y plástica del ejercicio mitopoyético que conlleva la creación de estas obras. También aprecia éste espacio lúdico de recreación en un ejercicio que en su mística, apela a la subjetividad del Zen; así, este *antídoto* para la conciencia, deviene espacio necesario en la recreación de la misma, a la dilución de un modelo de pensamiento dado, en lo que podría tildarse de una necesaria *plastificación* de la conciencia, al tener esta que readaptarse, moldearse nuevamente a fin de aprender y reconstituirse ante un nuevo entorno épocal dado y ante una nueva elucubración de lo real. Pertinente en tanto este *antídoto de la conciencia*, que ahora aparece cual eco de satori y que así mismo puede apreciarse ya como esta *conquista de un estado absoluto del ser que describen los grandes místicos religiosos*; deviniendo esta concepción postpsicológica, ya un acercamiento a la psique procurado en esta considerable resubjetivación de su gnosis procurada ya en el Temenos del Hermeneuta.

Mismo donde ahora esta concepción encuentra su nomenclatura primera en el pensamiento del Zen, así como las dotes propias de sus elementos: el Wu y el sunijata. La posición taumatúrgica que habrá de adoptar el artista del informalismo, fomentaría la práctica de este ejercicio y pensamiento, tanto en la creación de sus obras cómo en la conciencia plena de su valor recreacional, implícito en la necesaria superación del estado de alienación global que le conminara a asumir esta posición, y así mismo, en la creación de sus objetos y elementos artísticos, cuya orientación lúdica habrá de prestarse esencialmente a esta función al: *“Incorporar a su vida objetos que lo sitúen en un estado mental propicio para tomar contacto con los problemas últimos y más profundos de su existencia”⁷⁷⁴*. Fenómeno que devendría en más, difundido para la modernidad última, fomentando el reposicionamiento de este *arte que se precia de ello*, en su labor y conciencia; ahora cual germen transformador y contestatario a un entorno socio-histórico particularmente aberrante, producto de las contradicciones de un proyecto de modernidad aciago, y evidente en un difundido *malestar en la cultura*.

⁷⁷³ S. Sontag. Op. Cit. 1985.P.12.

⁷⁷⁴ A. Tàpies. Op. Cit. 1971. P.39.



Figura 136. M. Rothko. *S.T.* Óleo sobre tela. 1957.

Al artista de la tradición heroica, la tarea le resultaba por demás, contingente y dispuesta; tanto su formación artística cómo su disposición anímica, le ubicaban al calce de estas prácticas. Para él, el arte seguía portando el poder que ya se le atribuyese a toda gran estética de todo tiempo: una gnosis elemental y con ello, una conducta *moral* implícita⁷⁷⁵. El artista informal se dispondría al espíritu lúdico que ya de común comparte con el hermeneuta, adoptando la disposición primaria de éste: la práctica natural del diálogo al reconocimiento de

⁷⁷⁵ A. Tàpies. Op. Cit.1978. P.214.

éste sustrato de realidad última, en pos del conocimiento de una auténtica y profunda naturaleza del universo y el espíritu; en la convicción de que:

“Todo el mundo lleva en sí mismo la posibilidad de conocimiento de la realidad. El artista no hace más que ayudar a despertarla en todos los que la tenemos adormecida”⁷⁷⁶.



De izquierda a derecha:

Figura 137. B. Newman. *Josué*. Óleo sobre tela. 1950.

Figura 138. B. Newman. *El vacío*. Óleo sobre tela. 1946.

Apreciándose nuevamente en éste espectro, las facultades propicias que en el presente discurso dan en considerar esta preeminencia de lo lúdico que las poéticas de lo informal animan; ya en su devenir (su *naru* puesto que el espíritu del término le atañe), su ontos quedaría guardado en la naturaleza espiritual y anímica que en tanto producto cultural posee. Este *vértigo espiritual* (que con el artista arcaico de todo tiempo le hermana) procuraría la eficacia de esta *informalidad* en el ludus de sus obras; inquietantes y enigmáticas, ya conjugan su hieratismo y su misterio con la profundidad anímica de su humanidad, única e inquisitiva; al necesario *reconocimiento* de lo espiritual y lo *sublime* depositado en las facultades de esta poética lúdica, abierta, participativa, *operante*. El silencio de su hieratismo, se prodigaría a la exegesis del pensamiento abierto, cabal a la disposición lúdica de la obra y *Emblema de un pensamiento nuevo, difícil*... Una vez más:

⁷⁷⁶ *Ibidem*. P. 215.

“Al postular el silencio y la reducción, el arte comete un acto de violencia contra sí mismo, se convierte en una especie de automanipulación, del conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de pensamiento”⁷⁷⁷.

Concluyendo, el artista informal en su proceder adoptará una pluralidad de concepciones de la índole más heteróclita, que habrá de reconocer en su práctica y creación artística, el mito y lo ritual, sobreviniendo ya realidades arcanas del patrimonio psíquico de la humanidad entera; pronto incluso concepciones tales como lo *barbárico* –al igual que lo exótico–, habrán de arribar a su discurso (especialmente en el acerbo de este artista inclinado a los juegos de la Mimicry), procurándose en ello tanto su reafirmación fehaciente de ser “otro”, como de este acercamiento atávico a la figura del hombre primigenio, –a la reafirmación de su ontos–, en lo místico y lo emotivo, en busca de valores absolutos en la obra. Sin olvidar este replanteamiento épocal que encontrará en los fragmentos de barbarie, ya el germen de un nuevo estadio cultural al agotamiento del paradigma épocal y el advenimiento de la decadencia, el desasosiego e incluso una suerte de nihilismo, todos sintomáticos, tanto del perfil épocal como de este carácter esencialmente trágico de la existencia misma. Cuyo sentimiento de incertidumbre contrae –en el discurso de F.W. Nietzsche–, por sobre la abulia y la apatía, esta angustia elemental comparable al *Gijo*, cuya energía volitiva parece plasmarse en el caos y el vacío, la ansiedad y el éxtasis, ubicuos a esta “espiritualidad barroca”; sentimientos si bien dispares, presentes en esta elucubración de lo numinoso en la obra artística. Ahora en la búsqueda de un renovado sentido vital y vinculante, ubicuo en este afán de subsanar el aparato psíquico del sujeto épocal. Y apreciándose tanto en este rescate como en la naturaleza misma de su discurso y prácticas el sustrato lúdico mismo que anima su labor.

Este rescate de lo arcano y lo místico en tanto viene significativos y vinculantes, sobrevendrá preciso a la reconstrucción del proyecto espiritual de época; al devenir estos ya bienes significativos y factores de cohesión. Específicamente al demandar su acercamiento característico esta sobresaliente disposición lúdica, ya en sus categorías determinadas: Mimicry, Ilinx, Peripatos y ahora incluso Alea; ubicua en la recuperación de este carácter atávico y taumátúrgico, propicio a la reconstrucción de una gnosis vivencial y significativa ahora en un muy patente intento de reparación psíquica. Deviniendo la pieza informal, no solo un testimonial veraz del conflicto y la fractura, sino que al impeler su acercamiento y configuración específica la labor del hermeneuta, la obra se instituiría ya en Temenos de creación y recreación ante una necesaria reafirmación del ontos en este intento de reparación psíquica; misma en la que habrá de cobrar la pluralidad de sus máscaras. Y en ellas la figura esencial del Chaman, idóneo a esta labor; demandándose así mismo en el acercamiento la obra artística, ya una dimensión ritual específica y propicia (ya *bijutzu* o *espiritualidad barroca*), a su mística y su taumaturgia, igualmente ubicuas en este acercamiento lúdico. Llevándolo a considerar ya su práctica incluso en tanto *sublime* (en heredad del romanticismo Kantiano); allanándose en esta condición, la postura de un arte ya escasamente si no ajeno al canon habitual de belleza. Arte que al buscarse ya en lo informe, el caos y el vacío, habrá de conferir a la obra una disposición nueva y a la vez arcaica; próxima a lo numinoso y a lo meditativo, al silencio y a la recreación en el Temenos que la vivencialidad de su práctica le dispusiera.

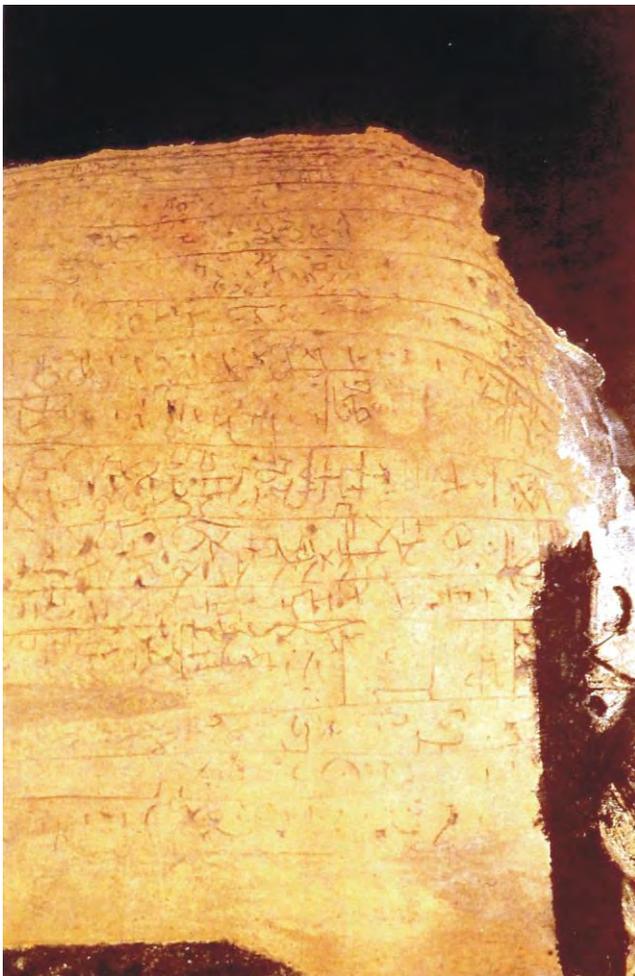
⁷⁷⁷ S. Sontag. Op. Cit. 1985. P.26.

En las poéticas de lo informal, el acto de pintar se construiría íntegramente en este Temenos, inmanente así mismo a todas las labores de su práctica; concretándose la creación informalista en un éxtasis creativo, procurado en esta inmersión lúdica y en la búsqueda de esta reverberación mística que espectador y artista compartiesen. Esta obra informal avocada en reintegrar un sentido místico y sagrado a la realidad y a la conceptualización misma del universo, sería creada en esta voluntad taumatúrgica, ritualista y vivencial; deviniendo vehículo idóneo a esta notable reconstrucción del pensamiento y la conciencia (contingente ya a esta vanguardia artística) y de su sentir y pensar en lo inefable. Abriendo ya el espacio a esta considerada acción mitopoyética de la obra y dando lugar a la instauración tanto de nuevos mitos plásticos, como al readvenimiento del pensamiento sensible en esta reorientación animista y taumatúrgica; perceptible tanto en su práctica como en sus productos, al devenir el espacio pictórico de la obra informal idóneo a esta elucubración mística de lo numinoso. Bajo el propósito de reconstituir en su perfil épocal (y proyecto espiritual), un conocimiento integral, una gnosis práctica; ahora ubicua a un acercamiento vivencial y místico en el reconocimiento creación y recreación de su obra y su entorno, en cuya dinámica sobreviene evidente ya este reconocimiento del pensamiento y las prácticas de la filosofía del Zen, pronta a establecerse al discurso de las poéticas de lo informal.

Este arribo de la filosofía y ascesis del Zen al arte informal, por sobre una mera emulación estilística (por sobre la *chinoiserie* de finales de siglo XVII, o la *japonesque* del siglo XIX), es ya una absorción espiritual e ideológica. El pensamiento del Zen, compartirá con las poéticas de lo informal cantidad de postulados y prácticas en tanto labor espiritual y creativa; en el reconocimiento de lo espiritual y lo lúdico de su acercamiento. Mismo que habría de participar al pensamiento de occidente, una única certeza, la cual el sujeto de época ya hubiese reconocido intuitivamente a los fenómenos de época: la estratagema o elucubración de un régimen u *orden* omnímodo, no era sino ilusoria; el universo es esencialmente paradójico, mutable, fugaz y caótico; indefinible (el empleo del caos será una estrategia generalizada en el arte informal, en tanto espacio de inmersión mística como de evocación de lo numinoso en la obra). Sólo la aceptación gozosa de esta conciencia, traería consigo el conocimiento y la disposición subjetiva que en un notable cambio de paradigma y pensamiento, habría de enriquecer considerablemente la existencia de sus adeptos, haciéndola más libre y plena; en una nueva revalorización y acercamiento a la vida, en razón de esta significativa necesidad de reaprender y recrear el concepto de humanidad misma (y de reconocerse en él) tras la crisis.

Las poéticas de lo informal y la filosofía del Zen, encontrarían cantidad de coincidencias y similitudes tanto en sus discursos como en sus prácticas y estrategias; apreciables en este sustrato lúdico (que en tanto arte y liturgo, ya *experiencia mística*; comparten), específicamente en su propensión al éxtasis y a la inmersión propia de la categoría lúdica del Ilinx, como en su disposición mística y mitopoyética que se construye a partir de la dupla lúdica Peripatos-Mimicry. Trayendo ya en una suerte de atavismo el conocimiento intuitivo de esta filosofía y su práctica a las poéticas de lo informal, al reconocimiento de lo psíquico, lo espiritual y lo místico, en la existencia como en el arte; cual estrategia de sobrevivencia psíquica que habrá de encontrar en el Zen un notable y favorecedor reconocimiento, en el cual recrear y enriquecer su práctica (e incluso en el estudio de este pensamiento por la psicología,

en un acercamiento también lúdico). Pronto conceptos tales como: *Prâjna* (gnosis práctica), *Bijutzu* (contemplación mística), *Satori* (estado de conciencia “otro”), *Wu* (evocación de lo numinoso) *Samâdi* o *Faná* (aniquilación del ego en la inmersión, y ahora ya vértigo de creación) y enfáticamente en este reconocimiento del Lîla, en la conciencia de este sustrato lúdico común al todo y al orden complejo y total del universo; vendrían a reconocerse (e incluso adaptarse), en el discurso de esta vanguardia pictórica, enriqueciendo y afirmando su ya compleja dimensión espiritual y mística.



De arriba hacia abajo:
Figura 139. B. Newman. *Abraham*.
Óleo sobre tela. 1940.
Figura 140. A. Tâpies. *Jeroglíficos N.LXXIV*.
Mixta sobre tela. 1960.

El Zen traerá al arte occidental de la modernidad última, la conciencia del carácter esencialmente abierto, introspectivo y operante de la obra de arte; recuperando esta, ya su ser obra, en el obrar esencial e inmanente a su constitución ontológica, artística y trascendente (*ergon, energeia*). Abriendo en su espacio el reconocimiento de la vacuidad, el silencio, el caos y la oscuridad en la obra y siendo estos ya demiurgo y enigma, metáforas cabales del proyecto espiritual de época depositado en el arte. Necesario tanto al reconocimiento del sí mismo, como a la trascendencia del canon y del pensamiento, en un reconocimiento sensible y emotivo de lo místico y lo numinoso que reverberara en el aparato psíquico, al reconocimiento de la alteridad en el Temenos místico que la triada lúdica Mimicry, Peripatos, Ilinx, disponen al vértigo y la inmersión lúdica.

Temenos propicio tanto a la dilución del ego como a esta notable transformación de la conciencia, en una reconciliación y reconocimiento con la espiritualidad y el universo; basamento esencial de toda experiencia mística y religiosa. El Zen en tanto dinámica de pensamiento místico e inefable, “otro”; sobrevendrá al marco épocal, en tanto una filosofía idónea a la reconceptualización del pensamiento intuitivo y místico, y así mismo necesaria a la reconstrucción del proyecto espiritual de época; depositado ya en el arte y ahora específicamente en las poéticas de lo informal, en tanto espacio abierto a la recreación y al reconocimiento lúdico. En el cual ya se fusionarían mística y conocimiento, en afán de concretar en la obra un espacio de conocimiento integral, una gnosis mística y práctica. Mismo en el cual, el hallazgo emocional, el descubrimiento introspectivo, la experiencia mística e incluso el acercamiento a un nuevo paradigma de realidad y de conocimiento de la misma, se hará apreciable en la notable fusión del psicoanálisis, la ascesis del Zen y la filosofía existencialista; ya en una notable síntesis e interpretación del conocimiento científico en un considerable ejercicio de peripatos. Que llevará a reconceptualizar para la época, la identidad del artista hegeliano, proponiéndose su obra artística incluso en tanto “metáfora epistemológica”, al sobrevenir esta necesaria reconstrucción del pensamiento, ya ubicuo y contingente, tanto a su transformación, como a la reconstrucción de un proyecto espiritual de época, en tanto que *una gran obra, es un objeto que transforma necesariamente la conciencia de su época.*

El arte informal habría de procurarse un importante acervo ideológico como material, cuya abstracción esencial, habría de mantenerle en el espacio de las universales, a fin de procurarse aprensible y cabal al ejercicio de la mitopoyésis y el reconocimiento en todo lugar, estrato y tiempo. El artista informal habría de apostar tanto por su individualidad como por la creación inmersa y solitaria, consiguiendo a través de esta, entrar en contacto ya con su sustrato psíquico inconciente; elemental y primigenio, sus valores atávicos e incluso el inconciente colectivo. Si bien todo arte creado al influjo del espíritu “fáustico” y ya en el discurso de la modernidad, el arte abstracto (y posteriormente el de tendencia conceptual) en sí, suele escapar a un entendimiento común y general; en el acervo y las estrategias de las poéticas de lo informal, se procuraba la aprensión del común, al apelar tanto a su materialidad, a su apertura, ya esta suerte de atavismo (*las tres eras no sólo se solapan sino que además como fenómeno constante, la última reactiva el fantasma de la primera*); su barroquismo que participa del espíritu incluyente catártico e inmerso de lo dionisiaco, como en su disposición al ejercicio mitopoyético, en su apertura cabal al acercamiento hermenéutico. Su interpretación (e incluso su configuración misma) emancipada del código cerrado, le

mantendría siempre en este acercamiento vivencial y lúdico, que en tanto abierto *difícil*; ya en la ubicuidad de su condición patente de ser un esencial transformador de la conciencia y el modelo cognitivo.

En esta apertura residiría el poder transformador de la obra informal, supeditado siempre a esta dinámica lúdica y por demás omnipresente en ella. Ya al procurarse un acercamiento intuitivo y místico en su disposición, ya en su apertura, y así mismo a mantener en sí incluso un espacio propicio al silencio e introspección en esta; ubicuo a esta propuesta transformación de la conciencia y acaso a un modo de pensamiento “otro”, ya satori, arrebatado místico. Fenómeno lúdico que ha llevado ha preconizar esta propuesta labor taumatúrgica de la obra informal, al abrirse en ella, este espacio a la elucubración de lo numinoso procurado en las estrategias lúdicas comunes de la obra informalista (*ergon-energeia*), a la instauración de su Temenos místico y a la notable transformación del pensamiento procurado en sus prácticas. Pronto incluso lo “mágico” habría de cobrar su posición en el Temenos propuesto por esta vanguardia artística, más aun dada su afinidad para con lo taumatúrgico, lo místico y lo numinoso. Sobreviniendo al Temenos del arte abstracto de la modernidad última, esta suerte de *magia operativa*, ya simpatética, y muy del discurso de esta figura del Chaman, propicia al entorno, evocada y/o construida en el caos, la oscuridad, el silencio, el vacío y las sinestesias comunes de la obra informal, que abrían ya en sí, tanto el Temenos como la disposición lúdica pertinente a su acercamiento; propicio ya tanto a esta emoción mística como a la acción taumatúrgica de la obra. Así como en la construcción mitopoyética y subjetiva, ubicua al acercamiento a estas piezas, al igual que esta mística a la elucubración de lo numinoso ya acción taumatúrgica, al propiciar esta considerable y significativa transformación, tanto en la conciencia como en el modelo cognitivo; al calce de lo lúdico y a su vez contingente a su acercamiento, recreación y reconocimiento.

Procurándose ya al sesgo épocal y de manera específica en el arte informal una importante reconexión con lo sagrado y lo significativo, en este notable intento de reparación psíquica. Siendo sus obras testimonio veraz, vestigio doliente de esta intensa experiencia vital y anímica; que impulsaría al artista a aportar en el panorama artístico y social de época una obra de arte en cuyo acercamiento específico, se propiciara esta revinculación anímica y espiritual del sujeto con su entorno. En esta considerable reconstrucción de la realidad y en la inminente (y contingente) transformación de la conciencia y el modelo cognitivo ya en una notable reconstitución de esta función elemental de la pieza artística al devenir Temenos místico y vinculante, permeado de las categorías lúdicas que con la liturgia comparte y cuyo juego, se abre ya a la conciencia de la alteridad y a la elucubración de lo numinoso en una afirmación trascendente; recreación y transformación del ontos al necesario alumbramiento de un pensamiento nuevo, *difícil*...

Estableciéndose la obra cual juego de enigma, koan, en cuyo mutismo se fomenta la posición del hermeneuta, cuya aventurada exegesis le participara como nunca, de la labor del taumaturgo y el chamán en el vértigo de su juego. Este diálogo ubicuo en la obra, cuya danza recreará su inicial vínculo con el ontos, el *ser dentro del juego*; explosión e inmersión en el sí mismo, *reconocimiento* y Temenos ya del satori, del prajñâ, y de todo pensamiento significativo y por ello *difícil*: transformador y vinculante; taumatúrgico. Proponiéndose nuevo camino –al fin Tao-, hacia la posibilidad de una reinterpretación y reconocimiento del

mundo en clave introspectiva; misteriosa. Sintomática al fin, pero en su dinámica y propuesta, un recurso cabal y significativo en tanto protesta y respuesta a una civilización postindustrializada, a sus efectos enajenatorios y a la reificación que esta conllevase. A la plena conciencia de un necesario cambio espiritual interno y al alumbramiento apremiante de éstas nuevas formas de pensamiento en el arte, así mismo a la recreación de un nuevo estadio cultural, ahora en la conciencia de que: *el segundo arcaísmo no será nunca tan “inocente” como el primero, y el tercero aún menos*⁷⁷⁸; y en esta apelación franca y necesaria a su Temenos:

*“Porque el arte es como un juego, y sólo a condición de adoptar una actitud muy inocente captaremos realmente el sentido profundo que tiene –y quien sabe si esto no pasa con todo lo humano–”*⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ R. Debray. Op. Cit. P.139.

⁷⁷⁹ A.Tàpies. Op. Cit. 1971. P.192.

Conclusiones

La cultura, en principio, se juega.

La máxima de J. Huizinga, habrá de sostenerse y patentizarse a lo largo de la historia cultural y artística de cuanta época a su óptica se sometiese; principalmente al apreciarse las categorías lúdicas que R. Caillois y K. Mandoky hubieran de disponerle. Deviniendo todas, matrices elementales de cuanto producto cultural habrá de conocerse -y reconocerse- ya alumbrado en la experimentación y el goce del autoconocimiento natural a su Temenos, su espacio natural de juego. El juego, en cuanto actividad libre e imbuida de gozo, autoexpresión, conocimiento y reconocimiento, sobreviene espacio característico a la manifestación del ontos: *el juego como hilo conductor de la explicación ontológica*, es ya una concreción cabal de la máxima de F. Schiller: *Sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega*. Lo lúdico es un baluarte esencial en la constitución de la humanidad misma, de las sociedades y la cultura en sí; siendo una constante histórica trascendental en la construcción tanto del arte como de esta misma.

Lo lúdico es un factor ubicuo tanto de la cultura como del arte en general.

A lo largo de la presente tesis se ha dado en exponer el carácter vivencial del juego mismo que mantiene en sí, esta naturaleza experiencial; así mismo le son inherentes tanto el goce como el conocimiento; lo lúdico será un elemento ubicuo en la constitución psíquica del ser humano. Ya en el capítulo primero, se ha establecido que la cultura se construye como juego y entorno al mismo. En sus distintas vertientes lúdicas se aprecian emerger los más aparatos y matrices sociales, siendo lo *jugado* tesoro espiritual, germen y fomento de la cultura misma. En su acontecer y reacontecer, construye baluartes ya como lo son el mito, la tradición, el arte e incluso el liturgo. Este juego artístico-plástico que habrá de recrear ahora al elemento abstracto en la obra de arte, ya pugna así mismo por el hermetismo de su Temenos; al apostar allí tanto su estrategia de peripatos (ya fincada en el silencio y en el enigma), como su fundamental conciencia de ser *otro*. Allí el espacio se cierra y los jugadores se embeben, el vértigo acontece y otro tiempo inicia, quedando sustraídos sobre consideración alguna de real e irreal. Pues el juego, al expandirse ha invadido ambas esferas, estableciendo ahora su realidad superior, especialmente significativa y su consecuente transformación hacia lo verdadero; estableciendo una comunicación que ya plena al conocimiento del espíritu como al reconocimiento del ontos, es igualmente espacio legítimo de este conocimiento igualmente *otro*, al fundar su regla en su *misterio* (todo juego se encuentra fuertemente imbuido de significado, todo juego significa *algo*). Sobreviene espacio propicio a la inmersión y al conocimiento del ser y el espíritu; en el juego -específicamente en el Temenos del arte-, se reconoce el espíritu y animismo de una sociedad, de una época y de sus creadores mismos; resultando toda creación ya una concreción lúdica.

Lo lúdico será un factor particularmente esencial al arte, su experiencia (y existencia) precisa de su inmersión; allí se vuelve realmente significativa. Así mismo, en afán de especificar este pensamiento se ha expuesto una categorización de las distintas vertientes y afinidades lúdicas,

misma que da en contemplar al menos cinco categorías básicas: el Alea (la suerte), el Agon (la competencia), la Mimicry (la máscara), el Ilinx (el vértigo), y el Peripatos (la adivinanza). Estas categorías lúdicas (y que así mismo ya pueden ser consideradas matrices sociales): Mimicri, Ilinx y Peripatos, habrán de tener una importancia trascendental en las esferas litúrgica y ritual, fusionándose y yuxtaponiéndose en la construcción misma de la cultura y el arte. La Mimicry en tanto juego de máscara, participara ya del culto y el arte en específico, en el teatro como en el ceremonial y en la pintura en tanto ejercicio mimético o evocador (participando aquí del peripatos), en el ilinx se depositará el éxtasis entendido como fenómeno de inmersión, litúrgico y creativo (sobreviniendo un elemento fundamental de cohesión social en las mencionadas sociedades de confusión, como en las épocas de crisis y transición). El carácter del peripatos, es bien parangonable con el de la adivinanza, al acaecer en su dinámica la construcción misma del pensamiento y la creación; proponiéndose como una aventura inicial, el peripatos deviene motivador esencial de la creación y específicamente de la creación artística.

Lo lúdico así mismo, es un factor determinante tanto en la constitución como en la construcción de los distintos estadios épocales, presentes en el desarrollo ya de una sociedad, cultura o época determinada; mismos que muestran ciertas afinidades estilísticas y conceptuales en el arte que ya de forma contingente, moldean.

Estableciéndose de esta manera un lugar al estudio profuso sobre la presencia de lo lúdico en la cultura y el arte, considerado para la presente tesis desde el romanticismo y hasta la propuesta modernidad última e indicando en ello la significatividad del mismo en todo lugar y época; ya sea a la presencia de éste en algunas eras determinadas, cómo su repliegue en algunas otras. Debiéndose dicha orientación tanto al sesgo épocal al que estas estuviesen circunscritas e igualmente contingente a la recreación en el Temenos que las mismas constriñen. Así mismo en el advenimiento de la civilización (tras un estadio cultural) habrá de advertirse una decrepitud y decadencia espiritual en el agotamiento y la simulacralización de sus formas simbólicas, siendo este un periodo de repetición y agotamiento creativo. Apreciándose de esta manera ya una suerte de movimiento de tiempo cíclico, esbozado en el movimiento constante de instauración, desarrollo y descrédito de ideologías, proyectos e idearios natural de la modernidad, cual nacimiento, madurez y decrepitud de una sociedad. Más ahora, en los proyectos que ya pueden compartir culturas, sociedades, civilizaciones, países, continentes etcétera; al desarrollo de un proyecto común de modernidad, la cual ya sobreviene incluso tanto una orientación psíquica e intelectual, así como el proyecto contingente a la misma.

Estimándose así mismo un movimiento que ya puede corresponderse a su *estadio cultural*: su primavera o infancia-juventud, la madurez u otoño y un periodo último ahora de decadencia, el advenimiento del *estadio civilizatorio* ya cual invierno en el que el paradigma épocal se encontrará agotado, dejando de ser el pensamiento, el arte y las filosofías de éste un bien vinculante. La sociedad en cuestión, se enfrenta a la alienación y la escisión al ser su orientación ya expansiva por sobre creativa (condición propia de los periodos y las sociedades culturales) y encontrarse profundamente metalizada, por sobre lo espiritual y lo afectivo; siendo sus valores abstractos ya un bien pragmático y utilitario, desposeído de lo místico y lo vinculante. En este estadio sobrevendrá una considerable fragmentación de la sociedad que se

avocará ahora en busca de valores cohesionadores, tornándose estos fragmentos ya en una suerte de Barbarie (eras de confusión); misma donde se procederá a reincubar un estadio cultural a partir ya de la dinámica de los juegos cuya naturaleza creativa y mística les resultase idónea, a saber: Mimicry, Ilinx, Peripatos. Estas matrices lúdicas sobrevendrán eficaces, determinantes e imprescindibles ha paliar y solventar los fenómenos más críticos de época; así como el advenimiento de la decadencia en los estadios civilizatorios. Al fenómeno del conflicto y la crisis, en afán de reconstrucción, vinculación y sentido, en toda época se habrá de recurrir a la inmersión en estas matrices lúdicas de común ubicuas en los periodos de confusión (y transición) al advenimiento de la incertidumbre y la cohesión endeble a su fenómeno dispuesta. A esta condición épocal y anímica, ya épocas como el Barroco, el Romanticismo e incluso la modernidad última, habrán de mostrar esta orientación tanto en sus crisis históricas, cómo en su propensión a los juegos de la cultura y su reverberación específica en el arte y la liturgia. El juego en el arte y la cultura mostrara en dicha condición la subsecuente expansión y/o dilución del círculo de acción de su Temenos; toda actividad –ya mística o mundana- suele ser de su competencia.

La abstracción en el arte sobreviene una tendencia plástica épocal, que se ha mantenido a lo largo de los distintos ciclos históricos.

Al advenimiento de la decadencia, la decrepitud de una sociedad y el agotamiento del paradigma épocal, sobrevendrá la dilución de su aparato de creencias y de su núcleo comunitario; la perdida de las certezas intocables y religiosamente fundadas y la consiguiente necesidad de una nueva autocomprensión humana. Estableciéndose ya embrionariamente este movimiento de ruptura continua que se habrá de apreciar (ahora en lo que pareciese una compulsión) en la propuesta modernidad última, evidente en la sucesión de las vanguardias artísticas. El arte en la modernidad se verá sometido a una intensa progresión de cambios estilísticos radicales que en momentos determinados habrá de conducirlo ya a reencontrarse con la abstracción, en tanto elemento plástico universal propicio y abierto a la evocación y reconstrucción anímica; en un notable reencuentro con lo significante. Sobreviniéndose a la escena artística de esta modernidad última, el advenimiento de este arte excepcionalmente lúdico, que habría de quedar unguado ya como fuerza integradora, ante una sociedad fuertemente escindida.

El arte abstracto en la modernidad se finca como esa orientación plástica que deserta del ejercicio mimético y el preciosismo, para proponerse como coto específico de su identidad propia; si bien es una constante de la creación artística, su presencia sobrevendrá principalmente acendrada en los inicios de rulo épocal, al resultar tanto su creación como su acercamiento dotados de este fenómeno de significación, espacios del conocimiento y el culto, el misterio y la inmersión. El arte abstracto en general, sobreviene un espacio abierto y lúdico a la creación y recreación ya tanto de lo espiritual como del ontos en los perfiles sociales y épocales en los cuales se advierte su arribo; sobreviniendo ya una orientación artística común de los nacimientos y orígenes de las distintas sociedades y culturas. Momentos históricos en los cuales resultara necesario, al concebirse cual receptáculo de un conocimiento precioso y significativo; una creación plástica colma de un sentido que la trasciende y modelándose así mismo, un cambio importante en el acercamiento que se tiene para con este tipo de obras.

El arte de la modernidad última, habría de reconstituirse en esta afición por la abstracción, en tanto inefable objeto místico y a la vez en torno a este *espíritu*; al apreciarse en este giro a la abstracción en la obra, un reconocimiento cabal de lo espiritual y ya del espíritu mismo. El arte será ya entendido en tanto una forma esencial de este, de la expresión y el conocimiento del mismo; sobreviniendo la obra abstracta, un producto más cercano y natural al mismo. En lo oculto y lo místico este contenido profundo, este sustrato arcano, común al coto de lo místico y al conocimiento del espíritu, sobreviene una estrategia plástica que ya se aplica a exigir de su público, este acercamiento específico, esta atención que habría de abstraerle conduciéndole a su Temenos y al conocimiento de sí mismo; expresión ubicua del ontos y espacio esencial al reconocimiento de lo espiritual en el arte y en el sí mismo.

El arte abstracto de la modernidad surgirá ante esta necesidad de sentido y conocimiento de naturaleza trascendente, vinculante y mística, frente a un entorno social particularmente escindido y carente de certezas sociales y espirituales. Esta tendencia artística habrá de desarrollarse en el intento de paliar estas oquedades anímicas.

La obra al acudir ahora a lo abstracto, vela su significado, otorgándole complejidad y profundidad a su juego; rehusando lo explícito, accesible y fácil, en pos ya de la reflexión y la inmersión, propicios y fecundos a este reconocimiento en la misma. El acceder al espíritu y a lo espiritual ya por medio de su reconocimiento en los productos que le son propios, resulta labor ubicua de lo abstracto en el arte. Este tipo de obra demanda niveles y modos específicos de atención, apreciación y acercamiento; instaurando en su diálogo ya una dimensión cognitiva específica; siendo éste una forma de conocimiento y reconocimiento, ya movimiento de *vaivén*, diálogo lúdico e *hilo conductor de la explicación ontológica*.

El readvenimiento de lo abstracto, hermético y místico en el arte de la modernidad última, habrá de corresponderse a la cantidad de fenómenos que a su contexto épocal, igualmente provocaran la instauración de este pensamiento *difícil*, en tanto espacio de reinención y acercamiento a lo espiritual y su consecuente proyecto. Así como a la conciencia misma de época, procurado ahora en el hermetismo y silenciamiento de la obra de arte. La abstracción en el arte al promover en sí, este diálogo silente y místico, habrá de reiterar ya su condición misma de ser una constante histórica; cuya presencia habrá de patentizarse culturalmente, cada vez que sobrevenga la necesidad de su expresión plástica y tendencia espiritual ubicua. Así mismo lo lúdico deviene una capacidad inmanente del ser humano, de lo vital e incluso lo biológico, omnipresente en toda creación humana ya como proceso creativo y en sus productos; mismos que ya en tanto *obras*, seguirán abriendo el Temenos, llevando la ubicuidad de lo lúdico a su acercamiento y diálogo.

Siendo en este readvenimiento, donde se adivina ya esta reincernación de lo místico en la obra, así como del conocimiento intuitivo y reflexivo en una clara tendencia introspectiva, que habrá de forzarse a la construcción de toda una dinámica de pensamiento afincada en el arte; ahora en la conciencia de lo espiritual depositado en la obra artística, al necesario *alumbramiento de nuevas formas de pensamiento* e indispensable a la construcción de este proyecto espiritual, así mismo depositado en el Temenos de este. Apreciándose la concepción de este proyecto espiritual en el consecuente devenir de la abstracción en el arte de la modernidad última supeditada ya, a la dinámica del rulo histórico. Que al ubicar este estadio

originario cuya sensibilidad muestra su inclinación por lo indicial y lo abstracto en tanto reconocimiento y presencia de lo espiritual en el arte, conferirá a la obra un sentido que la trasciende.

El advenimiento de lo informal a la escena artística del periodo de la posguerra, habrá de proponerse principalmente como espacio de interacción y conocimiento lúdico; procurándose ya en ello, en tanto espacio contingente y necesario a la notable transformación del pensamiento y la conciencia épocal, natural al movimiento del rulo histórico.

Mostrándose de esta manera la orientación patente de lo informal hacia estas matrices lúdicas, que sientan el Temenos del vértigo, la máscara, el mito y su reconocimiento; accediendo ya en la esencia de lo abstracto, a la era del *genio*, dada la constitución de la dinámica del tiempo cíclico que llevará al artista de la época moderna a erigirse en éste, dado el perfil de su construcción mitopoyética; para en el consecuente movimiento del rulo épocal llevarle a la inmersión y apropiación del Temenos que tanto liturgia como plástica comparten. Constituyéndose en este fenómeno la identidad del artista *Chaman*, *Alquimista* y *Exegeta*; ahora de este último, al tomar una posición intelectual, política e ideológica. Y accediendo así mismo al régimen del icono.

Este *régimen icono* en el arte informal, habrá de verse permeado tanto de la conciencia de constituirse en parte esencial del proyecto espiritual de época, cómo en la concreción de una total realidad propia, autentica y plena (fenómeno por demás propicio al movimiento del rulo épocal); afirmada en su *ser objeto*, su *cosidad* inmanente. Las poéticas de lo informal, depositarán tanto en su objetualidad y su deleznablez, como en su ser calco fehaciente de la existencia del artífice, su derecho a *ser por sí*. Así mismo, en la reiteración de lo lúdico en la obra; esta apelará por derecho propio ya su reinserción en el orbe de lo real y su apertura a la experiencia recreacional de quien a ella se aproximase en este animo lúdico. Afirmación existencial ya patente tanto en su materialidad, como en la ubicuidad de sus juegos, mismos donde se patentizara este reclamo de existencia.

Al movimiento de la espiral histórica, tras este primer estadio que en la creación plástica de los artistas de la era de *la gran espiritualidad*, se apreciase ya en las simpatías del *ídolo* (al proponerse su obra ya dotada de *un sentido que la trasciende*), la vanguardia informal sobreviene, *estadio último del realismo plástico* en el arte pictórico de su época; un lugar intermedio entre lo significativo y lo visual. Más ahora en este estadio del *icono* y en este *régimen arte* de la modernidad última, el arte informal habrá de afirmarse en tanto realidad por derecho propio; ya por su objetualidad, como por la acción física y psíquica que su creación y recreación conllevasen. Esta reiteración tanto de su ser objeto, cómo del acto de creación y de la existencia patentizada tanto en el vestigio como en la materialidad y en su ser, habrá de proponerse -no sin instaurar en ello- este estadio donde ya la *imagen indicio* y la *imagen-icono* se traslapan y permean; tanto en la materialidad y objetualidad de la pieza, como en la vivencialidad del proceso creativo y recreativo que su creación y acercamiento conllevan. Atestiguándose el carácter expresamente vivencial de esta obra encausada a transformar los modelos de pensamiento y conciencia mismos, a la recreación y afirmación del ontos en el Temenos que le alumbraba.

Trayendo consigo, a la construcción de la obra –y del sí mismo- una única certeza; el acercamiento que para con el arte hayan de trabar tanto artista cómo espectador, participara ahora de la dinámica lúdica del hermeneuta; dada tanto su apertura, como a la confluencia de significados posibles inscritos en la misma, dado el carácter considerablemente hiperfrástico de la pieza informal. El carácter especialmente críptico y misterioso del arte abstracto e informal de la modernidad devendrá Temenos evidente, abierto a la construcción libre, a la elucubración del misterio (y ya baluarte único del conocimiento no alienado o reificado), del reconocimiento en su espacio y su juego, de lo universal y vinculante; concretamente de toda esta experiencia mística depositada en la obra. Construyendo así mismo (e idóneo en este Temenos), cierta revalorización del acto creativo y estableciendo la trascendencia del acto en su mística de creación; esclareciendo en ello la considerable orientación de ésta, hacia las matrices lúdicas de la Mimicry, el Ilinx y el Peripatos. El arte abstracto de la modernidad, surgirá ante esta necesidad de sentido y reconocimiento de naturaleza mística, ante un entorno carente de certezas y baluartes vinculantes, sociales y espirituales; tornándose a desarrollar en un intento de paliar estas oquedades psíquicas. El arte abstracto de la modernidad, se propondrá así mismo, cómo una muy particular forma de conocimiento en la complejidad y crisis de este contexto.

Una génesis completa de lo informal, llevaría a vincularlo específicamente con la disposición anímica de los periodos históricos donde prima cierta sensibilidad característicamente barroca (mismos que habrán ya de corresponderse para con los periodos de *crisis* en el desarrollo histórico de la época moderna: la segunda guerra mundial, la revolución industrial, la reforma y el descubrimiento de América específicamente), bosquejándose ya en estos -si no cierta orientación estética definida-, si cierta poética inmanente y entrañando ésta, una sensibilidad propia que en sí denota tanto esta carencia de certezas específica de sesgo épocal (y la angustia que conlleva), así como este afán por resarcir dicha condición; síntoma y paliativo del entorno histórico, evidente en el arte (el arte informal habrá de fundarse particularmente en este carácter espontáneo y la patente apelación por la vivencialidad y lo lúdico, lo místico y lo taumatúrgico). El arte informal, devenía ya una estrategia de reconcreción del ser en sus procesos ontológicos esenciales; un reconocimiento de la alteridad y del sí mismo y una reconstrucción patente del ser, su sociedad y su proyecto espiritual de época.

Ante la crisis inminente y la consecuente progresión del rulo histórico de la modernidad última, el perfil del artista informal habría de cobrar cierto carácter dual que ya compromete tanto la identidad del Chaman, al sobrevenir particularmente necesaria a la recreación de una psique y una espiritualidad contusa (así como la del Alquimista y la del Exegeta). Inviéndose el arte abstracto en santuario a la crisis de la alienación y la reificación dada la apelación de sus artistas por la universalidad, la subjetividad, la reflexión y el juego, propios de una plástica abstraccionista y así mismo cabales a la labor de subsanar la fractura del proyecto épocal y del aparato psíquico de su sujeto contemporáneo (más que evidente, en el advenimiento del cataclismo). Sentándose en ello, cierta ubicuidad de lo informal en tanto poética plástica contingente, en cuya conformación se apreciara su apertura y posibilidades (juego de Peripatos) depositados en el caos, la embriaguez y la *magia extraordinaria*, elucubrada en este conocimiento místico inefable en cuanto *otro*; apostando siempre por esta inmersión en lo místico y lo taumatúrgico, recreado en su ambigüedad y su apertura.

Deviniendo así coincidentes los discurso del artista y el filósofo de la época; al exaltar la presencia de lo lúdico, que habrá de sentar en el arte uno de sus más preciados cotos de conocimiento, inmanente al alumbramiento de esta verdad depositada en la materialidad de la obra; reiterando así mismo tanto esta instauración en lo real por derecho propio, como este *goce del conocimiento* depositado en la pieza artística, sólo asequible al diálogo lúdico con la misma; y en el que ya se constriñe la presencia de estos juegos ubicuos al acercamiento con la pieza (enfáticamente con el fenómeno de apertura específica de la pieza informal). Llevando en sí, este fenómeno de lo *vivencial* profundamente arraigado en el ludus de su práctica y particularmente propicio a la tétrada de juego que en el Temenos del arte informal ya conformaran Ilinx, Alea, Mimicry y Peripatos.

El arte informal en tanto espacio de interacción y conocimiento lúdico, encontrará afinidad filosófica y existencial con el pensamiento de algunas religiones e ideologías de corte Zen, condición en la que resulta concluyente tanto su orientación espiritual y mística, como su labor patente en tanto medio transformador contingente al pensamiento y espiritualidad de época.

En el acto creativo del artista informal, sobrevendrán elementos anímico vivenciales particularmente lúdicos (que ya al bosquejar la figura del *Chaman*, están recuperando el carácter esencial del *sátiro* y del *Coro*, al devenir ambos entidades necesarias a paliar el sentimiento de escisión y el quiebre, evidenciando el carácter dionisiaco de la obra informal). *Obra* que ya en su *barroquismo* participa de esta inmersión y catársis, de esta disposición al ejercicio mitopoyético e incluso al caos que ya impele al acercamiento hermenéutico. Siendo su interpretación y su configuración emancipada de código cerrado y de modelo preciso, manteniéndose en este acercamiento vivencial y lúdico; cuya presencia existencial y plástica, habrá de desarrollarse y reconocerse fehacientemente tanto en la estética como en la labor que ya desarrollaran estos artistas. Y recreándose en ello incluso, un fenómeno de *isomorfismo* original en la plástica pictórica de la modernidad última, en cuya concreción habrá de evidenciarse esta fusión de la materialidad y el acto creativo con su orientación emocional y mística. La dimensión intuitiva y gestual en la obra informalista habría de afirmarse ya como vestigio de la existencia y comunicación con lo arcano, procurado en lo inconciente; signo y símbolo por derecho propio.

En la concreción de una obra -bajo este influjo realizada-, habrán de converger cantidad de vertientes lúdicas en la diversidad de niveles (ludus y paidia) que viniesen a animarla. Conviniendo en ello análogamente una condición inusual en el acercamiento a la creación artística y los diferentes niveles de aprensión de la misma. La polisemia abierta en la obra informal, no sólo hacía particularmente demandante y difícil su apreciación, sino que así mismo, fundaba este Temenos necesario a su acercamiento; proponiendo en el mismo, la inmersión y recreación en sus juegos (que cómo se ha dado en resaltar, ya tanto estética como liturgo comparten), más ahora en el conocimiento de encontrarse ante una obra que sí bien es realizada en una subjetividad individual y única, a la vez deviene apelación franca por lo universal y absoluto; abriéndose y adquiriendo una especial riqueza vivencial y significativa. Alumbrando en la ubicuidad de su ludus, este estadio de investigación compulsiva patente en la creación y el acercamiento a la obra, necesaria ya tanto a la recreación del ontos, *al alumbramiento de nuevas formas de pensamiento* como a la reconstitución de un proyecto

humanista y espiritual de época. Compulsión apreciable en esta construcción de lo informal en la obra será esta instauración de lo caógeno en la misma, propuesto como un espacio de posibilidades fundamentalmente abiertas. Lo informal en la obra, habrá de evidenciar la necesidad apremiante de establecer prácticas cuyo ejercicio motivase la elaboración de nuevos modelos de conocimiento (e incluso de la conciencia misma), tornando ya a transformarles; puesto que una obra -y ya un movimiento artístico- de esta naturaleza y extensión sobreviene un espacio propicio la transformación misma de la sensibilidad y conciencia de una época.

En las poéticas de lo informal este polivocismo esencial de la obra entraña una afirmación -ya paradójica- dado el mutismo de la misma; el recurso del silencio en la obra es una estrategia cabal a fin de exaltar tanto la identidad del espectador cómo de la propia pieza. Esta reticencia a comunicar de la obra, impelerá un diálogo particularmente absorto y creativo -lúdico-, para con la misma; confiriendo a su práctica una nueva visión de la realidad y el mundo; ahora afinada en la conciencia de su misterio fundamental. Su mutismo, propone ya su enigma, asentando su presencia, su ontos, en el juego esencial del Peripatos al abrirse a la divagación y proyección libre de la subjetividad de su público; sin perder con ello, su carácter testimonial, ya al ser una obra-acto, creación única de su artífice *Chaman, Alquimista y Exegeta*: ahora artista. El acercamiento a la obra dependería necesariamente tanto de este contacto vivencial con la pieza, acercamiento entusiasta y hermenéutico, cómo del reconocimiento de esta subjetividad individual que creaba la obra; buscando así mismo su reverberación trascendental en el espectador y propiciándose en ello, este propuesto juego ontológico, basal en el planteamiento del presente discurso.

El informalismo sobreviene espacio de interacción y conocimiento lúdico, el artista informal, abría la pieza al imaginario, a la elucubración de de lo universal y lo arcano, procurado tanto en el demiurgo de la obra, cómo en el ludus que su diálogo impelía. Este demiurgo, "*orden caógeno*" devendrá baluarte inequívoco de la obra abierta. La identificación con la obra en el diálogo abierto al ludus de la misma, sobrevinía ya una suerte de paliativo a este sentimiento de alienación y escisión común al sujeto épocal, propiciando la recreación y afirmación del ontos en el Temenos de la pieza. Al igual que este fenómeno ya de acercamiento y apertura que habría de condicionar la necesaria transformación, el *giro hacia lo verdadero* en la obra artística; por el cual la paidia de la contemplación gozosa, habrá de tornarse necesariamente en una forma de ludus, más elaborada y compleja en el diálogo con la pieza.

Diálogo en el cual, el mundo se cierra y el Temenos se abre, elemental al gozo del ejercicio del conocimiento-reconocimiento (*ver es participar*) y a la inmersión en el *drama* ubicuo de sus juegos; a cuya entrega (principalmente a la asistencia del Ilinx, propio del drama cultural y de la inmersión en el Temenos del arte) habrá de propiciarse ya este acercamiento místico que impele esta dimensión espiritual y litúrgica inherente tanto al arte abstracto de la modernidad última, como al de cuanta época se haya visto inclinada a participar de este Temenos (común al advenimiento de la crisis y la fractura). Deviniendo esta dinámica por demás ubicua al arte informal de la modernidad última, necesaria y contingente a la reconstrucción del pensamiento y la conciencia, ahora en favor de una reinención del proyecto espiritual de la época; sobreviniendo esta esencial apuesta por el caos, la oscuridad, el silencio y el vacío en el arte informal (en tanto espacios propicios a la elucubración de lo numinoso en la obra), ya estrategias idóneas a la necesaria transformación del pensamiento.

El artista informal pugna siempre por esta condición vivencial depositada en su obra, propicia tanto al juego que la misma impele y a la constitución de su Temenos y proponiéndose ya recreación y reafirmación misma del ontos. Factores que así mismo vendrán a reconstituir un perfil existencial y anímico en esta instauración de lo real en la obra y en la afirmación de ser real de la misma; tanto en el acto de creación (vestigio del artista en su existencia factual), y del ontos finalmente; así como al acto de reconocimiento en el diálogo absorto con la misma, que se procura en esta apertura esencial y patente en su silencio, su caos y su vacío. En la ideología del artista, la obra sobrevendrá ya demiurgo, recreado y abierto en la materialidad y gestualidad que su juego dispone; habiendo de arrojarle tanto al reconocimiento de estadios más elementales y vastos, como a la conciencia de este sustrato mítico y taumatúrgico depositado en su obra; alimentando y recreando siempre, las motivaciones lúdicas y artístico-plástico de sus creadores y ya de sus recreadores.

Interpretación y descubrimiento, devendrán así, reconocimiento cabal al diálogo con la pieza. En esta práctica habrá de apreciarse ya la ubicuidad del ejercicio hermenéutico en el acercamiento a la obra artística, ya obra abierta. Cuyo conocimiento complejo y difícil, se ve así mismo animado por esta motivación esencial: su búsqueda y reconocimiento de lo *real*, lo universal y lo arcano, en un claro afán de integrar cierto sentido y congruencia tanto a su proyecto de espiritualidad, como a su existencia misma. Necesario e idóneo a la reconstrucción de un sentido de lo real, que ahora en tanto significativo, honesto, y vivencial – ya lúdico-, devendrá vinculante. El artista del informalismo acertara notablemente al esbozar e impeler a esta dimensión arcana y taumatúrgica que animara la obra; en la concreción de esta nueva conciencia y sentido de lo real permeado de un sentimiento fuertemente existencialista. La obra así creada, no habría de distinguir ya entre *función* y *creación*, esbozando de esta manera una suerte de isomorfismo ejemplar y hermanando estas nociones en una significativa reconceptualización del arte; donde el mismo habrá de devenir integral ya por su característica construcción isomórfica, plena en conceptualización, animismo y práctica. Este sentido de creación vivencial y existencialista que animara esta concepción de *arte-vida* -así como gran parte de la ideología de las poéticas de lo informal-, devendrá basal en la constitución de esta vanguardia artística.

El artista informal al proponer la concreción de su obra cual *producto de un estado específico de pensamiento*, evidenciaba esta inmersión ubicua ya al Temenos del Ilinx, por las cuales accediera al inconsciente más profundo y arcano. Dando lugar a este fenómeno de creación espontánea y a la concreción misma de esta suerte de signo abierto en el caos demiúrgico de la obra, así como del acercamiento específico que demanda; a fin de acceder a este juego de conocimiento y reconocimiento. Propicio así mismo al Temenos de las poéticas de lo informal, en su apelación franca por la elucubración y el reconocimiento en la obra y el consecuente conocimiento de lo universal en la misma. La obra ya potencialmente ambigua, multívoca y polisémica, sobreviene así transformación constante; su inasibilidad estimulara esta experiencia extática e inmersa, primero en su absorción y posteriormente en su dilucidación, provocando esta suerte de “*vértigo espiritual*” en su acercamiento.

Sobreviniendo este mutismo de la pieza, una suerte de disfraz particularmente enigmático, místico. La pieza informalista, en la instauración de su parquedad, su anonimato y su

mutismo, afirma ya su enigma, como en la convicción de la existencia de los significantes más arcanos elucubrados en este caos esencial, ya demiurgo magnífico procurado en la obra y los juegos de la misma (en una notable conjunción con el Peripatos). Juegos que ya son de Ilinx, a la inmersión y el vértigo, de Mimicry, tanto en la construcción de la investidura del artista, ahora Chaman, Alquimista y Exegeta. La Mimicry se sostendrá en la obra informal, ya en la máscara elemental que toda obra pictórica en tanto juego de *ocultación-desocultación* conlleva y su polisemia inherente; del Alea, al implicarse necesariamente en su acción artística la presencia de lo espontáneo y lo inesperado en tanto vivenciales, este último viene a participar de forma un tanto característica en la pintura informal, al ser elemento ubicuo en el impacto de la pintura sobre el soporte, la voluntad de los materiales y el movimiento de la mancha, perviviendo en la espontaneidad del gesto en la construcción de la obra.

Más siempre, el Peripatos sobrevendrá particularmente complejo en esta poética, si bien inequívoco en toda pieza artística dado su acercamiento y dilucidación -ya juego de adivinanza-, al implicar en la obra informal una suerte de inmersión absorta en su aproximación a la pieza, el Peripatos habrá de participar ahora del Ilinx, en una orientación que ya apunta al ludus, en el diálogo y dilucidación de estas obras que apuestan por el demiurgo del caos y el silencio; al imponerse en ella este particular nivel de indeterminación y entropía, proponiendo así en su apertura su Temenos específico. Y así mismo la concreción del *signo informal*, universal y arcano, cuya elaboración psíquica y vital se propusiera ya desde la retórica del arte abstracto de la *era de la gran espiritualidad*, en tanto *signo hermenéutico*, abierto a esta forma de interpretación lúdica y sugestiva; conciente de la mutabilidad y subjetividad de su conocimiento, particularmente receptivo a la dinámica del diálogo y a la elucubración del ontos en el mismo. En un arte que asienta su apuesta por el silencio y el caos en la obra, se acertara a construir esta entidad sémica como posibilidad tanto de evocación como de apertura constante; cimentada primeramente en su elucubración de lo arcano y lo místico, lo *oculto*. Cualquier toma de contacto con la pieza, habrá de verse impelido a acceder a este basto Temenos que en su acercamiento, se erige en la misma.

En la imposición de este ejercicio al acercamiento con la obra informal, se evidencia la afirmación ontológica que ya precisaba y demandaba la misma. Ahora en un muy particular y complejo ejercicio cognoscitivo habrá de erigirse este Temenos único y ubicuo en esta necesaria transformación de la conciencia; baluarte ya de este pensamiento difícil e indispensable a la reinención de un nuevo proyecto espiritual de época. Esta labor titánica que a su acercamiento habría de demandar el arte informal, de forma análoga resulta ya labor del mismo; avocado ahora a la tarea de instaurar en su Temenos la conciencia propicia a su acercamiento. Esta recreación ubicua al diálogo y al espacio del juego, esta apelación constante a la vivencialidad en la creación y acercamiento a la obra, patentiza tanto esta conciencia del artista en su labor de transformarle, como este reclamo esencial de *ser por sí*, de *ser siendo*, de la existencia cabal de la obra artística, *ergon* que ya se transforma en *energeia*.

El profundo sustrato lúdico que habría de animar a la obra informal, propiciaría así mismo esta expresión libre inmanente a su inspiración. La gestualidad y la inmersión reflexiva procurada en la obra, procedería de esta búsqueda de signos expresivos e innovadores, ante el compromiso de verdad y realidad subyacente a las motivaciones primarias del movimiento; en

el propósito de mostrar esta *verdad emocional* que habría de surgir de los mismos. El signo informal ya carnal y abstracto (vivencial y arcano), habría de encontrar a su vez en el movimiento de la espiral histórica y en el trazo espontáneo de su artífice, los incipientes ecos de la figuración patentes en el desarrollo artístico de cantidad de sus artistas. La elementalidad y expresividad de esta figura bien muestra su cercanía a esta condición signífica apreciable de común en el desarrollo de esta vanguardia; así mismo muestra enfáticamente el valor abstracto y expresivo en ella depositado. La figura en la obra informal, sobrevendrá así resultado expreso del proceso creativo, lejos de ser buscada se propone a la espontánea gestualidad de la creación; mostrándose en esta tendencia el movimiento natural de la espiral histórica, que ahora y una vez más ha alcanzado a la figuración en su curso.

El diálogo con la pieza informal comprometerá esta transformación continua, procurada en el Temenos de la obra, cobrando esta ya una permanencia particular afinada en su mutabilidad infinita; permaneciendo en ella sólo un rasgo perenne de su naturaleza: su juego. Juego a cuya inmersión, este drama único y su ensoñación trágica habrán ya de vislumbrarse en el caos y el vértigo de la materia; alumbrándose al Peripatos de lo que fuera el diálogo con la pieza en una construcción mitopoyética compleja y fecunda. La complejidad o parquedad de la obra, siempre estará condicionada a su contenido psíquico subyacente (tanto en la creación como en la lectura) propiciando en la creación plástica ya tanto los contrastes duros y/o nebulosos de luces y sombras, una considerable valoración de la textura, así como el juego vertiginoso al que el espacio del cuadro se ve impelido; deviniendo la composición informal - en tanto tal-, necesariamente abierta a esta metamorfosis continua; que en su discurso ya instaurara, el advenimiento de un "*concepto espacial otro*". Mismo que abría en su dinámica perceptiva, la elucubración de lo infinito, animando en este juego de vértigo extático en el cual se abrirá ya a esta elucubración de lo numinoso, evocado ahora en el vacío, la oscuridad y el silencio, natural a la investidura misma del artista Chaman de época.

El carácter trágico, así como lo mítico y lo arcano y de esta construcción, trascenderá y habrá de ser un baluarte especialmente significativo para el artista informal; reconociéndose en la obra en una suerte ya de atavismo, que reaparecerá en el perfil anímico del artista de posguerra. A la crisis y la fractura épocal, habrá de sobrevenirse este fenómeno de recreación, enfáticamente lúdica, en el que habrán de converger todas sus ya mencionadas vertientes –o matrices-; en afán tanto de esta necesaria afirmación del ontos como en su subsecuente cohesión; ineludibles al intento de paliar el quiebre, en el propuesto *intento de reparación psíquica*. Los artistas de la *tradición heroica*, abrazarían esta determinación con especial entereza, avocándose al rescate y perpetuación de esta disposición mística depositada en el Temenos del arte y ahora en su propia creación, que habría de conducirles por la postulada dinámica del rulo histórico (y de su reconceptualización necesaria), en pos de su espiritualidad y mística; concientemente depositada en este espacio de recreación lúdica en su época.

Este acercamiento vivencial propuesto ante una obra de esta naturaleza específica, ya en su apertura como en su apelación franca hacia el orbe de lo caógeno, traería en sí, la instauración de una dinámica específica de diálogo para con la misma. En la cual se apostaba por una suerte de inmersión en el caos, procurado tanto en este propuesto orden caógeno, como en una considerable reconstrucción del vacío, la oscuridad y el silencio en el arte; siendo ya una aserción patente del animismo de época, que así mismo expone tanto esta angustia existencial

como esta incertidumbre épocal (y cíclica). Resultando notable el readvenimiento del Ilinx al Temenos de la pieza pictórica -mismo en el que suelen primar el Peripatos y la Mimicry específicamente-. Readvenimiento contingente y necesario al abrir en la obra un espacio proclive a la mística y a la elucubración de lo numinoso, impeliendo este giro de naturaleza espiritual particularmente lúdico. Apremiante en esta considerable transformación evidente en el pensamiento, como en el modelo cognitivo y entendida como los modos de apropiar, aprender y relacionarse con la realidad y el entorno, que habría ya de redimensionar lo subjetivo y lo anímico en una considerable reafirmación del ontos; sólo a partir de este diálogo hermenéutico que habría de imponerse en el acercamiento a una obra de esta naturaleza.

En el diálogo característico que se habría de entablar con una obra de esta naturaleza habrá de devenir ubicuo este Temenos donde ya se conjugan Peripatos, Mimicry, Ilinx e incluso Alea, dada la complejidad de su juego. Sobreveniendo medio y fin al alumbramiento de una nueva forma de pensamiento que sobrevendrá contingente en la renovación y recreación de la espiritualidad y la conciencia; apreciándose esta transformación ya en el acercamiento a este orden caógeno y la complejidad de la experiencia lúdica que su acercamiento comporta, en una notable reconstitución de la dinámica del conocimiento y la estructuración misma de la conciencia a la necesaria reaprehensión y confrontación de lo *real* en tanto producto específico de su sensibilidad y época. Siendo esta necesaria recreación de la conciencia una suerte de recreación del modelo cognitivo, de la construcción del conocimiento y de la aprensión del mismo, contingente ya tanto a la crisis, cómo al notable advenimiento del cambio en el paradigma épocal cuya reverberación habría de transformar incluso la concepción de la *realidad* misma. Reiterándose de forma análoga a su planteamiento ya esta conciencia de la mutabilidad e incertidumbre ubicua a la existencia y apreciándose en esta orientación cierta concordancia para con el pensamiento místico, enfáticamente el de las filosofías del Zen. El arte informal reconocerá en ellas ya esta suerte de *ascesis lúdica*, una espiritualidad propicia a la transformación del modelo de conciencia y a la construcción del conocimiento, al procurar su acercamiento ya a un juego de enigmas e interpretación libre (el Koan), como a un significativo fenómeno de reconocimiento y de inmersión lúdica.

El pensamiento Zen habría de encontrar en las filosofías existencialistas y en el arte abstracto informal su reverberación más profusa y su baluarte más genuino, mostrándose en el perfil épocal ya esta mística existencialista cual vía propicia a la recuperación de lo vivencial y de la existencia misma en tanto significativa y trascendental; idónea a esta reconstrucción épocal de la conciencia y el proyecto espiritual contingente. La discursiva que habrían de construir los artistas de las poéticas de lo informal coincidirá en esta apuesta por lo *ignoto* y lo místico depositado en la obra, procurado en ésta ya en tanto apertura fundamental, como en lo que sería un replanteamiento considerable para con el acercamiento hacia la realidad y la concepción de lo real mismo (necesario y contingente a la recreación del modelo cognitivo y de conciencia). Develándose en ello, esta dilección épocal por los juegos que le resultaran especialmente propicios al modelar este notable cambio en la construcción del conocimiento y del pensamiento tornando ahora a recrearles. Quedando esta condición evidente en esta inclinación particular por los juegos de la máscara, la adivinanza y el vértigo, dada su apelación a la recreación constante en el pensamiento mágico y lo ritual; siendo estas matrices lúdicas baluartes fundamentales en los periodos históricos tanto de ruptura cómo de

transición. Orientación misma en la que ya se hace patente esta afirmación de lo vital y lo artístico propuesto estos artistas y ahora abierto en su obra; esencial a la necesaria recreación de la conciencia, que en su inmersión ya apuesta por este retorno de lo místico y lo mágico en los juegos de su Temenos característico y procurándose en la misma, la superación de la crisis.

Esta sensación creciente de incertidumbre e indeterminación, al advenimiento de esta notable crisis épocal traería a sí mismo tanto esta incertidumbre, como el sentimiento de alienación y escisión contingentes, provocando la confusión más virulenta y desatando la angustia y el miedo; sentimientos en los que así mismo se habrían de develar los sustratos más ocultos y arcanos del inconciente humano. La muy basta exegesis que ahora habrá de realizarse en torno a la estructura y dinámica misma de la conciencia, devendrá contingente en su esencial transformación y así mismo propicia al cambio necesario en la reconstitución del proyecto espiritual de época. Esta incertidumbre -y así mismo apreciable en tanto característico de la sensibilidad épocal barroca- habrá de adquirir esta empatía para con lo caógeno; el caos en la obra de arte habrá de mantener esta condición primaria de demiurgo en la misma, ahora en una notable reconstrucción de la oscuridad, el vacío y el silencio, propuestos ya en el caos de la obra de arte en cuanto Temenos de su experiencia dada la connotación espiritual y mística de los mismos, y ya característico de época, donde el Ilinx, el Peripatos y la Mimicry; propicios y fecundos a la reconstitución de la psique y la afirmación del ontos convergen. La conjunción de estos elementos en el arte devendrá contingente y necesaria en la labor de paliar la alienación y la crisis, filtrándose esta orientación cual cierta sensibilidad característica de la creación mitopoyética de sus artistas, los más de los cuales, no dudaran en atribuir su pesimismo volutivo, al respectivo caos de su época.

En la obra del artista de las épocas de transición y crisis se patentizan las matrices lúdicas pertinentes a este necesario fenómeno de creación y recreación, a la labor de paliar el quiebre y la alienación en una muy necesaria afirmación del ontos; patente tanto en la recreación en su caos pictórico en tanto demiurgo, cómo en la elucubración de lo universal y arcano en el mismo, ya en un reconocimiento pleno y lúdico en la obra dada la apremiante revinculación con el sí mismo. Las épocas de crisis, incertidumbre, caos y/o transición, habrán de traer consigo un perfil característico, tanto de la obra como del artista.

La construcción de lo caógeno y la evocación de lo numinoso depositado en la misma, tiende a ser constante en la creación y discurso de estas épocas; condición que lleva ya a apreciar la constitución de una sensibilidad barroca en el perfil anímico de la creación artística de la modernidad última y particularmente evidente en las poéticas de lo informal. Esta espiritualidad barroca es ubicua en la construcción misma de la pieza informal, dada la riqueza característica de su Temenos plástico y visual; mismo que habrá de prestarse enfáticamente a la construcción mitopoyética y a la experiencia mística que Mimicry, Ilinx, Peripatos e incluso Alea, ya en el mismo instauran. En esta espiritualidad barroca habrán de evidenciarse las manifestaciones primeras de esta sensibilidad épocal, coincidentes tanto en el arte como en las ciencias, y particularmente evidente en la primacía que cobrara lo subjetivo en los más de los campos de conocimiento. El advenimiento de esta *espiritualidad barroca*, resultara por demás contingente al arribo de la crisis, la alienación y la incertidumbre, modelando así mismo esta sensibilidad que ya propicia esta inclinación por el acercamiento

sensual y lúdico para con la obra y el mundo; modelando a su vez esta conciencia de lo fugaz y lo transitorio, lo mutable y esquivo, en este espacio caótico que habrá de establecerse en la pieza informal. Caos por medio del cual se procura un consecuente replanteamiento en torno a lo universal y absoluto elucubrado en el mismo y que habrá de modelar este pensamiento que busca conciliar lo mutable en lo eterno. Propio de esta serpiente arcana que el artista que participase de esta sensibilidad épica, ahora específicamente del artista de las poéticas de lo informal.

El advenimiento de esta disposición anímica al marco de las postrimerías de la modernidad última se hace apreciable en la concreción de este modelo artístico, cuyo acercamiento así mismo ya impele esta necesaria reafirmación del ontos y del yo mismo en la dinámica del juego como elemental y necesaria a la reconstrucción tanto del ontos como del proyecto espiritual de época; siempre bajo esta propuesta del “*juego difícil*” cuya práctica fomenta la capacidad de relación y conocimiento. La dinámica de juego que propone el arte informal en esta fundamental apertura y diálogo con la pieza, procederá de forma análoga al diálogo con el sí mismo, reanimando en ello un sentido esencial de existencia y empatía para con el mundo; contingente y necesario en las épocas de crisis y transición, impelidas a lo lúdico como elemento esencial (e imperioso) en la reconstitución de un aparato psíquico fracturado. Las poéticas de lo informal dado su fundamental sustrato lúdico ubicuo y necesario tanto para superar el fenómeno de la alienación como al consecuente reconocimiento ahora ya de la *otredad*, el otro en su derecho a ser y a la afirmación del sí mismo, devendrán síntoma y paliativo a la crisis; misma que es ya testimonial tanto de este conflicto como de su pertinente reajuste, compelido hacia la comprensión e integración de la esencia misma del conocimiento en una apuesta patente por la reconstrucción de lo universal en el pensamiento y el conocimiento; y ya necesariamente inscrito en el Temenos del arte dada esta patente afirmación del ontos en el mismo.

El artista de las poéticas de lo informal habría de avocar su labor artística en la construcción de una obra permeada de cierto carácter animista y particularmente expresiva. Misma en la que de forma un tanto análoga en la creación arcaica, el artista tendría que supeditarse a esta misma dinámica de pensamiento, accediendo al Temenos que la triada lúdica Mimicry-Ilinx-Peripatos dispusiesen cual transformador inequívoco del pensamiento y la conciencia y cuyas prácticas, habrían de sentar así mismo este factor vinculante y emocional en torno a la misma. Tanto en esta consecuente transformación necesaria del modelo cognitivo, como en esta reafirmación existencial igualmente indispensable al sesgo épico, habrán de confluír tanto estas matrices lúdicas, como esta disposición creativa (condición común al postulado: *intento de reparación psíquica*). El artista de común suele encontrar en sus orígenes el vestigio de una fuerte experiencia vital, única y determinante en la constitución misma de su identidad; esta será una condición concluyente al sobrevenir en su labor esta reafirmación constante procurada en la creación (ya la recreación del ontos) y así mismo proclive a la construcción de una propuesta *realidad nueva*, en tanto replanteamiento de la misma y en una notable reconstrucción del acercamiento y reconceptualización de esta.

El Temenos propicio a la creación y recreación de la obra informal será uno de los espacios más complejos al diálogo con la pieza artística; deviniendo esta una condición primera a la instauración del propuesto *pensamiento difícil*, dado el sustrato espiritual y emotivo que el

intento de *reparación psíquica* le dispusiese. Más será en la reconstrucción de este Temenos que se alumbrara así mismo el arribo de esta práctica pictórica donde ya se conjugan imaginación, espiritualidad e intelecto, donde la instauración de esta dinámica de apreciación-juego que ya pugna por este esencial ejercicio de conocimiento y reconocimiento de lo real en la obra, así como del espíritu, del ser y del sí mismo y que habrá de abrir a través de su práctica incluso ya este reconocimiento esencial del *otro*, sea más evidente. El Temenos de la obra informal se abrirá cual espacio ubicuo y necesario al reconocimiento del “otro”, en el marco épocal que los fenómenos de la crisis trajeran a la constitución psíquica del sujeto de época.

La subjetividad específica del artista informal a la heredad del pensamiento y espiritualidad misma de sus predecesores y a la crisis de sesgo épocal que conllevará esta inclinación natural hacia la reconstrucción de un pensamiento místico *otro*, será ubicuo en este estadio cultural, que habrá de afirmar en su creación, ya la espiritualidad que en el Temenos de la Mimicry, el Ilinx y el Peripatos se gestan. Temenos recreado en el arte de la propuesta modernidad última en una suerte de atavismo que no es sino esta reactivación de una orientación espiritual y anímica que se reformula entre sesgos épocales; así mismo reencontrado y reconocido en la acción taumatúrgica y creativa de las prácticas místicas del Zen. El artista informal afirmaba que la incursión y apropiación de estas formas simbólicas, imaginativas, míticas y rituales, sobrevinía ya una exploración cabal en los terrenos más profundos de lo arcano, resguardado ya en los sustratos más profundos de la psique humana, mismos a los cuales consideraba continentes de los afectos que como antaño resultarían impulsores de la emotividad y la creación. Concibiéndose de esta manera una obra ya particularmente significativa, al abrirse en ella el Temenos adecuado a esta reflexión fecunda a través del diálogo con la misma; esta poética artística, ya se avocaba a la concreción lúdica de nuevos y particulares mitos plásticos de creación y recepción, en esta recreación lucida de la conciencia y su consiguiente “proyecto espiritual” en el arte de la modernidad última, a través de la dilucidación compleja –e incluso paradójica-, de este espacio abierto a la comunicación y ya a la vez de un diálogo *silencioso*.

Ante esta crisis expresada en los fenómenos de reificación y alienación de una época, la labor de resolver estas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana ahora depositada en el arte, abriría así mismo este apremiante espacio al silencio, tanto en la necesaria transformación del modelo de conciencia como a la recreación del proyecto espiritual de época. La creación informal se vería impelida, a la recuperación de esta función esencial del arte, específicamente al reajuste y reconstrucción de este proyecto, avocándose para ello en esta recuperación de lo universal y lo vinculante. Así, la creación artística plástica procuraría recobrar su espacio esencial de búsqueda y recreación de lo *vivencial*, que en tanto veraz y vinculante, sobreviene así mismo ya *sagrado*, ahora en tanto significativo; ya en una suerte de atavismo vigente en la dinámica de creación, abstracción y expresión artística, motivación e incluso acercamiento para con la obra de arte (al movimiento natural que la espiral histórica en la modernidad última recrea).

Más, prioritariamente a la reconstrucción de este proyecto espiritual de época, a la reinstauración de esta auténtica gnosis práctica y vivencial, ante la necesaria transformación de la conciencia colectiva; que ya se crea y se recrea al diálogo con la obra, y cuya

legitimidad habría de permear traduciéndose incluso en la factualidad de la existencia individual y social. Este viraje a lo místico y lo arcano, patentizado en las prácticas lúdicas, entorno a la creación y recreación de las poéticas de lo informal, habría de postularse ante esta necesidad apremiante de superar la alienación y revincularse con el mundo. El arte de la modernidad última en general, sobreviene una patente revinculación con lo significativo y lo vinculante, en tanto vienes místicos y sagrados. Evidenciándose en ello la dimensión trágica que hermanara la producción y discurso del artista informal alrededor del orbe; difundida y así mismo contingente al sustrato épocal que la animara. Llevaría a su artista a reconocer en su condición anímica épocal la conciencia de un universo mutable e indefinible, fugaz y paradójico. Esta conciencia quedara ya patente en el discurso mismo del Zen, en el conocimiento y la aceptación gozosa de la mutabilidad continua del universo, cuya gnosis incluso traerá consigo esta *cognición* y esta disposición psíquica conducente así mismo a esta necesaria transformación de la conciencia.

Las filosofías del Zen cuya ascesis dan en proponer y moldear ya una disposición cognitiva particular, cuya filosofía entiende ésta aceptación feliz y lucida de la vida afirmada en la conciencia del presente y el instante, lo fugaz y lo paradójico, traería a occidente una muy importante revalorización de la existencia; la afirmación de esta en la conciencia plena de su mutabilidad y su transitoriedad, al deleite y goce fecundo que ya este movimiento sagrado conlleva, será reconocido en el pensamiento oriental como el *lila*, el juego. Este concepto en oriente entraña aún esta dimensión vivencial mística, cuya inmanencia en todo juego se ha procurado evidenciar en la presente tesis. En el *lila* así mismo se aprecia éste acercamiento espiritual que el artista del informalismo tuviera para con el pensamiento de oriente, al asentar en él la ubicuidad y trascendencia de este fenómeno existencial y lúdico en el arte; deviniendo este juego, ya *lila*, espacio natural a la recreación y reconocimiento de la condición vinculante y sagrada del mismo, de su presencia en todo orbe de conocimiento y de su estatus de gnosis en sí. El arte informal, habría de construir en la obra la apertura fundamental de este Temenos; donde en su diálogo se experimentara la complejidad que demanda esta transformación fundamental en el contacto con la vida y la existencia, en una transformación esencial y necesaria de la conciencia y la espiritualidad misma.

El juego que abre este espacio a lo caógeno, lo místico, lo significativo, lo vivencial, lo mítico, lo abstracto, el espíritu, el ontos, lo ignoto, lo vinculante, el *otro*; elucubra en sí el más basto de los Temenos; pues todos los anteriores devienen baluartes esenciales ya de este *juego difícil*. Que si bien, se ha patentizado siempre en el diálogo que propone el arte, habrá de encontrar un espacio por demás propicio y complejo en las poéticas de lo informal; dando cabida en el Temenos que fundara esta necesaria recreación del ontos, a la contingente reconstrucción de un proyecto espiritual por demás propicio a la propuesta modernidad última. Necesariamente afinado a su establecimiento, en esta prioritaria transformación de la conciencia y su modelo cognitivo; propiciando en ello, el readvenimiento de este pensamiento difícil en el acercamiento a la obra, y propicio al alumbramiento de una nueva gnosis. Lo cual ahora conmina a cerrar finalmente, con esta máxima, que habrá de permanecer ya en la conciencia global, cual certeza única del arte de todo tiempo, y que de común impele todo acercamiento a su Temenos: "*Las cosas bellas son difíciles*"⁷⁸⁰.

⁷⁸⁰ Platón. *Diálogos*. México, Ed. Porrúa, 1978. P.247.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de filosofía. México, Fondo de cultura económica, 2003.
- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual. España [Madrid], Alianza Editorial, 2005.
- _____ Consideraciones sobre la educación artística. México, Paidós, 1993.
- Arouet Voltaire, François-Marie. Candido. España, Ed. Millenium, 1999.
- Bachelard, Gastón. El agua y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____ El derecho de soñar. México, Fondo de cultura económica, 2005.
- _____ La intuición del instante. México, Fondo de cultura económica, 2002.
- Balmori, Santos. Áurea medida. México, Editorial U.N.A.M, 1997.
- Barnes, Rachel. El arte del siglo XX. China, Plaza Janéz, 1999.
- Barret, Edward y Redmond, Marie. Medios contextuales en la práctica cultural. La construcción social del conocimiento. España [Barcelona], Paidós, 1997.
- Bartra, Roger. El salvaje en el espejo. México, UNAM.-ERA, 1998.
- Baudrillard, Jean. De la seducción. España [Madrid], Ed. Cátedra, 2008.
- _____ El otro por sí mismo. España, Ed. Anagrama, 2001.
- Bengoia Ruiz de Azúa, Javier. De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea. España [Barcelona], Herder, 1992.
- Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos. España [Madrid], Taurus, 1973.
- Berne, Eric. Juegos en que participamos. Psicología de las relaciones Humanas. México, Ed. Diana, 2000.
- Beuchot, Mauricio. Tratado de hermenéutica analógica. México, Ítaca, 2005.
- Blok, Cor. Historia del arte abstracto. España [Madrid], Cátedra, 1999.
- Bocola, Sandro. El arte de la modernidad. España, Ediciones del Serbal, 1999.
- Böing-Häusgen, Ursula. Diccionario de arte Rioduero. Vol. I. España [Madrid], Ediciones Rioduero, 1978.
- Caillois, Roger. Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. España [Madrid], Cátedra, 1987.
- Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad. España, Tecnos, 1991.
- Cassirer, Ernst. Filosofía de las formas simbólicas. México, Fondo de cultura económica, 2003.
- Chalumeau, Jean Luc. Antoni Tàpies. España, Polígrafa, 2004.
- Cirlot, Juan Eduardo. El arte otro. España [Barcelona], Seix Barral, 1957.
- _____ Informalismo. España [Barcelona], Ediciones Omega, 1959.
- _____ La pintura abstracta. España [Barcelona], Ediciones Omega, 1957.
- _____ Nuevas tendencias pictóricas. España [Barcelona], Seix Barral, 1965.
- Cortnova, Giorgio. Magritte. España, Planeta de Agostini, 1999.
- Danto, Arthur C. El arte después de la muerte del arte. España, Paidós, 1999.
- Darley, Andrew. Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. España, Paidós, 2006.
- Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. España, Paidós, 1998.

- Dorfles, Gillo. El devenir de las artes. México, Fondo de cultura económica, 1963.
Últimas tendencias del arte de hoy. España [Barcelona], Labor, 1976.
- Durkheim, Emile. Las formas elementales de la vida religiosa. España, Editorial Akal, 1982.
- Duvignaud, Jean. El juego del juego. Colombia, Fondo de cultura económica, 1997.
- Eco, Umberto. Los límites de la interpretación. España [Barcelona], Lumen, 2000.
Obra abierta. México, Editorial Planeta, 1984.
- Eliade, Mircea. El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México, Fondo de cultura económica, 2009.
El mito del eterno retorno. España, Alianza, 1999.
- Elkonin, Daniil B. Psicología del juego. España [Madrid], Visor Libros, 1980.
- Ende, Michael. La historia interminable. México, Ed. Alfaguara, 1998.
- Enguita, Nuria y Pérez, Carlos (compiladores). Informalismo y expresionismo abstracto. La colección del I.V.A.M. España [Valencia], Editorial T.G. Ripoll, 1995.
- Faerna García-Bermejo, José María. Jean Dubuffet. España, Polígrafa, 1996.
- Farré, Josep M^a y Lasheras Pérez, M^a Graciela. Diccionario de Psicología, España, Océano, 1999.
- Federico, Schiller. La educación estética del hombre. Madrid. Espasa Calpe. 1968.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía. México, Atlante, 1944.
- Foster, Hal (compilador). La posmodernidad. España [Barcelona], Kairos, 2006.
- Frati, Tiziana. Brueghel. España, Biblioteca gráfica Noguer. 1981.
- Frazer, Sir James Georg. La rama dorada. Magia y religión. México, Fondo de cultura económica, 2003.
- Freud, Sigmund. Obras completas. Vol. I. España [Madrid], Editorial Biblioteca nueva, 1948.
- Gablík, Suzi. ¿Ha muerto el arte moderno? España, Hermann Blume, 1987.
- Gadamer, Hans Georg. Estética y hermenéutica. España [Madrid], Tecnos, 1998.
Fundamentos de una hermenéutica filosófica. España [Salamanca], Ediciones Sígueme, 1997.
La actualidad de lo bello. España. Paidós, 1991.
Verdad y método I. España [Salamanca], Ediciones Sígueme, 2005.
- Gadamer, Hans Georg y Vietta, Silvio. Hermenéutica de la modernidad. España [Madrid], Trotta, 2004.
- Gala, Antonio. La luz en la pintura. España, Editorial Carrogio, 1998.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang. Obras completas. Tomo II. España [Madrid], Aguilar, 1958.
- Golding, John. Caminos a lo absoluto. España, Fondo de cultura económica, 2003.
- Gómez de Liaño, Ignacio. Dalí. España, Polígrafa, 1992.
- Gramsci Antonio. Cuadernos de la cárcel T. I. México, Ediciones Era, 1981.
Introducción de la Praxis. Argentina, Editorial Lautano, 1979.
- Guasch, Ana María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. España [Madrid], Alianza, 2000.
- Guillaume, Paúl. Psicología de la forma. Argentina [Buenos aires], Editorial Psique, 1975.
- Habermas Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. España, Taurus, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Lecciones de estética. México, Ediciones Coyoacán, 2002.
Filosofía del espíritu. Argentina. Ediciones Claridad. 2006.
- Heidegger, Martín. Arte y poesía. México, Fondo de cultura económica, 2005 *a*.
Caminos del bosque. España, Alianza editorial, 2005 *b*.

- Henckmann, Wolfhart y Lotter, Konrad. Diccionario de estética. España [Barcelona], Grijalbo Mondadori, 1998.
- Holzappel, Cristóbal. Crítica de la razón lúdica. España [Madrid], Trotta, 2003.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. España, Alianza, 2000.
- INBA. Jean Paul Riopelle. México. Imprenta Madero. 1982.
- Instituto geográfico de Agostini. Leonardo Da Vinci. Italia, Novara, 1956.
- Jameson, Frederic. Ensayos sobre el posmodernismo. Argentina [Buenos aires], Ed. Imago mundi, 1991.
- _____ Teoría de la posmodernidad. España [Madrid], Trotta, 1996.
- Jauss, Hans Robert. Las transformaciones de lo moderno. España, Visor, 1995.
- Jodorowsky, Alejandro. La sabiduría de los chistes. Historias iniciáticas. México, Debolsillo, 2004.
- _____ Psicomagia. México, Debolsillo, 2010.
- Jung, Carl Gustav. Arquetipos e inconsciente colectivo. España, Paidós, 2004.
- _____ Psicología y alquimia. México, Grupo editorial Tomo, 2007. P.155.
- Kahler, Erich La desintegración de la forma en las artes. México, Siglo XXI, 1993.
- Kandinsky, Vasili. De lo espiritual en el arte. España, Ed. Labor, 1992.
- _____ Gramática de la creación. España, Paidós, 1996.
- Kant, Immanuel. La crítica del juicio. México, Editores mexicanos unidos, 2000.
- _____ Lo bello y lo sublime. España, Editorial Espasa Calpe, 2001.
- Kastberger, Francisco. Léxico de la filosofía hindú. Argentina [Buenos aires], Editorial Kier, 1978.
- Kerényi, Karl. Hermes el conductor de almas [II]. México, Sexto piso, 2010.
- Leroi-Gourhan, André. El gesto y la palabra. Primera parte: Técnica y lenguaje. Venezuela, Ediciones de la biblioteca de la universidad central de Venezuela, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México, Fondo de cultura económica, 2003.
- Loeza, Guadalupe. Compro luego existo. México, Ed. Patria, 1993.
- López Blázquez, Manuel. Dubuffet, España [Barcelona], Polígrafa, 1996.
- Lubar, Robert y Green, Christopher. Miró. España, Planeta Agostini, 1999.
- Liotard, Jean François. La condición posmoderna. Argentina, Cátedra, 1991.
- Mandoky, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. México, CONACULTA-FONCA-S.XXI, 2006.
- Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. España, Ed. Akal, 1995.
- Marín, Manuel. Atlas Marín de historia. España, Editorial Marín, 1985.
- Martí Farré, Joseph M^a. Diccionario de psicología. España, Océano, 1999.
- Mathieu, Georges. Au-de la du tachisme. Francia, Ed. Rene Juillard, 1963.
- Mirzoeff, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. España [Barcelona], Paidós, 2003.
- Molinuevo, José Luis. La experiencia estética moderna. España, Síntesis, 1998.
- Moszynska, Anna. El arte abstracto. Singapur, Ediciones destino, 1996.
- Nachmanovitch, Stephen. Free play La improvisación en la vida y en el arte. Argentina, Paidós, 2004.
- Nietzsche Friedrich W. El origen de la tragedia. México, Ed. Porrúa, 1999.
- _____ La gaya ciencia. Editores mexicanos unidos, México. 1999.
- _____ La voluntad de poder. España, Edaf, 2001.
- Nigro Covre, Jolanda. Mondrian y De Stijl. España, Planeta Agostini, 1999.

- Paz, Octavio. *Los hijos de limo* en La casa de la presencia obras completas edición del autor. Tomo I. México, Fondo de cultura económica, 2004.
- Pérez, Carlos (compilador). Informalismo y expresionismo abstracto. La colección del IVAM. España [Valencia], T.G. Ripoll, 1995.
- Picó, Josep Modernidad y posmodernidad. México, Alianza, 1990.
- Platón. Diálogos. México, Porrúa, 1978.
- Read, Herbert. Arte y sociedad. España [Barcelona], Ediciones península, 1977.
- Imagen e idea. México, Fondo de cultura económica, 1975.
- Rivero Weber, Paulina. Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer. Ítaca, México, 2006.
- Robert, Graves. Los mitos Griegos. Vol. I España. Alianza Editorial. 1998. pp. 7-8.
- Rubert De Ventós, Xavier. El arte ensimismado. España [Barcelona], Ediciones Península, 1977.
- Teoría de la sensibilidad. España [Barcelona], Editorial Península, 1979.
- Rudolf, Otto. Lo Santo. Lo racional e irracional en la idea de dios. España, Ed. Alianza, 2005.
- Ruhrberg, Karl. Arte del siglo XX. España, Taschen, 2001.
- S. Stites, Raymond. Las artes y el hombre. España, Editorial Labor, 1951.
- Sandler, Irving. El triunfo de la pintura norteamericana. España [Madrid], Alianza Editorial, 1996.
- Sartre, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. México, Ediciones Quinto sol, 1983.
- Schiller, Friedrich. La educación estética del hombre. Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- Shakespeare, William. Hamlet. España, Biblioteca básica Salvat, 1969.
- Simmen, Jeanot. Kasimir Malevich. Hong Kong, Könemann, 2000.
- Solé, Jacques. Historia y mito de la revolución francesa. México, Siglo XXI, 1989.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. España [Barcelona], Seix barral, 1969.
- Estilos radicales. España, Muchnik Editores, 1985.
- Spengler, Oswald. La decadencia de occidente. España [Madrid], Espasa Calpe, 1958.
- Stefano, Eva di. Kandinsky. España, Planeta Agostini, 1999.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro y Fromm, Erich. Budismo Zen y psicoanálisis. México, Fondo de cultura económica, 1982.
- Tapiè, Michel. Un art autre. Francia [Paris], Gabriel giraud et fils, 1952.
- Tàpies, Antoni. El arte contra la estética. España [Barcelona], Ariel, 1978.
- La práctica del arte. España [Barcelona], Ariel, 1971.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. Historia de seis ideas. España [Madrid], Tecnos, 1997.
- Toynbee, Arnold J. Estudio de la historia Compendio I-IV. Tomo I. España [Madrid], Alianza. 1981.
- Estudio de la historia Compendio V-VIII. Tomo II España [Madrid], Alianza. 1981.
- Triadó Tur Juan Ramón. Tàpies. España, Susaeta, 2001.
- Tse, Lao. Tao te king. España, Debate, 1999.
- Vasari, Giorgio. Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos. USA. Ed. W.M. Jackson, Inc., 1974.
- Vattimo, Gianni. El fin de la modernidad. España, Gedisa, 1998.
- Velasco Piña, Antonio. El retorno de lo sagrado. México, Punto de lectura, 2009.

Verlag, Scherz. Diccionario de la sabiduría oriental. Budismo, Hinduismo, taoísmo y Zen. España, Paidós, 1993.

Wajcman, Gerard. El objeto del siglo. Argentina, Amorrurtu Editores, 2001.

Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Argentina, Ediciones Libertador, 2004.

Wood, Ernest. Diccionario Zen. Argentina [Buenos aires], Paidós, 1980.

Worringer, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. México, Fondo de cultura económica, 1966.

Xirau, Ramón. Introducción a la historia de la filosofía. México, U.N.A.M, 2005.

Zimmer, Heinrich. Mitos y símbolos de la India. España, Siruela, 1997.

Fuentes de consulta Internet

<http://adamar.org/ivepoca/node/831> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/11/madrid-agenda-2.html
Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

<http://algargosarte.lacoctelera.net/categoria/15-3-siglo-xxi-pintura>. Recuperado el 14 de febrero de 2010.

<http://arginati.blogspot.mx/2009/07/cuerpos-que-dejan-huella.html>. Recuperado el 20 de mayo de

<http://arginati.blogspot.mx/2010/06/adolph-gottlieb.html> Recuperado el 20 de mayo de 2012.

http://arsenaldeimagenesychoros.blogspot.mx/2010_04_01_archive.html .Recuperado el 20 de mayo de 2012.

[http://artandyou.net/category/history/post/nebytie_i_pustota_v_art_praktikah_postmodernism a](http://artandyou.net/category/history/post/nebytie_i_pustota_v_art_praktikah_postmodernism_a) Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://arteaula23.blogspot.mx/2012/06/retrato-de-inocencio-x-velazquez.html> .Recuperado el 8 de mayo

<http://cheznamastency.blogspot.mx/2011/04/upcoming-gottlieb-at-bam.html> Recuperado el 20 de mayo de 2012.

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc128.html. Recuperado el 10 de diciembre de 2011.

http://es.123rf.com/photo_11065429_primer-plano-de-una-baldosa-de-ceramica-en-el-palacio-de-la-alhambra-granada-andalucia-espana.html Recuperado el 24 de abril de 2010.

<http://es.scribd.com/doc/55246950/Nietzsche-Ecce-Homo> Recuperado el 27 de septiembre del 2011.

<http://es.scribd.com/doc/56719878/31819490-Jacques-Lacan-Seminario-11-Los-Cuatro-Conceptos-Fund-Amen-Tales-Del-Psicoanalisis>. Recuperado el 1 de enero del 2012.

<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3TM9> Recuperado el 12 de agosto de 2011.

<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8DP8YH> Recuperado el 12 de septiembre de 2011.

http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia_griega. Recuperado el 6 de julio de 2011.

<http://escuchandosilencios.blogspot.mx/p/sumi-e-que-es.html> Recuperado el 30 de mayo de 2012.

<http://foro.artelista.com/la-abstraccion-o-la-dimension-desconocida-t10544s120.html>
Recuperado el 26 de mayo de 2012.

<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1856166> Recuperado el 17 de agosto del 2013.

http://historia.iesramonolleros.es/arte_islamico/arquitectura.htm Recuperado el 24 de abril de 2010.

http://iesgarciamorato.org/Dep_Griego/Teatro.htm recuperado el 3 de noviembre del 2011.

<http://irenegrascruz.wordpress.com/2011/10/07/el-alma-pictorica-de-atsuko-tanaka/>
.Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://itibonzi.blogspot.mx/2010/09/nam-june-paik-reciclando-televisores.html> . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://juancarlosboverimuseos.wordpress.com/category/sin-categoria/page/11/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://laubrecoscolina.blogspot.mx/2011_06_01_archive.html Recuperado el 20 de mayo de 2012.

<http://moggolospolemistisvalkaniosagrotisoklonos.wordpress.com/category/greek-poetry/greek-poetry-1977-1993/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://moistsomoist.org/people-we-like/> . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://music.columbia.edu/~chris/diss.flatness.htm> Recuperado el 12 de octubre del 2011.

<http://news.osbornesamuel.com/newsletters/summer2006.htm> Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

http://psicaligrafo.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html .Recuperado el 25 de abril de 2010.

<http://ratspenats.blogspot.mx/2011/10/atsuko-tanaka-el-arte-de-conectar.html> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://rexpresivosrivolta.blogspot.mx/2011/04/ejercicio-1-y-2-instrucciones.html> Recuperado el 12 de mayo de 2012.

<http://tecniarts.com/nam-june-paik-videoarte-tecnologia/> .Recuperado el 20 de agosto de 2010.

<http://todovanguardias.blogspot.mx/2012/02/situacionismo.html> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://www.arqhys.com/fotos-del-coliseo-romano-italia.html> . Recuperado el 25 de agosto de 2011.

<http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Georges-Mathieu/Le-seuil-monotone/4012.html?LANG=fr>

<http://www.artvalue.com/auctionresult--mathieu-georges-1921-france-passe-fantome-2275499.htm>

<http://www.datuopinion.com/gutai> .Recuperado el 23 de agosto de 2010.

<http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image/> Recuperado el 20 de agosto de 2010.

http://www.elpais.com/fotogaleria/viaje/arte/espanol/elpgal/20091216elpepucul_2/Zes/4
.Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://www.emprendewiki.com/tiki-browse_image.php?imageId=827 . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

http://www.encyclopedia.com/topic/Clyfford_Still.aspx . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://www.flickrriver.com/photos/tags/zeninho/interesting/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?f=53&t=11537> Recuperado el 20 de octubre de 2011.

<http://www.moebius77.com/blog/index.php?2007/01/30/223-yves-klein-la-tecnica-por-encima-del-cuadro> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/99783/165211> . Recuperado el 7 de mayo del 2011.

<http://www.seriousart.org/archive/motherwell.html> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

<http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/14639364/El-Cabaret-y-la-Republica-de-Weimar.html> Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

<http://www.tumblr.com/tagged/gutai/everything> Recuperado el 14 de enero de 2010.

<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0023402.pdf> . Recuperado el 10 de enero del 2012.

<http://www.uco.es/~callamag/Galerias/Ciclotebano.htm> Recuperado el 8 de julio de 2011.

<http://www.ulisescastro.com/sumie.htm> Recuperado el 30 de mayo de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=8qWLhJHbrNQ> Recuperado el 07 de Julio del 2011.

<http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

<http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

Lista de ilustraciones

Figura No.1. Pieter Bruegel. *Juegos de niños*. Óleo sobre tela. 1560.118X161 cm. 1650. Tiziana Frati. Brueghel. España, Biblioteca grafica Noguer. 1981. P.31.

Figura No.2. El teatro Griego de Epidauros. Siglo VI A.C.
http://iesgarciamorato.org/Dep_Griego/Teatro.htm recuperado el 3 de noviembre del 2011.

Figura No. 3. En conjunto:

Hierón y Macrón. *Ménades bailando*. Cáliz de figuras negras, 480 A. C. Aprox. (Detalle). Raymond S. Stites. Las artes y el hombre. España, Editorial Labor, 1951. P.240.

Anónimo. *Dionisos*. Máscara Griega de alabastro. Siglo V A. C.

http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia_griega. Recuperado el 6 de julio de 2011.

Anónimo. *Edipo y la esfinge*. Vaso de figuras rojas, Siglo IV A. C. (Detalle).

<http://www.uco.es/~callamag/Galerias/Ciclotebano.htm> Recuperado el 8 de julio de 2011.

Duris. *Ajax y Ulises echando suertes*. Cáliz de figuras rojas, 460 A. C. Aprox. (Detalle).

R. Stites. Op. Cit. P.240.

Anónimo. Sin título. Relieve arcaico. Mármol, Siglo V A. C.

Íbidem. P.180.

Figura No. 4. El Coliseo Romano. <http://www.arqhys.com/fotos-del-coliseo-romano-italia.html>. Recuperado el 25 de agosto de 2011.

Figura No. 5 Kasimir Malevich. *Suprematismo*. Óleo sobre tela, 72.5 x 51 cm. 1927.
J. Simmen. Op. Cit. P. 60.

Figura No. 6. K. Malevich. *Cruz negra*. Óleo sobre tela, 106 x106 cm. 1923.
J. Simmen. Ibídem. P. 51.

Figura No. 7. Vasili Kandinsky. *Acento en rosa*. Óleo sobre tela, 71x91 cm. 1926.
Eva di Stefano. Kandinsky. España, Planeta Agostini, 1999. P.47.

Figura No. 8. Piet Mondrian. *Composición N. II*. Óleo sobre tela, 40 x 32 cm. 1929.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 169

Figura No. 9. En conjunto:

El Greco. *La adoración del nombre de Jesús*. Óleo sobre tela, 140 x110 cm. 1579.

Antonio Gala. *La luz en la pintura*. España, Editorial Carrogio, 1998. P.46.

Rembrandt. *La adoración de los pastores*. Óleo sobre tabla. 65 x55 cm. 1664.

A. Gala. Op. Cit. P.59.

Figura No. 10. J.M.W. Turner. *El último viaje del Temerario*. Óleo sobre tela. 1839.
<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3TM9> Recuperado el 12 de agosto de 2011.

Figura No. 11. V. Kandinsky. Sin título. Acuarela, 50 x 65 cm. 1910.

E. di Stefano. Op. Cit. 17.

Figura No. 12. En conjunto:

Koca Mimar Sinan Agha, Ustad Isa e Isa Muhammad Effendi. Taj Mahal. Cripta, Agra (India), 1654. (Detalle). http://historia.iesramonolleros.es/arte_islamico/arquitectura.htm
Recuperado el 24 de abril de 2010.

Mohamed Ben-Nazar. Alhambra. Conjunto palaciego. Granada (España) S XIV. (Detalle).
http://es.123rf.com/photo_11065429_primer-plano-de-una-baldosa-de-ceramica-en-el-palacio-de-la-alhambra-granada-andalucia-espana.html Recuperado el 24 de abril de 2010.

Figura No. 13. Claude Monet. *Los pajares, fin de verano en Giverny*. Óleo sobre tela, 64 x 81 cm, 1891.

E. di Stefano. Op. Cit. 10.

Figura No. 14. K. Malevich. *El afilador de cuchillos*. Óleo sobre tela, 80 x 80 cm. 1913.

J. Simmen. Op. Cit. P. 29.

Figura No. 15. P. Mondrian. *Árbol gris*. Óleo sobre tela, 78 x 108 cm. 1912

J. Nigro. Op. Cit. P.16.

Figura No. 16. V. Kandinsky. *Paisaje romántico*. Óleo sobre tela, 1911.

E. di Stefano. Op. Cit. 19.

Figura No. 17. P. Mondrian. *Composición con árboles II*. Óleo sobre tela. 100 x 67 cm. 1913.

J. Nigro. Op. Cit. P.23.

Figura No. 18 K. Malevich. *Suprematismo con ocho rectángulos*. Óleo sobre tela, 58 x 48 cm. 1915.

J. Simmen. Op. Cit. P. 49.

Figura No. 19 V. Kandinsky. *Composición IV*. Óleo sobre tela, 160 x 250 cm. 1911.

E. di Stefano. Op. Cit. P. 34.

Figura No. 20. K. Malevich. *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*. Óleo sobre tela. 53 x 53 cm.1915. <http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8DP8YH>
Recuperado el 12 de septiembre de 2011.

Figura No. 21. P. Mondrian. *Victory Boogie-Woogie*. Óleo sobre tela, 127 x 127 cm. 1944.

J. Nigro. Op. Cit. P.35.

Figura No. 22. V. Kandinsky. *Sueño improvisación*. Óleo sobre tela. 95 x 150 cm. 1913.

E. di Stefano. Op. Cit. P. 38.

Figura No. 23. V. Kandinsky. *Pareja a caballo*. Óleo sobre tela, 76 x 102 cm.1907.

E. di Stefano. Op. Cit. P. 12.

Figura No. 24. K. Malevich. *Hombre fuerte*. (Boceto de vestuario para la opera victoria sobre el sol).

Acuarela y grafito en papel.53 x 36 cm. 1913.

J. Simmen. Op. Cit. P. 30.

Figura No. 25. K. Malevich. *Cuadrado blanco sobre blanco*. Óleo sobre tela, 79 x 79 cm.1918.

J. Simmen. Op. Cit. P. 63.

Figura No. 26. Wols. *Pintura*. Óleo sobre tela. 80 x 80 cm.1945.

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 249.

Figura No. 27. Jackson Pollock. *Número 5*. Mixta sobre tela, 244 x 122 cm. 1948.

<http://music.columbia.edu/~chris/diss.flatness.htm> Recuperado el 12 de octubre del 2011.

Figura No. 28. Jackson Pollock. *Guardianes del secreto*. Óleo sobre tela, 123 x 191 cm.1943.

J. Golding. Op. Cit. 115.

Figura No. 29. Mark Rothko. Sin titulo. Óleo sobre tela, 183 x 153 cm. 1959.

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 292.

Figura No. 30. Barnett Newman. *Adán*. Óleo sobre tela, 240 x 200 cm. 1952.

<http://foro.artelista.com/la-abstraccion-o-la-dimension-desconocida-t10544s120.html>

Recuperado el 26 de octubre de 2011.

Figura No. 31. Antoni Tàpies. *El escarnecedor de diademas*. Óleo sobre tela. 92 x 74 cm. 1949.

Juan Ramón Triadó Tur. Tàpies. España, Susaeta, 2001. P.15.

Figura No. 32. Roberto Matta. *Mitología*. Óleo sobre tela. 115 x 148 cm. 1980.

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?f=53&t=11537> Recuperado el 20 de octubre de 2011.

Figura No. 33. Archile Gorky. *El hígado es la cresta del gallo*. Óleo sobre tela. 183 x 249 cm. 1944.

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 278.

Figura No. 34. Joan Miró. *Azul III*. Óleo sobre tela. 268 x 349 cm. 1961.

Robert Lubar y Christopher Green. Miró. España, Planeta Agostini, 1999. P. 49.

Figura No. 35. J. Miró. *Cuadro*. Mixta y collage sobre tela. 98 x 145 cm. 1950
Ídem.

Figura No. 36. En conjunto:

J. Pollock. *N.4*. Mixta sobre tela, 124 x 94 cm.1950. (Detalle)

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 268.

A. Tàpies. *Materia en forma de nuez*. Mixta sobre tela, 195 x 175 cm. 1967. (Detalle)

Jean Luc Chalumeau. Antoni Tàpies. España, Polígrafa, 2004. S.P.

Alberto Burri. *Saco 5p*. Mixta y collage, 150 x 130 cm. 1953. (Detalle)

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 260.

A. Tàpies. *Pintura N. XXVIII*. Mixta sobre tela. 195 x 130 cm. 1955. (Detalle)

J. R. Triadó. Op Cit. P.24.

A. Tàpies. *Paja y madera*. Mixta sobre tela, 150 x 116 cm. 1969. (Detalle).

J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Jean Dubuffet. *Sangre y fuego*. Mixta sobre tela. 116 x 89 cm. 1950. (Detalle)

Francisco Rei. Jean Dubuffet. España, polígrafa, 2006. P.52.

Jean Fautrier. *Cabeza de rehén*. Mixta sobre tela. 35 x 26 cm. 1945. (Detalle)

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 254.

Figura No. 37. V. Kandinsky. *Improvisación VII*. Óleo sobre tela, 131 x 97 cm. 1910.

E. di Stefano. Op. Cit. P. 30.

Figura No.38. Sonia Delaunay. *Prismas eléctricos*. Óleo sobre tela, 250 x 250 cm. 1914

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 81.

Figura No.39. J. Pollock. *Cinco brazas completas*. Óleo sobre tela, 129 x 76 cm. 1947.

J. Golding. Op. Cit. P.116.

Figura No.40. Mark Rothko. *Verde, rojo y naranja*. Óleo sobre tela. 236 x 149 cm. 1951.

Ibidem. P.128.

Figura No.41. En conjunto:

Georg Mathieu. Fotografía de performance *La casa del general Hideyoshi*. Presentado en Osaka Japón. Plata sobre gelatina. 1957. <http://arginati.blogspot.mx/2009/07/cuerpos-que-dejan-huella.html>. Recuperado el 20 de mayo de 2012.

Georg Mathieu. Fotografía de Acción pictórica.

http://arsenaldeimagenesychoros.blogspot.mx/2010_04_01_archive.html .Recuperado el 20 de mayo de 2012.

Figura No.42. Lucio Fontana. *Concepto espacial: Boda en Venecia*. Óleo sobre tela e incisiones, 152 x 154 cm. 1961.

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 301.

Figura No.43. Lucio Fontana. *Concepto espacial: Attese*. Acuarela sobre tela e incisiones. 100 x 81 cm. 1965.

Ibídem. P. 300.

Figura No. 44. Kazuo Shiraga. *Desafío al barro*. Fotografía del performance.1924.

R. Barnez. Op. Cit. P. 427.

Figura No. 45. Sadamasa Motonaga. Sin título. Mixta sobre tela. 1963.

http://psicaligrafo.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html. Recuperado el 25 de abril de 2010.

Figura No. 46. Kazuo Shiraga. *Desafío al barro*. Fotografía del performance.1924.

<http://www.tumblr.com/tagged/gutai/everything> Recuperado el 14 de enero de 2010.

Figura No. 47. Peter Brüning. Sin título. Óleo sobre tela. 107 x 70 cm. 1961

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 267.

Figura No. 48. Fred Thieler. *Señal*. Óleo sobre tela. 199 x 145 cm.1960.

Ibídem. P. 266.

Figura No. 49. Kurt Rudolf Hoffmann Sonderborg. *Composición*. Óleo sobre tela. 107 x 70 cm.1969.

Ibídem. P. 267.

Figura No. 50. Jean Dubuffet. *La física del suelo*. Mixta sobre tela. 114 x 146 cm.1958.

J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 51. A. Tàpies. *Gran pintura gris N. III*. Mixta sobre tela. 194 x 169 cm.1955.

J. R, Triadó. Op. Cit. P. 30.

Figura No. 52. J. Pollock. *N.4*. Mixta sobre tela. 124 x 94 cm.1950.

K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 268.

Figura No. 53. A. Tàpies. *Blanco con manchas rojas*. Mixta sobre tela. 115 x 88 cm.1954.

J. R, Triadó. Op. Cit. P. 29.

Figura No. 54. J. Dubuffet. *El torrente*. Óleo sobre tela. 195 x 130 cm. 1953.
F. Rei. Op. Cit. P. 59.

Figura No. 55. B. Newman. *Onement III*. Óleo sobre tela. 69 x 41 cm. 1949.
J. Golding. Op. Cit. P. 124.

Figura No. 56. J. Pollock. *Postes azules*. Mixta sobre tela. 210 x 488 cm. 1953.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 274.

Figura No. 57. A. Tàpies. *Materia con forma de nuez*. Mixta sobre tela. 195 x 175 cm. 1967.
Jean Luc Chalumeau. Antoni Tàpies. España, Polígrafa, 2004. S.P.

Figura No. 58. G. Mathieu. *Fantasma del pasado*. Mixta sobre tela. 260 x 140 cm. 1987.
<http://www.artvalue.com/auctionresult--mathieu-georges-1921-france-passe-fantome-2275499.htm> Recuperado el 20 de mayo del 2012.

Figura No. 59. A. Tàpies. *Ni puertas ni ventanas*. Mixta sobre tela. 175 x 200 cm. 1993.
<http://algargosarte.lacoctelera.net/categoria/15-3-siglo-xxi-pintura>. Recuperado el 14 de febrero de 2010.

Figura No. 60. A. Tàpies. *Rojo, negro y blanco*. Mixta sobre tela. 200 x 160 cm. 1988.
<http://algargosarte.lacoctelera.net/categoria/15-3-siglo-xxi-pintura>. Recuperado el 14 de febrero de 2010.

Figura No. 61. G. Mathieu. *Dahaut*. Óleo sobre tela. 270 x 130 cm. 1964.
http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 62. J. Pollock. *In the deep*. Mixta sobre tela. 220 x 150 cm. 1953.
J. Golding. Op. Cit. P. 118.

Figura No. 63. M. Rothko. *Blanco, amarillo, rojo sobre amarillo*. Óleo sobre tela. 230 x 180 cm. 1953.
A. Moszynska. Op. Cit. P. 160.

Figura No. 64. V. Kandinsky. *Tormento interior*. Óleo sobre tela. 80 x 120 cm. 1925.
E. di Stefano. Op. Cit. P. 4.

Figura No. 65. A. Tàpies. *Pintura, tierra, collage y cordel*. Mixta sobre tela. 160 x 116 cm. 2009.
http://www.elpais.com/fotogaleria/viaje/arte/espanol/elpgal/20091216elpepucul_2/Zes/4
.Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 66. J. Pollock. *Mujer luna corta el círculo*. Óleo sobre tela. 101 x 104 cm. 1943.
J. Golding. Op. Cit. P. 114.

Figura No. 67. Henri Michaux. Sin título. Tinta sobre papel. 75 x 105 cm. 1959.

A. Moszynska. Op. Cit. P.132.

Figura No. 68. G. Mathieu. *El umbral monótono*. Óleo sobre tela. 400 x 290 cm. 1986.
<http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Georges-Mathieu/Le-seuil-monotone/4012.html?LANG=fr> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 69. Ejercicio Copas caras de Betty Edwards.
<http://rexpresivosrivolta.blogspot.mx/2011/04/ejercicio-1-y-2-instrucciones.html> Recuperado el 12 de mayo de 2012.

Figura No. 71. A. Tàpies. *Cruz de tierra*. Mixta sobre tela. 140 x 140 cm. 1975.
http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc128.html. Recuperado el 10 de diciembre de 2011.

Figura No. 70. J. Dubuffet. *Paisaje del Pas-de-Calais III*. Óleo sobre tela. 162 x 260 cm. 1963.
F. Rei. Op. Cit. P. 89.

Figura No. 72. H. Hartung. *Pintura*. Óleo sobre tela. 181 x 114 cm. 1957.
A. Moszynska. Op. Cit. P.118.

Figura No. 73. G. Mathieu. *Homenaje a la muerte*. Óleo sobre tela. 240 x 340 cm. 1952.
http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 74. Atsuko Tanaka. *Acción en la arena*. Fotografía, Plata sobre gelatina, 1955.
<http://ratspenats.blogspot.mx/2011/10/atsuko-tanaka-el-arte-de-conectar.html> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 75. J. Pollock pintando. Fotografía, Plata sobre gelatina. 1948.
http://artandyou.net/category/history/post/nebytie_i_pustota_v_art_praktikah_postmodernism_a Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 76. Jean-Paul Riopelle. *El pajarero*. Óleo sobre tela. 198 x 300 cm. 1955.
INBA. [Jean Paul Riopelle](#). México. Imprenta Madero. 1982. S. P.

Figura No. 77. A. Tàpies. *Jeroglíficos*. Mixta sobre tela. 130 x 194 cm. 1985.
J. R. Triadó. Op Cit. P.70 cm.

Figura No. 78. H. Hartung. *T1956-9*. Óleo sobre tela. 180 x 137 cm. 1956.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 232.

Figura No. 79. J. Pollock. *Ojos en el calor*. Mixta sobre tela. 109 x 137 cm. 1946.
http://www.emprendewiki.com/tiki-browse_image.php?imageId=827 . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 80. A. Tàpies. *Libro-muro*. Mixta sobre tela. 250 x 530 cm. 1990.
J. R. Triadó. Op Cit. P.72.

Figura No. 81. A. Tàpies. *Pintura-bastidor*. Mixta sobre tela al revés. 162 x 130 cm. 1962.
J. R. Triadó. Op Cit. P.38.

Figura No. 82. A. Tàpies. *Paja y madera*. Mixta sobre tela. 150 x 116 cm. 1969.
J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 83. J. Dubuffet. *Misa de tierra*. Mixta sobre tela. 150 x 195 cm. 1969.
F. Rei. Op. Cit. P. 85.

Figura No. 84. J. Dubuffet. *Pierre Matisse, retrato oscuro*. Mixta sobre tela. 130 x 97 cm.
1947.
F. Rei. Op. Cit. P. 39.

Figura No. 85. J. Dubuffet. *Sangre y fuego*. Óleo sobre tela. 116 x 89 cm. 1959
F. Rei. Op. Cit. P. 53.

Figura No. 86. B. Newman. *Uriel*. Óleo sobre tela. 243 x 548 cm. 1955. <http://www.new-york-art.com/old/mus-Phil-barnet.php> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 87. G. Mathieu. *Emblema*. Óleo sobre tela. 110 x 260 cm. 1959. http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 88. Francis Bacon. *Estudio para el papa Inocencio X*. Óleo sobre tela. 153 x 118 cm. 1954. <http://arteaula23.blogspot.mx/2012/06/retrato-de-inocencio-x-velazquez.html> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 89. Asgerm Jorn. *El derecho del águila*. Óleo sobre tela. 100 x 125 cm. 1951.
<http://moggolospolemistisvalkaniosagrotisoklonos.wordpress.com/category/greek-poetry/greek-poetry-1977-1993/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 90. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*. Óleo sobre tela. 245 x 195 cm. 1963. <http://adamar.org/ivepoca/node/831> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 91. A. Tàpies. *Materia en forma de pie*. Mixta sobre tela. 130 x 162 cm. 1965.
J. R. Triadó. Op Cit. P.45.

Figura No. 92. Wols. *El fantasma azul*. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. 1951.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 251.

Figura No. 93. Jean Fautrier. *Cabeza de rehén N.2*. Óleo sobre tela. 35 x 26 cm. 1945
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 254.

Figura No. 94. Adolph Gottlieb. *El alquimista (retrato en rojo)*. Óleo sobre tela. 120 x 90 cm. 1948. <http://juancarlosboverimuseos.wordpress.com/category/sin-categoria/page/11/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 95. Willem de Kooning. *Mujer I*. Óleo sobre tela. 192 x 147 cm. 1952.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 274.

Figura No. 96. Clifford Still. *PH343*. Óleo sobre tela. 110 x 88 cm. 1943.
http://www.encyclopedia.com/topic/Clyfford_Still.aspx . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 97. Henri Matisse. *Icaro*. Recortes de papel. 32 x 42 cm. 1943.
Gilles Neret. *Matisse. Recortes*. México, Numen, 2004. P.37.

Figura No. 98. Giacomo Balla. *Chica corriendo en el balcón*. Óleo sobre tela. 125 x 125 cm.
1912
A. Gala. Op. Cit. P.104.

Figura No. 99. G. Mathieu. *Desierto de la oscuridad*. Óleo sobre tela. 354 x 270 cm.1975.
http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 100. Robert Motherwell. *Samurai N.4*. Acrílico sobre tabla. 230 x 170 cm. 1979.
<http://www.seriousart.org/archive/motherwell.html> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 101. A. Tàpies. *El arco azul*. Mixta sobre tela. 116 x 89 cm.1974.
J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 102. A. Tàpies. *Todo blanco con arcos*. Mixta sobre tela. 146 x 114 cm. 1969.
J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 103. A. Tàpies. *Óvalo blanco N. LI*. Mixta sobre tela. 92 x 73 cm. 1957.
J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 104. Yves Klein. *Relieve con esponjas azules*. Mixta sobre tabla. 200 x 165 cm.
1958.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 299.

Figura No. 105. Atsuko Tanaka. *Vestido eléctrico*. Objeto y performance. Dimensiones variables. 1957. <http://irenegrascruz.wordpress.com/2011/10/07/el-alma-pictorica-de-atsuko-tanaka/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 106. Hermann Nitsch. *Acción 80*. Performance. 1984.
<http://todovanguardias.blogspot.mx/2012/02/situacionismo.html> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 107. Yoko Ono. *Corta una pieza*. Acción. 1965. <http://moistsomoist.org/people-we-like/> . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 108. Yves Klein. *Antropometría*. Acción pictórica. 1960.
<http://www.moebius77.com/blog/index.php?2007/01/30/223-yves-klein-la-tecnica-por-encima-del-cuadro> Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 109. Shozo Shima-Moto. Samurai, acróbata de la mirada. Acción pictórica. 2008. <http://www.flickrriver.com/photos/tags/zeninho/interesting/> .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 110. Katsuo Shiraga. *Pintura con los pies*. Acción pictórica. 1958. <http://www.datuopinion.com/gutai> .Recuperado el 23 de agosto de 2010.

Figura No. 111. Nam June Paik. Estación de TV (utopía láser). Objeto y performance. Dimensiones variables. 1988. <http://itibonzi.blogspot.mx/2010/09/nam-june-paik-reciclando-televisores.html> . Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 112. Joseph Beuys. Coyote. Yo amo América, y América me ama a mí. Acción. 1974. <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image/>

Figura No. 113. Nam June Paik. Tele-Buda. Instalación. Dimensiones variables. 1974. <http://tecnarts.com/nam-june-paik-videoarte-tecnologia/> .Recuperado el 20 de agosto de 2010.

Figura No. 114. George Grosz. S. T. Óleo sobre tela. 60 x 47 cm. 1920. <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/14639364/El-Cabaret-y-la-Republica-de-Weimar.html> . Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

Figura No. 115. Otto Dix. Tropas de asalto. Aguafuerte. 84 x 58 cm. 1924. <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/14639364/El-Cabaret-y-la-Republica-de-Weimar.html> . Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

Figura No. 116. Giorgio de Chirico. *Héctor y Andrómaca*. Óleo sobre tela. 90 x 60 cm. 1917. K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 135.

Figura No. 117. Edward Wadsworth. *El mundo de los días felices*. Temple sobre madera. 28 x 38 cm. 1934. <http://news.osbornesamuel.com/newsletters/summer2006.htm> Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

Figura No. 118. Giorgio Morandi. *Bodegón metafísico*. Óleo sobre tela. 71 x 61 cm. 1918 http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/11/madrid-agenda-2.html Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

Figura No.119. Max Ernst. *Edipo rey*. Óleo sobre tela. 89 x 117 cm. 1922. <http://palidofuego.wordpress.com/2011/01/21/%C2%BFque-ve-usted-aqui-apuntes-para-un-proyecto-incierto/> Recuperado el 20 de diciembre de 2010.

Figura No. 120. Yves Tanguy. *La cinta de los extremos*. Óleo sobre tela. 35 x 45 cm. 1932. R. Barnes. Op. Cit. P.451.

Figura No. 121. Salvador Dalí. *Vestigios atávicos después de la lluvia*. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm. 1934

Ignacio Gómez de Liaño. Dalí. España, Polígrafa, 1992. S.P.

Figura No. 122. G. Mathieu. *Capetos por todas partes*. Óleo sobre tela. 295 x 600 cm. 1954. K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 258.

Figura No. 123. A. Tàpies. *Pintura N. XXVIII*. Mixta sobre tela. 195 x 130 cm. 1955. J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.

Figura No. 124. G. Mathieu. *Primera avenida*. Óleo sobre tela. 232 x 232 cm. 1957. http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 125. G. Mathieu muestra la escala de su obra. Fotografía en cibachrome. 1987. http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 126. A. Gottlieb. *Emblemas negros*. Óleo sobre tela. 177 x 190 cm. 1971 <http://cheznamastency.blogspot.mx/2011/04/upcoming-gottlieb-at-bam.html>

Figura No. 127. G. Mathieu. *Pintura caligráfica*. Acción pictórica. 1967. Fotografía en cibachrome. 1975. http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 128. R. Motherwell. *Al lado del mar*. Acrílico sobre tela. 100 x 140 cm. 1966. http://laubrecoscolina.blogspot.mx/2011_06_01_archive.html Recuperado el 20 de mayo de 2012.

Figura No. 129. B. Newman. *Dionisio*. Óleo sobre tela. 156 x 216 cm. 1949 <http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

Figura No. 130. A. Gottlieb. *Diálogo*. Óleo sobre tela. 330 x 150 cm. 1960. <http://arginati.blogspot.mx/2010/06/adolph-gottlieb.html> Recuperado el 20 de mayo de 2012.

Figura No. 131. A. Gottlieb. *Paisaje imaginario*. Óleo sobre tela. 336 x 144 cm. 1969. <http://arginati.blogspot.mx/2010/06/adolph-gottlieb.html> Recuperado el 20 de mayo de 2012.

Figura No. 132. A. Gottlieb. *Ráfaga N.I*. Óleo sobre tela. 228 x 114 cm. 1957 K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 294.

Figura No. 133. En conjunto:

Anónimo. *Flores*. Tinta sobre papel de arroz, 76 x 57 cm. Años ochenta del siglo XX. <http://www.gamefilia.com/ichigoichie?page=73> Recuperado el 30 de mayo de 2012.

Ulises castro. *Troya*. Tinta sobre papel de arroz, 76 x 56 cm. 1992.

<http://www.ulisescastro.com/sumie.htm> Recuperado el 30 de mayo de 2012.

Anónimo. *Gato*. Tinta sobre papel de arroz, 88 x 58 cm. Años noventa del siglo XX.

<http://escuchandosilencios.blogspot.mx/p/sumi-e-que-es.html> Recuperado el 30 de mayo de 2012.

Figura No. 134. G. Mathieu. *Gnosis*. Óleo sobre tela. 124 x 220 cm. 1967.
http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 135. G. Mathieu. *Espectáculo de un solo hombre*. Performance y acción pictórica.
Fotografía en cibachrome. 1947.
http://www.all-art.org/art_20th_century/mathieu1.html .Recuperado el 8 de mayo de 2012.

Figura No. 136. M. Rothko. S. T. Óleo sobre tela. 143 x 138 cm. 1957.
K. Ruhrberg. Op. Cit. P. 291.

Figura No. 137. B. Newman. *Josué*. Óleo sobre tela. 294 x 420 cm. 1950.
<http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

Figura No. 138. B. Newman. *El vacío*. Óleo sobre tela. 145 x 350 cm. 1946
<http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

Figura No. 139. B. Newman. *Abraham*. Óleo sobre tela. 440 x 182 1940.
<http://xgfk10ggr.wordpress.com/m7-2/> Recuperado el 19 de agosto de 2011.

Figura No. 140. A. Tàpies. *Jeroglíficos N. LXXIV*. Mixta sobre tela. 195 x 132 cm. 1960
J. L. Chalumeau. Op. Cit. S.P.