



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

15
2 E

LA VOLUNTAD EN EL ARTE ABSTRACTO



FALLA DE ORIGEN

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
A N A M Í R I A M P E L Á E Z

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. IGNACIO SALAZAR ARROYO
Xochimilco, Distrito Federal / 1995

Escuela Nacional de Artes Plásticas
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



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.

A mi maestro Ignacio Salazar por su ejemplo y enseñanza sobre la fuerza de la voluntad creativa y de la vida en general.

A mi maestro y amigo Eduardo Cárdenas por su alegría de vivir, por su presencia intemporal en mi vida.

A mis padres José y Silvia por su amor, su luz guiadora y bondad silenciosa.

A mis hermanos Silvia, Felipe, Rodolfo y Jaime Chabaud por su amor, su enseñanza, su amistad y su semilla de aliento.

A Adriana Arroyo por su gran amistad, por compartir el camino.

A la voluntad de cualquier ser.

Agradecimientos

A Rodolfo Peláez por su esmerada corrección de estilo y el cuidado de la edición de esta tesis.

A Silvia A. Peláez por la traducción de los textos del libro *Working Space* de Frank Stella.

A Marcela Noguez por la reproducción fotográfica.

*Es lo mismo decir que nuestra vida es toda
construida o toda duda. Si existe una verdadera libertad,
no puede ser de otra manera que en el curso de la vida,
a través de una superación, de nuestra situación de partida, y,
sin embargo, sin que dejemos de ser él mismo, este es
el problema. Dos cosas son ciertas a propósito de la libertad:
que nunca estamos determinados, y que
a la vez no cambiamos nunca.
El nacimiento y el pasado definen para cada
vida categorías o dimensiones fundamentales que
no imponen ningún acto en particular,
pero que se leen o se reencuentran en todos.*

Cézanne

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	9
Definiciones filosóficas sobre la voluntad	
CAPÍTULO II	18
Desarrollo histórico del arte abstracto	
CAPÍTULO III	26
Fundamentos del arte abstracto	
CAPÍTULO IV	31
Relación entre voluntad y arte	
1. Voluntad primordial y voluntad representada	31
2. La pintura abstracta como derivación de la voluntad representada	35
3. La constitución del arte abstracto como objeto en sí	44
4. Conformación del carácter universal del arte abstracto, como expresión de la voluntad primordial	47
CAPÍTULO V	52
Manifestación de la voluntad en la pintura abstracta: Wassily Kandinsky y Frank Stella	
CAPÍTULO VI	81
Abstracción y voluntad en mi obra	
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo, en el desarrollo de un individuo, se encuentran diversas preguntas sobre el origen de esa fuerza motora que nos conduce en la vida, ese impulso, esa energía, ese algo que no nos explicamos.

Cuando llegó el momento en que tenía que realizar mi tesis de licenciatura en Artes Visuales, en realidad no sabía qué tema tratar; quería hablar de pintura, pero ¿cómo hacerlo sin que necesariamente fuera de un tema técnico o recurrir a la historia como tal? Pasó el tiempo y, por casualidad, llegó a mis manos un libro de Thomas Mann que reúne ensayos sobre tres personalidades del conocimiento: Schopenhauer, Freud y Nietzsche.

Especialmente me gustó el que se refiere a Schopenhauer,¹ quien centra su filosofía en el concepto de la "voluntad", a partir de la cual hace preguntas fundamentales sobre la vida y el conocimiento. Schopenhauer, nos dice Thomas Mann, acogió dentro de sí los ejes de dos importantes filósofos: las "ideas" de Platón y "el conocimiento trascendental" de Kant, en los cuales se parte del principio básico de distinguir el mundo de los fenómenos y de las cosas – lo visible, lo tangible– de lo que ambos denominaron, más o menos de manera similar, la "reali-

¹ Mann, Thomas, "Schopenhauer", en *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. El ensayo fue publicado originalmente en 1938.

dad verdadera": arquetipo "ideal" de lo conocido, para Platón; "cosa en sí" o sustancia de los objetos, para Kant. Es a la "cosa en sí" a la que Schopenhauer denominó la "voluntad":

la voluntad era el fondo primordial, último e irreductible del ser, era la fuente de todos los fenómenos, era el engendrador de todo el mundo visible y de toda vida, presente y actuante en cada uno de los fenómenos, pues era la voluntad de vivir.²

Así pues, todos nuestros actos, todo objeto, toda vida son propiciados por la voluntad y, a su vez, son la representación de ésta, es decir, su objetivación:

Y esta objetivación se realizaba de tal manera que la unidad originaria de la voluntad se transformaba en pluralidad. (...) Para expiar sus ansias, la voluntad ávida de vivir se objetivaba de acuerdo con ese principio de pluralidad y se disgregaba en la miradas de partes del mundo fenoménico existente en el tiempo y el espacio... Era su representación.³

Es pues a partir de este ensayo de Thomas Mann, cuyas citas anteriores son sólo una pequeña muestra, que me di cuenta que el arte podía verse desde la perspectiva de Schopenhauer, es decir, como un fenómeno imbuido de la voluntad misma, de la cual es su representación; que el propio hecho de pintar, de hacer arte, y el resultado de este proceso, la obra, eran representación de la voluntad, de la "cosa en sí" originaria.

Esta especie de gran descubrimiento personal me permitió, como un hallazgo, definir el tema de mi tesis. Poder ver a la pintura no sólo como un despliegue de formas y colores "agradables" o no, o como un arte donde a través de la historia han

² *Ibidem*, p.35.

³ *Ibidem*, pp.36-37.

existido grandes genios, sino como un arte mucho más complejo, lleno de preguntas y respuestas coexistiendo con el mundo exterior e interior del individuo.

Pienso que todo conocimiento por pequeño que sea tiene que ver con lo filosófico y lo espiritual, por ello esta conexión entre pintura y filosofía me pareció muy adecuada; por que en la pintura encontramos esencias del ser humano, ideales, sueños, anhelos; en fin, una serie de pensamientos que siempre le han preocupado al hombre desde sus orígenes.

Es importante destacar que mi objetivo no es realizar una tesis que trate sobre filosofía; ésta es una tesis sobre pintura, que es lo que me interesa, lo que estudio y en lo que trabajo. Una tesis que me permita ver la relación de mi disciplina con otros campos del conocimiento, a través de cuyo enriquecimiento pueda acercarme, entre otros aspectos, al estudio de la teoría del arte y al análisis del acto de pintar como un hecho visto no sólo como una cuestión de intuición, de los sentidos o de la "subjetividad artística", sino como un fenómeno en el que está intrínseco lo racional.

Me motiva el estudio de la pintura desde una perspectiva que no sea la práctica solamente, sino que considerara la existencia de preocupaciones de orden social, espiritual, filosófico, tales como la idea del absoluto, la libertad, y de qué manera podemos ser mejores espiritualmente. Cada quien escoge su camino, en mi caso, escogí la pintura. Considero que el arte en general, y la pintura en particular, nos ofrece uno de los mayores puentes para acercarnos, y acaso alcanzar, el conocimiento profundo de las cosas y de los hombres, su esencia misma. Debo decir que es a través de este proceso del conocimiento que adquirimos un compromiso con los objetos que elegimos libre-

mente, pues éstos condicionan, asimismo, nuestra propia libertad. Ésta no es absoluta; es, regresando a Schopenhauer, una de las representaciones de la voluntad, es decir, pertenece al mundo de lo particular, de lo distintivo. Como diría el propio Thomas Mann: "Todo lo que es distintivo nunca es libre, está marcado con su propio sello, condicionado y encadenado".⁴

Es en esta directriz que subrayo la importancia de la pintura, pues nos recuerda que el hombre pertenece a lo universal, éste es su origen y su fin, pero, a través de la vida, ha aprendido a asirse a los objetos para permanecer más "objetivamente" en este mundo – representación de la voluntad –; esto nos enseña a encontrar formas de ser más espirituales a través del arte, ayudándonos a entender este difícil camino.

Es asumiendo estos retos, principios, cuestionamientos, que partí de la relación de lo filosófico, del concepto de voluntad tal como lo define Schopenhauer, con la pintura; concretamente, para los efectos de esta tesis, con la abstracción, pues consideré que debería tener la mayor relación posible con mi trabajo artístico personal que es más cercano a ésta que a la figuración.

⁴ Citado en Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*; p.57.

CAPÍTULO I

DEFINICIONES FILOSÓFICAS SOBRE LA VOLUNTAD

En el campo de la filosofía occidental existe, hasta nuestros días, un gran panorama de conceptos interrelacionados que van haciéndose cada vez más complejos. Entre los distintos aspectos que estos conceptos buscan dilucidar existe uno, de enorme importancia, que permea a gran parte de la filosofía, y que consiste en explicar la *esencia* de las cosas, de los fenómenos, de los actos del hombre, no desde la *existencia* de éstos, sino más allá de ella, en lo que tienen de universal, de absoluto. Esto es, se trata de cuerpos filosóficos que ponderan la metafísica, sobre las otras áreas de la filosofía, como la

ciencia que trata de los principios primeros y universales, y de las cosas de orden espiritual, y aun de lo corpóreo, considerando sus categorías más generales y abstractas. (...) Comprende, pues, los problemas relativos a la naturaleza substancial de los seres, lo que verdaderamente son, en oposición al fenómeno, lo que es accidental y apariencia.⁵

Es dentro de estos conceptos de la metafísica que se encuentra el de la voluntad formulado por Schopenhauer, pues para este pensador la voluntad es el origen mismo de los

⁵Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*; p. 2809.

fenómenos, la esencia de las cosas; las cuales, a su vez, son representación, objetivación, de la voluntad. Tal como dejé asentado en la Introducción, es este concepto el que servirá de hilo conductor de la tesis.

Platón (427-348 a.C.) es, dentro de la filosofía occidental, el gran iniciador de esta dicotomía fundamental entre esencia y existencia, entre sustancia y fenómeno, y no es casual que sea él, justamente, una de las principales influencias en la obra de Schopenhauer. Para Platón, nos dice Ramón Xirau en su *Introducción a la filosofía*, el mundo de las Ideas es un mundo aparte e independiente; la Idea, en sentido metafísico, es la esencia o la sustancia, "las ideas son así esencias de las cosas, esencia que existe en sí y por sí".⁶ Al tener la posibilidad de ser, las Ideas se convierten en formas que dan estructura a nuestro mundo; entonces el mundo se convierte en lo real y lo posible. Mas nuestro mundo es una copia de las Ideas, puesto que él no es lo verdadero sino lo que existe en otro mundo de perfección y eternidad, que sería el mundo de las ideas que devienen de Dios.

Así, el mundo de la "realidad" que vemos, es el ser y lo que podría ser; por ejemplo, al inicio de una pintura el esbozo es el primer acercamiento de la Idea con su posibilidad de convertirse en algo "real" y, conforme transcurre el proceso de trabajo, es otro cuadro, digamos, intermedio, más definido en sus formas y en su aspiración a representar la Idea. Finalmente, al terminar la obra, el artista habrá dado su "visión" definitiva del mundo de las Ideas. De esta manera cada proceso pertenece a la esencia de la pintura o de la idea. "Sucede como si las cosas estuvieran

⁶ Xirau, Ramón, *Introducción a la filosofía*, p. 55.

llenas de una suerte de velocidad interna que las crea, las desarrolla y las destruye".⁷

Dentro de la filosofía del siglo XVIII podemos encontrar a pensadores que subrayan la importancia de la dicotomía que venimos exponiendo. Encontramos así que, a diferencia de Platón, para Hegel (1770-1831) "la razón es la certeza conciente de ser de toda realidad",⁸ si bien coincide con Platón sobre que el mundo, es decir, esta realidad, muestra y se muestra ante la Idea pues existe de sí y para sí. Esto no quiere decir que una persona aislada es toda realidad, y no sea, en su separación, totalmente real, pero lo que es cierto en ella es su participación en el mundo como un todo.

Aquí vemos que Hegel se relaciona con Platón en que todo parte de la Idea, de esa Idea que tiene conocimiento de sí misma, puesto que es la totalidad de ese conjunto de pequeñas partes que la configuran; luego entonces, la Idea pertenece a lo absoluto, a la totalidad de las cosas que son las verdaderamente reales: "Una cosa tiene valor intrínseco cuando es apreciada por su valor propio pero no como medio para otra cosa"⁹

En el fundamento de lo absoluto también coincide Fichte (1762-1814), para quien el yo universal es el fundamento de toda experiencia, precisamente porque está más allá de todo conocimiento, esa experiencia que encuentra en el mundo la resistencia necesaria para que se realice la libertad de la conciencia, dentro de los límites marcados por la moralidad social. Fichte afirma la existencia de la libertad y de la voluntad, una voluntad que habremos de ver desarrollada en sus últimas consecuencias.

⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁸ Russel, Bertrand, *Historia de la filosofía occidental*, p.37.

⁹ *Loc. cit.*

"Solamente mi voluntad es la fuente de la vida verdadera y de la eternidad". Así, "la vida humana consiste en vivir intensamente nuestro yo voluntario ante un mundo que le resiste. Consiste en sobrepasar este yo trascendental en yo absoluto, que Fichte llega a equiparar con Dios."¹⁰

Hasta este momento hemos visto en estos tres filósofos, Platón, Hegel y Fichte, puntos en común. En Platón y Fichte existe la idea de Dios como el generador máximo de esta voluntad de la naturaleza; en Hegel, en cambio, es la razón, como conciencia absoluta, más que la voluntad.

En relación con lo absoluto, que en latín significa "desligado"; suele referirse a aquello que es independiente y existe por sí mismo. Ejemplo: Dios, la sustancia, es para Fichte el yo, el mediador de la experiencia que va más allá para afirmarse en su propia voluntad; en Hegel lo absoluto lo define como universal, y el yo es por lo tanto absoluto, en cuanto que participa del todo. Ahora bien, como ya se dijo, Platón es el que instaura el mundo de las Ideas como esencia divina de las cosas; en contraposición, para Kant el mundo de las Ideas devendrá de la razón, esto es, la conciencia de los fenómenos.

Kant (1724-1804) piensa que el conocimiento es posible siempre que exista una experiencia y que ésta no sea considerada como una cosa sino como un fenómeno (entiéndase como fenómeno el sentido de la apariencia, o que se da a los sentidos y a la percepción). Xirau nos señala también que "la experiencia pura, sin embargo, sería "ciega", por lo tanto es necesario formarla mediante la aplicación de categorías y de intuición de

¹⁰ Xirau, *op. cit.*, p. 286.

tiempo y espacio aplicables precisamente a esta experiencia." Y más adelante, nos dice:

Si un fenómeno es una realidad sensible, un hecho de experiencia percibida; los fenómenos no son para Kant cosas, sino las representaciones que la conciencia se hace de las cosas.

Si realmente aceptamos esta distinción (entre la conciencia que tenemos y la realidad en sí de las cosas) difícilmente podríamos pasar del conocimiento de los fenómenos a la realidad que está, por así decirlo, detrás de ellos.¹¹

Naturalmente Kant no quiere decir que las cosas en sí no existan, lo que dice es que son incognoscibles, porque tratar de conocerlas sería como querer saltar más allá de nuestra propia sombra, si por sombra entendemos a la conciencia.

El continuador de este concepto de la cosa en sí de Kant fue Schopenhauer, quien la identificó con la voluntad, a diferencia de Fichte y Hegel. Como nos comenta Xirau, Schopenhauer (1788-1860) es quien le da importancia al concepto de voluntad, que será después uno de los elementos característicos de mucha de la filosofía de los siglos XIX y XX. Admirador de Grecia, tiene entre sus primeras influencias a los románticos Tieck, Novalis y Hoffmann. Históricamente hay dos cosas importantes en Schopenhauer: su pesimismo y su doctrina de que la voluntad es superior al conocimiento; base para el optimismo. Esta doctrina ha sido mantenida por muchos filósofos modernos: Bergson, James, Dewey y Nietzsche, a quien se le considera su sucesor.

Bertrand Russell afirma que Schopenhauer es en realidad un pesimista con vías al optimismo; su filosofía manifiesta la vida solamente como apariencia, más allá de la vida, reclama una no

¹¹ *Ibidem*, p.274-75.

vida, una nada, un olvido. Para este filósofo la categoría suprema es la de la voluntad, fundamento mismo de razón suficiente, que más adelante comentaré.

La voluntad no es exclusivamente individual y subjetiva. "El mundo mismo está hecho de voluntades que son fuerzas; la realidad está hecha de representaciones (comunes al animal y al hombre), de "representaciones" y de voluntad que es a la vez realidad del mundo y de la conciencia."¹²

La volición no depende del tiempo ni del espacio, es absoluta, y no existe una multiplicidad en ella. Como el propio Schopenhauer lo dice: "el mundo como representación, el mundo como voluntad",¹³ por lo tanto debe quedar claro que la única verdadera esencia es la voluntad, lo demás es representación, pues el mundo de los fenómenos es la objetivación de ella; así, la voluntad alcanza su ser como tal a partir de la existencia de los seres vivos, los objetos y el propio cuerpo. Nuestro cuerpo existe en cuanto que tiene ese "halo" de vida; fisiológicamente nuestro cuerpo percibe a través de los sentidos, diríamos, es la voluntad no racional, pero cuando después de estas primeras sensaciones, conjuntamos las ideas con los objetos, sucede otro tipo de voluntad. Esto lo he denominado "voluntad representada", como lo explicaré más adelante.

Para redondear el concepto de voluntad diremos que es la esencia que nos hace vivir, y la cual, a través de diversos canales, se objetivará, desde la razón, hasta el infinito mundo de las representaciones. Por ello existe el dolor en esta vida, porque nuestra voluntad impone su sobrevivencia a la existencia.

¹² *Ibidem*, p.307.

¹³ Schopenhauer, Arthur, *Antología*; p. 14.

La voluntad es representación del mundo y de la conciencia, es absoluta. Así,

el mundo mismo está hecho de voluntades que son fuerzas. (...) La contemplación artística y la misión mística constituyen un ir más allá de las apariencias, más allá de los velos, más allá de la voluntad misma. Rehuir a las apariencias es alcanzar, por penetración, la quietud del alma, y nos hace uno con el todo, regreso de nuestras conciencias individuales y aparentes a la totalidad del universo.¹⁴

Esta idea se puede aplicar a la pintura ya que el pintor, al trasladar los objetos de la realidad e incluirlos en una nueva dimensión, busca a través de la observación esa esencia de los objetos para penetrar en un mundo más allá de lo cognoscible y de la representación.

Ahora explicaré lo que es representación para Schopenhauer: todo ser del mundo es representación de éste, y su representación viene siendo una prolongación de él mismo. Digamos que es como el espejo, uno se mira, soy sujeto, y mi reflejo es mi representación, es decir, mi prolongación, y existe en cuanto que yo sujeto existo en función del reflejo.

La representación es lo que está determinado por un individuo a través de su propio cuerpo que está funcionando como sujeto y no todo en este mundo será igual para él que para otro, porque el mundo es un objeto intuido por él mismo y es por ello que el mundo es su propia representación.

Así para que exista la representación, ya sea abstracta, intuitiva, pura o empírica, es necesaria la división sujeto-objeto. "Todo lo que existe para el conocimiento, o sea, el mundo entero,

¹⁴ Xirau, *op. cit.*, p.312.

no es más que objeto respecto de un sujeto, intuición del que intuye, en una palabra representación".¹⁵ Como dice Schopenhauer, en el sujeto no existe tiempo ni espacio, a través de él el mundo existe sólo en su representación; el sujeto no es plural, es el que conoce, solamente en él hay conocimiento; el está en todo ser capaz de representación. En cambio, en el objeto, sus formas son espacio y tiempo, es múltiple porque está en todas las formas del conocer. Es decir, es lo que se conoce, y lo que tiene del sujeto que está en él mismo, por ello uno no existe sin el otro; sobre todo en el pensamiento, donde uno tiene significado y existencia por y para el otro.

En la pintura hay una ambivalencia entre sujeto y objeto: al principio el sujeto es el pintor, donde está el conocimiento, que contiene a su vez voluntad, y junto con las ideas de su imaginación serán el vínculo entre él y el objeto. Se plasman en la pintura, tanto la intuición como las representaciones del mundo, a través del cuerpo del pintor. Según el proceso del quehacer pictórico, el cuadro se termina dentro de un espacio, tiempo y multiplicidad y, deja así de ser objeto para convertirse en el sujeto de sí mismo, de sus formas, de su espacio; será el "contenedor" de ese preciso conocimiento, y el pintor estará eventualmente como objeto que está en un espacio y tiempo determinados.

Por ello el artista va más allá de las meras representaciones, y logra un todo con el universo; de este modo un cuadro puede contener conocimiento en sí mismo, porque en él se plasman las ideas, así como los sentimientos, y cada obra contiene la

¹⁵ *Ibidem*, p.41.

composición expresada: espacio, color, formas, tema, etc; que serán un universo cerrado.

Como ya mencioné anteriormente, ese conocimiento en sí mismo será la cosa en sí que, en términos generales, es la esencia, la integridad del individuo u objeto. Esto es, la cosa en sí está fuera del espacio y del tiempo, está fuera del mundo de los fenómenos.

El conocimiento es el receptáculo más acabado de la voluntad, al contener, en sí, la individualización del mundo de las ideas y, como consecuencia de ello, realiza la interpretación del mundo. Por conocimiento entiendo aquí esa suma de intuición, abstracción e intelecto, pues si lo consideramos sólo como abstracción e intelecto estaríamos olvidando que el mundo de los fenómenos es aprehendido por nuestros sentidos de forma intuitiva, y no podríamos realizar abstracción alguna, ni menos aún pensamientos acabados, sin esta aprehensión.

Esto último es especialmente aplicable al arte pues, según el mismo Schopenhauer, en el arte las cosas no suceden intelectualmente. "El arte no es enseñable, es un regalo de la intuición. El intelecto interviene aquí tan sólo en la medida en que precisamente él es el que convierte el mundo en representación, el arte es la mirada de la objetividad genial".¹⁶

¹⁶ Mann, *op. cit.*, pp.47-48.

CAPÍTULO II

DESARROLLO HISTÓRICO DEL ARTE ABSTRACTO

El arte abstracto ha sido considerado, constantemente, como un movimiento de oposición y de vanguardia que pretendiera combatir el arte figurativo, el "realismo". En tal sentido, cuando se habla de arte abstracto, se señala al arte contemporáneo producto de las transformaciones a que el siglo XIX sometió al figurativismo con movimientos plásticos que van del impresionismo al cubismo, del puntillismo a la ilustración. Suponiendo así, de alguna manera, que la libertad temática y formal de tales estilos no tardaría en llevar la atención a las propiedades intrínsecas de la pintura: la estructura, la forma, el color, la línea, la luz, etcétera, y, con ello, al nacimiento del arte abstracto contemporáneo.

Esto es, en realidad, una visión demasiado simplista y parcial, pues supone un desarrollo unívoco del arte y, además, pretende que tal desarrollo sólo es pensable desde Occidente, es decir, desde Europa. Con todo y la enorme importancia e influencia de Occidente en las artes plásticas, debemos considerar, en un análisis más exhaustivo, otras latitudes y otros orígenes; no como una oposición histórica, sino como un complemento que nos sirva de sustento para entender, primero, que la dicotomía abstracción-realismo responde no a movimientos plásti-

cos contrapuestos, sino a estructuras culturales del pensamiento, a formas de ver, de representar y de expresar y, segundo, como consecuencia de lo anterior, que esta dicotomía ha tenido, como tal y en cada uno de sus elementos de por sí, vigencia en distintos momentos históricos.

Es así que no podemos recurrir a estas distinciones contrapuestas que ponderan el figurativismo, o naturalismo, sobre la abstracción, pues caeríamos, a partir de tal exigencia evolucionista, en considerar que los trogloditas pertenecen a una cultura superior, o poseen una plástica superior, porque realizaron un "arte naturalista"; en tanto los pueblos, incluso anteriores históricamente a aquéllos, son inferiores porque sólo consiguieron desarrollar una plástica geométrica ornamental. Tal como lo señala Wörringer en *Abstracción y naturaleza*:

Esas estructuras naturalistas de los trogloditas de Aquitania nos proporcionan la grata oportunidad de mostrar a qué consecuencias absurdas conduce la identificación de la historia del arte con la del impulso de imitación, es decir de la habilidad imitativa manual. Aquellos son meros productos del impulso de imitación y de la seguridad de observación, y pertenecen por consiguiente a la historia de la habilidad artística si se permite usar esta expresión equivocada y desorientadora.¹⁷

Una vez establecidos estos principios podemos hacer un recorrido panorámico sobre la abstracción prerrenacentista, y hacer notar que gran parte de las culturas que florecieron, propiamente en todo el mundo, tuvieron como parte integral de su concepción plástica a la abstracción. Como ejemplos podemos citar lo mismo a las pirámides de Egipto; la arquitectura

¹⁷ Wörringer, *Abstracción y naturaleza*, p. 63.

griega, llena de pasillos, patios y sus famosas columnas; la escultura y arquitectura precolombinas; la ornamentación islámica; Oriente: China, India, Tailandia, Japón, etcétera.

Podemos ver en todos los ejemplos citados que la abstracción tiene una mayor preponderancia en la arquitectura, en la escultura, en la cerámica, etcétera; que en la pintura propiamente dicha, la cual, junto con el relieve, es especialmente figurativa, tal como lo demuestran los cuadros de la tumba de Tebas o los relieves al interior de las pirámides en Egipto. Lo importante es destacar que esta existencia compartida no imponía a uno sobre otro, sino que lo mismo la figuración que la abstracción mantenían una autonomía entre sí.

La arquitectura, cuyos fundamentos son de por sí abstractos: uso de la luz interior, pasillos, patios interiores, puertas, ventanas, etcétera, todo ello, lejos de cualquier idea primera y utilitaria de habitación, fue el único arte plástico que mantuvo su autonomía, pues tanto la escultura como la pintura se volvieron, casi absolutamente, figurativas y, cuando no, sus esferas de abstracción sirvieron tan sólo de ornamento al servicio de la representación figurativa, tal como lo demuestra la pintura que abarca tanto a la Edad Media como al propio Renacimiento. En este lapso podemos observar un enorme desarrollo de la figuración y, al mismo tiempo, cómo el fondo de los cuadros era el espacio – minúsculo y dependiente– que vendría a ocupar la abstracción con ornamentaciones de reminiscencias arquitectónicas, florales o geométricas.

Esto último sin dejar de olvidar que uno de las principales impulsos de la figuración, en cuanto al logro de un mayor realismo, o de su efecto en la percepción, se lo otorga la

perspectiva, la cual no es sino una abstracción producto tanto de la geometría euclidiana como de la matemática en general.

Curiosamente este sentido ornamental que a partir del Renacimiento tuvo como paradigma la arquitectura y escultura griegas, se convirtió, al término de éste, en un exceso de amaneamiento de formas superficiales para el ornato, tanto en el llamado rococó como en el barroco, cuya culminación se dio alrededor de 1700. Esto trajo consigo hacia el siglo XVIII, ahora sí, la casi total supresión de la abstracción en la pintura, pues con la oposición a tales movimientos se propició, junto con el regreso a las formas clásicas, un exceso de academicismo, al menos hasta poco después de la Revolución Francesa, en 1789, cuando las transformaciones sociales, políticas y culturales, de enorme complejidad, influirían en el arte, especialmente al posibilitar un cambio en la actitud misma de los artistas frente a dichas transformaciones sociales, como lo demuestran los cambios temáticos que llevan, por ejemplo, a que David realice, en 1787, *La muerte de Sócrates* y, sólo unos años más tarde, sus temas se llenan de actividad: en 1793 pinta *La muerte de Marat*.

La escuela que seguirá al neoclasicismo subrayaría aún más esta actitud del pintor. Hablamos del romanticismo, en el cual con una expresión más subjetiva y menos racional, más pasional y espontánea, los artistas parecieran asumir definitivamente su estatus de ciudadanos que el mundo napoleónico les ofrecía. Sí, ellos ya no serían más miembros consentidos de las cortes sino ciudadanos que decidían por encima de los encargos, aquello que realmente deseaban expresar. Esta actitud es el inicio – con pintores como Géricault, Delacroix, Poussin, David, Ingres o Turner – del arte moderno. El cual se asentaría, definitivamente, al momento que la autonomía en la expresión

absorbe, como su fundamento, el principio de que los artistas deberían realizar sólo aquello que podían experimentar a través de sus sentidos.

Los principales portavoces de este nuevo realismo fueron Edoard Manet y Gustave Coubert, cuyas ideas y técnicas contribuyeron a formar el impresionismo francés, primer movimiento importante del arte moderno. Principio en extremo cercano a lo planteado por Schopenhauer, en el sentido de que el mundo de los fenómenos es absorbido por el intelecto gracias a la intuición de nuestros sentidos, sólo así puede ofrecer una representación del mundo. Recordemos que Schopenhauer nace en 1798, un año antes de estallar la Revolución, y muere en 1860, cuando Manet y Coubert han hecho ya su aparición.

Del impresionismo a la nueva aparición de un arte abstracto autónomo, nos encontramos con diversos movimientos que, por un lado, amplían las perspectivas de lo que llamamos "realidad" y, con ello, le dan un giro, cada vez mayor, al naturalismo, en un afán por extender los puntos de vista y las diversidades de expresión que éstos podrían tener. En tal sentido podemos citar lo mismo al fauvismo (Matisse) que al expresionismo (Munch), o bien al cubismo, donde cada uno de estos movimientos plantearían cambios de acuerdo a sus necesidades. Tenemos por ejemplo, de forma paralela al impresionismo, a Paul Cézanne, quien experimentó un sistema nuevo, luego de estudiar detenidamente el paisaje natural identificando las formas geométricas presentes en casas, árboles y montañas, pero sin observarlas necesariamente desde un único punto de vista.

Después Cézanne reordenó estas formas construyendo una composición de los objetos que quería representar. Este proceso tiene lugar cada vez que contemplamos las cosas, pero

se convirtió en una manera nueva de organizar una pintura, al continuar utilizando la perspectiva tradicional con una nueva distorsión o torsión de estos elementos.

En 1904 tuvo lugar en París una gran exposición de la obra de Cézanne. Produjo un gran impacto y estimuló a los pintores jóvenes a experimentar nuevas ideas. Al mismo tiempo se expusó la obra de Vicent Van Gogh y de Paul Gauguin, y la simplicidad y la fuerza de sus obras dirigió la atención de los artistas hacia los orígenes mismos del arte. Ahora los artistas comenzaron a contemplar, admirados, el poder y la simplicidad de los objetos ceremoniales primitivos y a buscar en ellos inspiración y renovación.

El nuevo estilo denominado "cubismo" fue, por tanto, un tratamiento especial del espacio, una manera de desmenuzarlo, de analizarlo, de relacionar de diferentes maneras una parte con otra, de simplificar el tema para conectarlo más intensamente con el espacio circundante, logrando una nueva composición; en definitiva, buscaron abolir el tema de la pintura como mera imitación, revalorando los objetos como signos, así, utilizaban tipografía, collage, elementos matéricos, es decir, resignificaban la representación pictórica. Las consecuencias históricas de la obra de Picasso, de Braque y Gris fueron de gran importancia. En unos pocos años habían roto con todos los tabúes y tradiciones del arte occidental, ofreciendo de este modo, a todos los artistas la libertad y la seguridad de pintar sin normas.

Justamente con la cúspide del cubismo, *Las señoritas de Aviñón* del propio Picasso (1913), retornarían las influencias de las culturas primitivas, específicamente la africana y, con ello, el nacimiento de un nuevo expresionismo en la pintura occidental, lo que permitiría, paralelamente, que se impulsara la abstracción

pictórica como tal, no sólo en términos formales sino también espirituales. Wassily Kandinsky es el artista que le da, precisamente, este gran impulso espiritual a la pintura abstracta. Se habla también de la abstracción en el arte, de la posibilidad de que las formas y el color procedentes de la imaginación del artista bastaran para expresar sus ideas de modo completo, sin necesidad de un tema reconocible.

Kandinsky estuvo pintando una temporada en Baviera, en el campo, y se cuenta que un día llegó después de estar trabajando en un apunte de exterior y vio una pintura apoyada contra la pared de su estudio; una pintura con formas y color pero que carecía de tema reconocible. Se dio cuenta entonces que era una de sus obras apoyada de lado contra la pared, ¡y por eso se "leía" de modo distinto!

En la misma década de los dieces, en la que Kandinsky formaba el segundo movimiento expresionista, Blaue Reiter (El Jinete Azul), en el que participaron artistas como Marc y Klee, continuaba la vigencia del cubismo y se formaban a su vez movimientos diversos como el futurismo y el rayonismo.

El futurismo mantenía un tema reconocible dentro de una pintura que era utilizado como foco del movimiento, del nuevo mundo industrial y maquinista.

Por su parte el rayonismo desembocó en un tipo más de abstracción, el movimiento suprematista, iniciado en 1913 por Kasimir S. Malevitch, Vladimir E. Tatlin, Anton Pevsner y Naum Gabo. El suprematismo no es otra cosa que la supremacía de la forma sobre el contenido, formas y colores sin evocar asociaciones ni sentimientos. Pretendían, de una manera mística, expresar estados "puros" de conciencia o de inconciencia no alterados por pensamientos reales. Elegían formas geométricas porque era

lo más simple. A medida que la idea evolucionaba tuvieron que prescindir incluso del color porque excitaba la emoción. Su principal exponente, Malevitch, llegó incluso a pintar un cuadro blanco sobre un cuadro blanco; ¿era a lo máximo que pudo llegar!

Dentro de esta misma revaloración de la abstracción se puede considerar a Piet Mondrian (1872-1944), quien decidió construir, en términos arquitectónicos, su obra a partir de simples elementos: líneas rectas y colores puros.

Podemos ver así que con el arte del siglo XX la abstracción vuelve a ser revalorada al dar un giro importante a la expresión y a la percepción de la naturaleza y del propio arte. La abstracción, a partir de estos grandes movimientos de principios de siglo y con la guía de artistas como Picasso, Kandinsky o Malevitch, continuará, pues, como una alternativa frente al figurativismo e incluso lo influirá, sea éste realista, simbolista o surrealista.

Como conclusión de este capítulo, podemos decir que una vez establecidos los principios del arte abstracto contemporáneo, una serie de pintores han mantenido la vigencia de estos principios, tales como Pollock, Motherwell, Stella, Newmann, y un sin fin de artistas en diversas partes del mundo.

Con esto podemos ver que la voluntad de una época se representa de acuerdo a ella misma, y la abstracción es, pues, una muestra fundamental de la voluntad de nuestro siglo. Toda vez que la voluntad corresponde a las necesidades de esta época y no de otra, es decir, hoy existe una nueva concepción del individuo como tal, así como una nueva realidad político-social, económica y cultural, en la que el artista está inmerso y es influenciado por las circunstancias de manera directa e indirecta, a partir de las cuales encuentra nuevas formas de expresión.

CAPÍTULO III

FUNDAMENTOS DEL ARTE ABSTRACTO

En el mundo contemporáneo lo económico, lo social y, por supuesto, los conceptos artísticos llevan en sí la transformación, y la velocidad de este cambio está a la orden del día.

El arte moderno encontró su camino, más bien dicho sus caminos, que también sentían ese precipitado cambio en una relación más directa e independiente. Estos nuevos valores eran en un principio colectivos, eran valores más generales de la época, afirmados por distintos procedimientos, por filósofos, pensadores éticos, religiosos, economistas, etc; todo esto se interrelacionaba, impregnando a la literatura y todos los campos de las artes.

Lo más importante fue que ya los artistas no concebían a su mente como un espejo reflejante de la realidad, con una actitud pasiva; y a diferencia de como ocurría con el arte del pasado, en que la iglesia, sobre todo, influía en lo que era la concepción artística; ahora en el arte moderno el artista desempeña un papel creador, un formulador de ideas.

Era buscar algo similar a la música, recrear en la mente formas o colores creando un estado anímico o una atmósfera sin representar un objeto reconocible.

Subrayar el poder de la pintura para universalizarse a través de la perfección de su forma y adentrarse en la vida ordinaria;

la pintura se vuelve posesión de todos y se asocia a la experiencia diaria.

Su idea del mundo exterior, su afirmación del yo o de ciertos aspectos del yo frente a las normas sociales devaluadas, contribuyeron a su convicción en la necesidad del nuevo arte.

La abstracción implica, pues, una crítica de los contenidos aceptados, de las representaciones precedentes a cuanto valores ideales o intereses vitales.

Los procesos mismos de esbozar e inventar parecían haberse incorporado al lienzo; la forma pura hasta entonces oculta por un contenido ajeno, se hallaba ahora liberada y podía percibirse directamente. Una nueva visión de colores y formas, libres de objetos, crearán una confraternidad universal de obras de arte, traspasando las barreras del espacio y el tiempo.¹⁸

Es por eso que creo que la conciencia del sujeto, al reconocerse como voluntad y representación, podrá expandir su espíritu hacia lo universal, ya no sujeto al concepto de representación-objeto dentro de la "realidad" conocida. Así, los "dos aspectos de la pintura abstracta (la exclusión de las formas naturales y la universalización ahistórica de las notas del arte) tienen una importancia crucial para la teoría general del arte".¹⁹

La pintura moderna es el primer estilo complejo de la historia que procede en función de elementos que no están preordenados como formas articuladas definitivas. La atención del pintor moderno está en las notas del movimiento, interacción, cambio y devenir de la naturaleza. Y provoca en su conciencia, gracias a su juego y movimientos espontáneos, la producción automática de lo fortuito. Esto de lo fortuito es en sí

¹⁸ Meyer Schapiro, *El arte moderno*, p.151.

¹⁹ *Ibíd.*, p.152.

un juego entre la voluntad y la acción del cuerpo, que aquí son la misma cosa, y es ahí donde precisamente radica lo fortuito, en dejarse liberar a través del cuerpo objetivando la propia voluntad hecha conocimiento, pues viene del interior, procede de la conciencia, de su esencia sin ninguna forma, pero a través de su individualidad, siendo tal el sujeto, que ahí coincidirán lo conocido y lo cognocente.

Esto atañe al problema de la libertad del artista que, en términos generales, es una característica de cualquier arte, es lo que el camino del arte nos ha regalado, es a pesar de la muerte cotidiana lo que nos mantiene vivos cerca del sentimiento y de la naturaleza, cualquiera que sea la manera de "representarla"; es una cuestión de valores humanos que nos permite entender esta supervivencia, y junto con el amor y las cosas más "insignificantes" nos hace sentir felices y plenos acercándonos al universo. Por último, creo que la aportación del arte abstracto es hacer más obvia, más conciente la supervivencia de lo individual como forma que, originada por la voluntad, nos permite ir al compás de nosotros mismos, o en contra, e integrar el dolor necesario dentro de nosotros. Las decisiones tomadas por esta voluntad "orgánica" (como lo más humano y natural) sustenta toda "moral" en su sentido más amplio de la vida.

También creo importante señalar el papel que todavía hasta nuestros días tiene Kandinsky, por ser el principal impulsor de la abstracción pero, sobre todo, la vigencia de su obra como de su pensamiento. A continuación citaré algunos de sus "fundamentos", que estableciera en su libro *Mirada retrospectiva* bajo el nombre de caracteres del arte abstracto,²⁰ mismos que

²⁰ Kandinski, Wassily, *Mirada retrospectiva*, véase pp.148-150.

tienen que ver con las nuevas ideas que el arte moderno proponía desde entonces y que de alguna manera siguen hasta nuestros días:

1. *Libertad*: La libertad se expresa en el esfuerzo que realiza el espíritu para liberarse de las formas que ya han cumplido su papel -de las formas viejas- y para crear formas nuevas, infinitamente diversas.

2. *Voz del espíritu*: La búsqueda involuntaria de los límites extremos que pueden alcanzar los medios de expresión de la época actual (medios de expresión de la personalidad, del pueblo, del tiempo) implica, por otro lado, que esa libertad, aparentemente absoluta, pero determinada por el espíritu del tiempo, se subordine a la búsqueda y se precise la dirección en que ha de realizarse ésta.

3. Esta libertad, aparentemente total, y la intervención del espíritu, se deben a que hoy comenzamos a experimentar el espíritu en la resonancia interior de todas las cosas. Al propio tiempo, esa capacidad que comenzamos a poseer produce un fruto más maduro por el concurso de la libertad, y de la intervención del espíritu.

4. Formas en la pintura por un individuo o varios: No deberíamos fijarnos límites, puesto que de todas maneras esos límites en todos existen; tanto en el artista como en el público. El "sentimiento" expresado con elevación colocará tarde o temprano al artista, y al público en el buen camino. El apegarse a una forma temerosamente conduce inevitablemente a un callejón sin salida, pero el sentimiento sincero conduce a la libertad.

En el primer caso obedece a la materia, en el segundo al espíritu.

5. Las formas que el espíritu tome del conjunto de materiales disponibles se ordenan en general al rededor de dos polos:

a) la gran abstracción y b) el gran realismo. Cada una con

sus variantes; uno designado como "puramente estético", el otro como "objeto" (uno y el otro se subordinan).

Así, la envoltura exterior del objeto, concebida y fijada en el cuadro, y la concomitante eliminación de la importuna belleza convencional, liberan con máxima seguridad la resonancia interior de las cosas.

CAPÍTULO IV

RELACIÓN ENTRE VOLUNTAD Y ARTE

1. VOLUNTAD PRIMORDIAL Y VOLUNTAD REPRESENTADA

En términos generales señalé las ideas que constituyen en esencia lo más importante del concepto de voluntad, lo cual hará posible el mejor entendimiento de lo que adelante se plantea.

Para Schopenhauer el concepto de voluntad es amplio y absoluto, pero tiene diferentes tipos de manifestaciones; las cuales he nombrado: "voluntad primordial" y "voluntad representada", de donde se desprenden los objetivos planteados en este inciso y en el siguiente, y el arte abstracto como derivación de la voluntad representada. Por ello es ahora conveniente explicar cuál es cada uno de estos conceptos de voluntad y a qué se refieren.

La primera, la "voluntad primordial", es la voluntad subjetiva, no tiene intuición, por lo tanto se refiere sólo al cuerpo, al mundo de las sensaciones donde todo está gobernado por lo orgánico. Podrá ser agradable o desagradable, en tanto es voluntad, y no puede contener nada más allá de su propio cuerpo o sensación. En esta voluntad las fuerzas de la naturaleza, la ley natural, ya no se explica, está más allá del fenómeno. Y en está

cadena interminable de causa-efecto, que sucede dentro del tiempo; se encuentra un cúmulo de objetos en nuestra representación, que se intuyen empíricamente. De ahí que Schopenhauer defina que "intuición es la aplicación del entendimiento a las sensaciones".

A su vez, en esta cadena de causas y efectos está lo que se transforma, lo que sufre mutaciones, a través de motivaciones diferentes; esto ocurre una vez aparecida la intuición junto con el conocimiento, es decir, el cerebro entra en actividad, pues entra en juego el intelecto: es intuición objetiva, es el medio por el cual vamos a relacionar nuestro mundo de representaciones, de los objetos más cercanos, ésta es, pues, la voluntad representada; en ella es donde existen los conceptos, la razón, la intuición.

Estos objetos que fungen en una relación inmediata de nuestro entorno están relacionados entre sí, y con nuestro propio cuerpo. En estas concordancias existen niveles de percepción, de agudeza, sobre las cuales iremos escogiendo con nuestra atención las representaciones de nuestro interés, como sujetos con decisión; arbitrariamente se elegirá esto o aquello, surgiendo una serie de pensamientos caprichosos.

Ya en los diferentes estados de la representación la combinación del entendimiento, la razón, la sensibilidad y el sentido interno de la autoconciencia, permitirán que la voluntad revele al individuo su propio fenómeno, el mecanismo interior de su ser, su obrar, sus movimientos, así como la voluntad primordial. Todo lo mencionado se refiere a la voluntad representada como una intuición para el entendimiento. Hablando, por ejemplo, de la voluntad primordial: en los hombres primitivos, su conocimiento del entorno se fue dando por una multiplicidad de

sensaciones que descubrían a través de su ser. También aprendieron sobre las fuerzas de la naturaleza: el fuego daba calor; lo aprendieron a través del dolor sobre su cuerpo, entonces lo respetaron, pero fueron aplicando leyes, primero de lo que se repite y se repite y se acaba por aprender, para aplicar una lógica que les ayudaría a "controlar los fenómenos de la naturaleza". Claro que esto de controlar es relativo, es decir, al fuego lo controlaron y lo conocieron para su propio beneficio, pero siempre guardando ese respeto por lo desconocido. Así, crearon sus conceptos abstractos para explicarse el fenómeno más allá de la voluntad primordial hasta que aplicaron su entendimiento, su intuición, para crear un sentido místico, mágico religioso, a través de sus dioses; es, en este momento, cuando se explaya la voluntad representada.

El hombre ha evolucionado en todos los aspectos de su conocimiento, mas siempre ha buscado ir más allá de la voluntad primera. A través del misticismo, o de la filosofía o, en el caso que nos ocupa, el arte.

En el arte, con sus grandes corrientes, entre ellas el arte abstracto, ha captado este sentimiento de ir más allá de la naturaleza, de la propia voluntad; pero dado sus orígenes el arte abstracto representa, especialmente, un modelo en este sentido.

El llamado arte figurativo, en todas sus variantes, se expresa a través de la representación de la realidad, es decir, busca imitar a está en su más profundo sentido como, por ejemplo, la corriente realista, que pinta lo que se ve; después ha ido dando una mayor expresividad, pero siempre se parte de ese objeto de la realidad. Es de esta manera que el camino de la figuración hacia la voluntad no es tan directo como el de la abstracción,

por su alto contenido simbólico y de una relación más estrecha con la realidad.

Claro está que desde el momento en que se pinta se hace una "abstracción" de la naturaleza, pero todavía no se valoraban los propios elementos pictóricos, como la forma, el color, y su propia expresividad, dada a partir del sentimiento y estado de ánimo del propio artista. Con ello vino lo que sería ya la modernidad en el arte: con el arte abstracto.

Como nos comenta Meyer Schapiro en su libro *El arte moderno*

En el siglo XX se alcanzó por vez primera el ideal del arte pictórico sin imágenes. Algunos pintores descubrieron que si se acentuaban los elementos operativos del arte – la pincelada, la línea, la mancha, la superficie del lienzo– y se los liberaba de sus formas familiares de los objetos e incluso se los suprimía por completo, la pintura adquiriría una apariencia más activamente elaborada, el aspecto de algo fabricado no de una representación, una creación sumamente ordenada que tenía más que ver con el artista que con el mundo de las cosas externas.²¹

El arte abstracto, como objeto en sí, nace de él mismo, del interior del cuadro, comulgando con el interior del artista para crear formas que tienen que ver con el universo, de manera interior y no exterior. "De esta forma el cuadro se convirtió también en un instrumento más poderoso y directo para transmitir los sentimientos o de menos, sus esquemas interiores".²²

²¹ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p.119.

²² *Loc. cit.*

2. LA PINTURA ABSTRACTA COMO DERIVACIÓN DE LA VOLUNTAD REPRESENTADA

La voluntad representada será aquella que contenga la intuición con la razón y la conciencia, la que tiene su origen no en el fenómeno, es decir, en las cosas externas, sino del interior de cada cual, de cada sujeto que conoce, con su propia individualidad, porque en ella coinciden lo que conoce y lo conocido. Así, a través de este arte, el llamado abstracto, el artista encontró un nuevo modo de relacionarse con aquello que conocía: la representación del mundo exterior; pero, al tomar conciencia de que ese mundo era representación en cuanto a él mismo, su objetivación del mundo, de la realidad, comenzó a trabajar a partir de sus propias sensaciones, primero a través de su cuerpo y, después, con su intuición, constituyó una nueva forma de expresarse, se crearon los objetos en sí mismos con un nuevo significado que no era otro sino lo que el artista le había asignado y, por ello, los cuadros adquirieron una mayor fuerza de expresión.

Es por todo lo dicho que este arte es aún más espiritual, no porque otro tipo de arte no lo sea, sino que en éste la espiritualidad tendrá una mayor libertad y una vía más directa de ser palpable. Por ello el arte abstracto tardó más tiempo en ser aceptado, porque era más difícil para el espectador común entenderlo, puesto que ya no había nada que relacionara la pintura con el mundo "real". Si bien para muchas personas el arte abstracto les parece totalmente ajeno a ellos, esto es así

porque la realidad existe a través del mundo interior del artista, y no de manera ajena a él. De esta manera, la concepción del pintor respecto de la realidad no se queda en los límites de la voluntad primaria, sino que va más allá de ella en busca de esa nueva expresión que le permita ser aún más libre, creando formas que vienen de dentro de su ser y que constituirán un nuevo mundo de objetos en sí mismos, con su propio universo de valores.

El hecho de que tantos pintores y escultores adoptaran este arte y crearan libremente en su seno, aprendiendo unos de otros y produciendo una impresionante diversidad de obras, no hizo sino demostrar que la abstracción tenía un fundamento humano común, que no era algo tan arbitrario y personal como se había creído.²³

En este fundamento humano está precisamente, la conciencia de que existe un mundo "subjetivo" dentro de esa variedad de objetos, y que éste tiene igual validez que el mundo "objetivo". Y es este ir más allá de lo primario y buscar nuevos significados lo que nos hace crecer como individuos o artistas.

Es así que el arte abstracto ha dado una nueva forma de expresión y la oportunidad de sentirnos más libres en un universo donde las maneras del pensamiento se transforman para dar cabida a otros pensamientos, desconocidos para nosotros mismos, aunque albergados en nuestro interior.

La abstracción es una derivación de la voluntad representada, pues va a contener racionalismo e intuición; esto, de otra manera, también sucede en el arte figurativo, el cual también deriva de la voluntad representada, pero lo que sucede con

²³ *Ibidem*, p.121.

éste es que la representación tendrá un origen diferente. Tomemos como representación aquello que en pintura será lo más cercano al objeto de la naturaleza, es decir a la realidad. Como vemos existe una confusión de términos, ya que también se abstrae en el arte figurativo, puesto que abstraer es "sustraer" una parte de la realidad, es decir, ni el arte más figurativo escapa de ser una abstracción.

El artista debe seguir su llamado interior y tendrá que ser coherente con lo que su voluntad primordial y representada le dicten junto con otros factores para seguir "ese" impulso y pintar esto y no aquello. Esto es, una selección de las cosas que sentimos y nos hacen sentir, por ello es que cada corriente en el arte estará de alguna manera determinada por su momento histórico y por la necesidad individual del artista permeada de una serie de influencias concientes y subconcientes.

Aunque en el curso de la historia la abstracción ha pasado a ser el concepto de un estilo de pintura, también cabe aclarar que la representación es una cosa y la imitación es otra, "el impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética"; en el mismo libro también comenta:

es necesario convenir en que el impulso de imitación, esa necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción en principio no tiene nada que ver con el arte, y tampoco debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. Es probablemente aquí donde se origina la actitud torcida que la mayoría de los hombres tienen hacia el arte".²⁴

²⁴ Wörringer, *op. cit.*, p. 26.

Lo que va a suceder con el arte abstracto es que, al no buscar la similitud con la realidad, se desprenderá más de ésta y se constituirá como un objeto en sí mismo, (no en la medida en que cualquier corriente lo es, dado que el cuadro como objeto es algo cerrado, un mundo hacia adentro; sino más bien con sus formas es que el arte abstracto se constituye como objeto en sí, además de generar así otro tipo de voluntad).

Las imágenes del arte abstracto se crean de acuerdo al pensamiento y sentimiento del pintor;

en el nuevo arte "abstracto" no hay motivo nuclear evidente ni una regla de estilo sencilla. Por vez primera el contenido del arte se hallaba constituido por el mundo particular del artista, ya fuese en cuanto persona o como pintor. Sus sentimientos, sus acciones, sus percepciones más diferenciados y sutiles proporcionaban los temas básicos de su arte.²⁵

Se trata ahora de un mundo hacia adentro y no hacia afuera, puesto que es objeto en sí, como la voluntad que se ha creado para sí. Cuando la voluntad se objetiva es la representación de la realidad, en un desarrollo a través del cual sufre alteraciones, absorbiendo novedosas formas de la materia, integrándolas a su conocimiento propio, tal como sucedió en el momento en que nace la pintura abstracta cuando, haciendo coexistir el fenómeno de la obra como parte íntima del pintor, integrando así un mundo propio que es de sí y para sí, y que es ya parte de lo universal. Entiéndase por "representación" lo que está determinado por un individuo a través de su propio cuerpo; está funcionando como sujeto, y no todo en este mundo para un

²⁵ Meyer Schapiro, op. cit, p.119.

sujeto será igual a otro, porque el mundo es un objeto intuido por él mismo y es por ello que el mundo es mi "representación".

La pintura se enriqueció de experiencias propias integradas a un nuevo mundo visual y de formas de expresión; rescataron la importancia de la pincelada, la mancha, la superficie del lienzo, los elementos con los que se trabaja cotidianamente tuvieron una acentuación mayor; atendiendo a su psique personal. De esta manera el papel creador del artista es más amplio y abierto; no se adaptaba al entorno, sino que el proceso de formular ideas y llevarlas al lienzo fue una aventura ilimitada y dio un nuevo giro al mismo arte figurativo, que se encontraba en estancamiento en el momento histórico en que aparece por vez primera la abstracción como tal.²⁶

Es entonces que se hace inmediata y única la relación entre el espíritu del artista y lo que configuraba. Es decir, la naturaleza es el entorno que contiene su propia belleza, más el cuadro será en realidad otra cosa, porque lo que importará será la representación de aquella naturaleza, y no precisamente ella; esta representación será lo que se convertirá en arte, pues se van a mezclar los sentimientos, vivencias, experiencias que sólo tienen que ver con el hombre; de esta manera, él creará nuevas formas de interpretación que sublimarán a la realidad misma.

Wörringer nos dice que no importará la forma del objeto, sino el comportamiento del sujeto que lo observa. Esto concuerda con la nueva disposición del espectador: ante el nuevo arte moderno, la abstracción y las incidencias que éste tiene en el sujeto, la relación sujeto-objeto será más intrínseca existiendo una unión más vinculada con una experiencia emotiva, libre; ha funcionado del modo contrario objeto-sujeto, es decir, habrá una

²⁶ *Ibíd.*, p. 123.

correspondencia mutua todo el tiempo. Con lo cual también se puede ver que el arte abstracto deriva de la voluntad representada, pues al entrar en acción el sujeto y el objeto esta voluntad se objetiva como un autogoce, porque se le transfiere al objeto la proyección de uno mismo. Recordando a Schopenhauer, que nos dice que la conciencia se rebela a que los objetos externos a ella sean representación, entonces toma como representación al propio cuerpo, que es lo más inmediato a sí mismo; esto proviene de la cosa en sí, que es conocida para cada cual en cuanto se manifiesta en su propio cuerpo, objetivándose en el objeto; en este caso será la pintura, dentro de un cosmos que hará posible todo esto: espacio físico de existencia, como espacio visual, porque éste es necesario y lo es universalmente para que el espíritu pueda concebir objetos; quiere decir, simplemente, que una vez que tenemos la intuición de espacio, ésta es universal y necesaria.

Lo anterior significa que la voluntad representada se convierte en forma, y en una gran diversidad de ella, pues la voluntad es la esencia misma de cualquier forma existente o posible. Ya que mencionamos de nuevo a Schopenhauer, es importante resaltar la coincidencia histórica, pues desarrolló el concepto filosófico de voluntad y poco tiempo después Alois Riegl lo aplicaba y desarrollaba en la estética y sin tener como influencia de sus reflexiones a Schopenhauer.

Alois Riegl, científico vienés, fue quien introdujo en el método de análisis histórico artístico el concepto de "voluntad de arte", y él mismo nos dice:

Por voluntad artística absoluta hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta

como voluntad de forma (...) Es el momento primario de toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori.²⁷

Esta voluntad es lo que he llamado voluntad primordial, y al ser objetivada se convertirá en voluntad representada y constituye la esencia de esta tesis.

Como ya mencioné anteriormente, la voluntad tomará forma, cauce, según el momento histórico que ha tenido la evolución del arte; así la nueva concepción considera a esta historia como una historia de la voluntad; entonces, la teoría de Alois Riegl vendría siendo la contraria de la teoría materialista, que daba demasiada importancia a lo utilitario, materia prima y técnica, factores que de ningún modo son la esencia creadora sino sólo la manifestación de la propia voluntad. Estos factores internos de la esencia creadora se darán en conjunción armónica entre vida orgánica, realidad y obra, conjunción donde residirá la belleza estética. Esto no quiere decir que todo arte deba ser naturalista, esto es algo subalterno, ya que en un sentido más amplio y profundo, la voluntad primordial existe en todo ser vivo y por ello se da una correspondencia armónica y de belleza ya que la voluntad es el hilo conductor y de concomitancia en el mundo circundante: su esencia vital.

Antes de continuar, debo decir que cuando hablo de voluntad primordial y voluntad representada no quiero decir que sean dos voluntades. Es una misma, sólo que en diferentes niveles del proceso que tiene la voluntad dentro del individuo.

"El valor de la obra de arte reside en términos generales en

²⁷ Citado en Wörringer, *op. cit.*, p. 23.

sus posibilidades de brindar felicidad."²⁸ Existe una relación causal entre la obra de arte y las necesidades psíquicas. Entendemos por ley de causalidad lo que Schopenhauer ha descrito como la sensación subjetiva que se transforma en intuición objetiva, esto sucede cuando el cerebro se aplica a realizar lo objetivo; así, la necesidad psíquica tiene que ver con la sensación interna en tanto sensación agradable o desagradable, lo que es una relación con la voluntad; un proceso en el organismo mismo, que constituye el intelecto, que es el medium de los motivos, y el grado más elevado de la receptividad.

Las necesidades psíquicas tienen que ver muy estrechamente con la forma de la obra de arte, que es la proyección de estos sentimientos hechos objeto. El arte abstracto se deriva de la voluntad representada porque precisamente este arte se nutre directamente de esas necesidades psíquicas; puesto que el pintor pondrá formas que para él tienen ese significado psíquico, y no busca formas del mundo real para representarlo o un sentimiento de esa representación similar en el mundo circundante. Eso ya no importa, lo esencial es realzar esos sentimientos a través de la creación de nuevas formas. Al hablar del mundo de los fenómenos se habla de la vida orgánica, de esta reproducción donde también reside la voluntad, pero la voluntad artística es mucho más que eso, es forzar a la voluntad para que ésta incida sobre el conocer y sobre la evocación de pensamientos que elegimos arbitrariamente, existiendo como hilo conductor ella misma, y esto no es sino la aplicación de la razón; esta arbitrariedad es lo que nos hace libres para escoger, crear lo que queremos, y tiene que ver con la autoafirmación que buscamos

²⁸ *Ibidem*, p. 27.

en esos objetos para explayar el espíritu, aunque no tengan una relación directa con la similitud de los objetos de la realidad; alimentando así nuestra más profunda sed de creatividad, y en eso radica la voluntad artística en general. Ahora bien, en el arte abstracto esto es mucho más palpable por la manera en que se objetivan nuestras emociones y pensamientos. Al hablar aquí de nuestro interior, es pertinente recordar a Wörringer: "lo decisivo es la vida interior, la autoactividad interna, en ella es donde reside el sentimiento de placer, pues es un sentimiento de libre autoactividad".²⁹ Para terminar con este inciso (el arte abstracto como derivación de la voluntad representada) comentaré en general lo que Wörringer plantea acerca de la proyección sentimental es hacia donde se dirige la vida – la belleza en lo orgánico– ya que tiene que ver con la percepción en general, con el movimiento de la vida.

La voluntad artística a la que nos referimos tiene que ver con el afán de abstracción, en este afán es donde se encuentra la idea del arte abstracto contemporáneo, la supresión del espacio, una mayor individualidad, un mayor impulso del yo.

Esta voluntad le revela al individuo su propio fenómeno, su mecanismo interior, su obrar, sus movimientos; es decir, es la voluntad representada el principio de razón que en el arte abstracto se objetiva en formas tan diversas que han dotado al artista de una mayor libertad.

Con esto no quiero decir sino que, de acuerdo a las características propias de esa precisa voluntad que se da en el arte abstracto, éste es más libre porque es una recuperación del yo, resaltando nuevas percepciones más personales y que no

²⁹ *Ibidem*, p. 19.

siguen un patrón determinado, logrando que el objetivo se vea explicado en estas palabras, las cuales se conectarán con mi segundo objetivo: la conformación del arte abstracto como cosa en sí o, mejor dicho, como objeto en sí mismo, para después seguir con la idea de lo universal.

3. LA CONSTITUCIÓN DEL ARTE ABSTRACTO COMO OBJETO EN SÍ

Cuando el concepto de voluntad no se deriva de los fenómenos sino del interior del artista, y de su autoconciencia, su propia individualidad será la mediadora frente a lo conocido. Esto en cuanto al artista, que es el individuo que conoce a través de su cuerpo el mundo como representación. En cuanto al cuadro, éste es un objeto en sí mismo, es algo cerrado que contiene una vida que podemos observar, la cual está dada por alguien, que es el artista. Así, la pintura abstracta encuentra, como ya dije, su forma de expresión más libre, y es, por tanto, una obvia manifestación de objeto en sí, que no presenta el arte figurativo pues éste tiene a través de sus simbologías y su "naturalismo", cualquiera que éste sea, una cercana relación a la realidad del mundo;

el gran artista es esencialmente un espíritu revolucionario que se replantea su arte, creando siempre nuevas formas. Los logros del pasado dejan de constituir una tradición conclusa de contenido noble o perfección absoluta, para erigirse en un modelo de individualidad de esfuerzo por configurar la historia mediante una continua autotransformación.³⁰

³⁰ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 123-125

Pero siempre a partir del propio individuo, que es el artista, y de esta autoconciencia que es el principio de la cosa en sí. Cuando hablo de la cosa en sí me refiero al concepto en general, es decir, al término que acuñara Kant y que posteriormente fuera el punto de partida para que Schopenhauer definiera su concepto de voluntad. En tanto, al hablar del objeto en sí aludo al momento en que la cosa en sí se objetiva en algo concreto, que en este caso es la pintura abstracta.

La pintura abstracta es un verdadero objeto en sí, sin una relación directa con el mundo que nos rodea, porque sólo pertenece a sí misma, "el valor de una línea, de una forma, consiste en el valor de la vida que contiene para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella".³¹

En el arte moderno podemos observar que el espacio es bastante reducido o, en muchos casos, nulo. Esto es por un "afán de abstracción" en la que los objetos en esa pintura tendrán una mayor individualidad por está supresión del espacio. La idea de un espacio reducido, junto con el "afán de abstracción" tienen una relación con la idea oriental de ver el mundo. Wörringer señala la diferencia entre el "afán de abstracción" y la "proyección sentimental": en la primera la enajenación del yo es mucho más intensa y más consecuente que en la segunda, porque en la "proyección sentimental" lo que se busca es precisamente despojarse de la individualidad, y en el "afán de abstracción" es un impulso de redimirse, por medio de la contemplación de un algo necesario e inalterable, de la contingencia de lo humano en sí, de la aparente arbitrariedad de la existencia orgánica en general.

³¹ Wörringer, *op. cit.*, p. 28.

"Por ello introducimos en los objetos, en las formas, nuestra propia vida, "nuestra ansia de actividad, así redimimos nuestro ser individual".³²

Es entonces que la pintura se vuelve cosa en sí, puesto que en nuestra particular forma de ver se integra con los objetos que, a su vez, son otras formas, las cuales contienen todo un significado de lo personal del artista que se constituye en lo universal. En conclusión, "el afán de abstracción es el impulso de enajenarse del yo, lo que nos lleva a la esencia de todo goce estético y quizá de toda felicidad humana".³³

El hombre primitivo tenía un mayor instinto para la cosa en sí, puesto que en su mente veía el mundo como una fuerza oculta, inexplicable para su entendimiento; entonces las ideas de este hombre se relacionaban con la vida orgánica como esencia generadora de fuerza; por ejemplo, el fuego daba calor, lo veneraban y sólo significaba el fuego en su esencia más elemental y no otra cosa; aunque tuviera un simbolismo religioso, era cosa en sí, porque era el fuego y no otro significado del fuego, de este fuego oculto e inexplicable.

El autogoce ocurre cuando se conforma la pintura, en este caso la abstracta, en una cosa en sí, pues el sujeto, es decir el pintor, tiene un contacto muy estrecho con su objeto a expresar; porque el cuerpo se rebela a que los otros objetos sean representaciones independientes, lo serán a través del cuerpo que se toma ya como una representación. Está cosa en sí se manifiesta inmediatamente, en tanto que en su cuerpo se objetiva; los demás objetos son de su intuición, es decir que las repre-

³² *Ibidem*, p. 38-39.

³³ *Loc. cit.*

sentaciones de las formas del mundo en la pintura abstracta son intuitivos por medio de las sensaciones del individuo.

Esta vivencia del autogoce objetivado nos lleva a una felicidad brindada por el misterio de la forma, la cual se vierte libremente en el hombre, con este afán de actividad; se convierte en una fuente de dicha porque su aspiración no será acercarse al modelo natural, sino que la obra de arte se encuentre llena del estado anímico de la voluntad artística absoluta. Con todo esto que he dicho encontramos que el objeto en sí y el carácter universal del arte abstracto van de la mano, por ello ahora me es pertinente pasar al siguiente punto.

4. CONFORMACIÓN DEL CARÁCTER UNIVERSAL DEL ARTE ABSTRACTO, COMO EXPRESIÓN DE LA VOLUNTAD PRIMORDIAL

El universo parece que nos acecha, es inconmensurable ante nuestra "pequeña" existencia, pero esta existencia toma autoconciencia de su propia e irrepetible individualidad a través de la voluntad primordial. El arte abstracto, siendo fuente de expresión y cauce de ésta, funge como liberador del espíritu. La invención, la recreación de los objetos dentro de la abstracción permitirán al artista realizar un mundo cerrado fuera de todo tiempo y espacio; "el impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea de sí mismo la abstracción geométrica."³⁴

³⁴ *Ibíd.*, p.56.

La naturaleza puede no ser el motor primordial, pero sí un factor de interrelación e influencia, un mundo con el cual enriquecerse; en un proceso de autoreafirmación; pues en un medio en el que el hombre sólo encuentra su individualidad material absoluta en la cosa, eternamente inalcanzable, sólo a través de la voluntad artística que se nutre de lo racional e intuitivo será posible alcanzarla realmente.

Por esto la deseada abstracción será para él, donde pueda descansar su propia vinculación con la vida; la pintura vendrá a ser el recipiente donde el artista realice sus sueños, sus representaciones mentales a través del color, la forma, el espacio.

Wörringer nos ha descrito dos tipos de caminos de la voluntad artística, que son la "proyección sentimental" y el "afán de abstracción", "los cuales han sido los dos polos de la sensibilidad artística del hombre; la historia del arte no es sino un incesante encuentro de estas dos tendencias".³⁵ Cada pueblo tomo uno u otro camino según su indiosincrasia; su psicología y su religión, entre otros aspectos.

Aquí se encuentra el carácter universal del arte en general y, en este caso en particular, del arte abstracto.

Cada estilo representa para la humanidad, que la creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad (...) lo que nos parece una extraña deformación no es el resultado de una capacidad deficiente, sino el de una voluntad orientada en una dirección distinta.³⁶

Wörringer es muy acertado en estas palabras, pues el desarrollo del arte ha evolucionado no por su capacidad sino

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Ibidem*, p. 28.

por su voluntad, pues el arte es el encuentro entre hombre y el mundo; la voluntad es una vez más el vínculo del individuo con el cosmos, y a través del arte el alma conoce la posibilidad de crear un más allá, un algo absoluto en que descanse de lo relativo, ahí en un cuadro el hombre vive sus representaciones.

"Las formas abstractas, sujetas a la ley, son, pues las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal."³⁷ Así, la acción se transforma en contemplación.

Para Schopenhauer la contemplación es la verdad, que anula las apariencias y nos hace uno con el todo, regreso de nuestras conciencias individuales y aparentes a la totalidad del universo.

Al tratar de encontrar algo más allá de esta realidad será lo que nos hará integrarnos a lo absoluto, este absoluto no es otra cosa que el universo mismo con sus formas, espacios infinitos, y otros muchos fenómenos desconocidos que, en el caso de un artista, tratará de aprehender a través de su conocimiento y representación mental; eternizando al objeto, la cosa individual, al volverla necesaria y acercarla a uno mismo mediante la abstracción; así, este objeto y el creador habrán propiciado un universo propio, a través de la libertad que nos confiere la pintura abstracta como cualquier otro arte, lográndose porque no luchamos en contra de nuestra voluntad, sino que actuamos en armonía con ella; enfocando esta actitud a algo más global, es decir, buscando un compás con el cosmos; de esta manera la propia voluntad se hace intemporal y, por ello, puede ser identificada con la voluntad de todo el universo. La

³⁷ *Ibidem*, p.33.

creación tiene en su esencia un profundo carácter universal, pues del caos nace el orden.

Pareciera que la pintura abstracta no quisiera comunicar, es algo que no se puede traducir en palabras, o reproducir con estricta fidelidad, pero esto hace que tengamos una actitud de comunión y contemplación. Ante esto es muy importante recalcar porque

la humanidad del arte no se limita a la imagen del hombre. (...) El hombre se muestra también en su relación con el entorno, en sus artefactos y en el carácter expresivo de cuantos signos y señales produce. Estos pueden ser nobles e innobles, divertidos o trágicos, apasionados o serenos. O pueden sentirse como estados de ánimo inefable a la vez que irresistibles.³⁸

En estas palabras vemos que el artista, con toda su humanidad, da el enriquecimiento a sí mismo y al propio objeto, ocasionando que el objeto se construya como una puerta para el desenvolvimiento de su arte.

De esta manera, hemos podido apreciar el sentido de la universalidad, el sentido de contemplación que tiene el arte; que se equipara a la religión, por la profunda reflexión que puede provocar; esta meditación dada siempre en su esencia por la voluntad primordial, ya explicada con anterioridad.

En el momento histórico que se vive hoy, en que son escasos los valores morales y espirituales, en donde el hombre se ha vuelto al materialismo, el arte es entonces un bálsamo que permite llenar esos vacíos y volcar nuestro espíritu en algo que no tiene espacio ni tiempo. Por lo que el papel de la pintura abstracta, en este sentido, tiene enorme importancia, pues le da otro camino a nuestra propia voluntad y, por ello, una nueva

³⁸ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p.181.

oportunidad de expresarnos en nuestro más profundo ser. Dada sus particulares circunstancias de origen, en el arte abstracto se palpa este fenómeno como su propio fundamento.

CAPÍTULO V
MANIFESTACIÓN DE LA VOLUNTAD EN
LA PINTURA ABSTRACTA
WASSILY KANDINSKY Y FRANK STELLA

Comenzaré este capítulo con la voluntad en Wassily Kandinsky. Elegí a Kandinsky pues es el impulsor de la abstracción pero sobre todo porque fue un pintor que se preocupó por escribir sobre sus experiencias personales en cuanto a su creación. No se trata de que él haya escrito específicamente sobre la voluntad en el arte abstracto, sino que quise que en esta tesis existiera una ejemplificación sobre lo que se ha tratado anteriormente.

Kandinsky nació en Rusia habiendo estudiado música, dejó escritas sus sensaciones al visitar la Exposición Impresionista de Moscú en 1895. Allí comprendió, por vez primera, que una pintura podía ser la expresión de un sentimiento, aunque faltara un tema reconocible. Cuando llegó a Munich en 1896 se encontró con que otros artistas pensaban en términos parecidos.

En 1910, Kandinsky se unió a algunos pintores de Die Brücke para formar un nuevo movimiento denominado Der Blaue Reiter (El jinete azul). Este segundo movimiento de expresionismo alemán se difundió rápidamente por Europa.

Los artistas del Blaue Reiter estaban en contacto con cubistas y futuristas, y conocían lo que se estaba haciendo en

otras zonas de Europa. Tenían su propia publicación, los *Der Blaue Reiter*, y además recibían ayuda de la revista de Heward Walden, *Der Sturm*. Kandinsky, Marc y Klee escribieron extensamente sobre el proceso que les llevó a pintar en su estilo propio. Arnold Schoenberg, el compositor, formaba también parte del grupo; pintaba en estilo expresionista y componía música. Su nueva música atonal causó tanto interés y hostilidad como los nuevos movimientos artísticos.

En 1910, Kandinsky pintó *Batalla*. Aún hay algunas formas reconocibles, líneas de lanza, montañas, una fortaleza, un arcoiris, pero han quedado simplificadas y subordinadas a la composición. Tenemos conciencia no de la identidad de los objetos, sino de una serie de planos formados por líneas diagonales.

Los planos son pocos profundos y contienen una diversidad de formas y de colores que van desde líneas negras marcadas hasta las pinceladas confusas de colores blandos. Quizá la conexión entre la pintura y la música se deba a la variedad de colores y formas y a su dispersión. Kandinsky no era partidario de suprimir el tema de la pintura porque corría el riesgo de quedarse sólo con la decoración.

A través de la lectura de sus textos restree esa relación que existe entre lo que dice Kandinsky y el concepto de voluntad. Es decir, es una interpretación que realizo a partir del concepto que he venido trabajando; esto sucede también con los textos de Frank Stella: son ideas que se conectan, se relacionan y a veces también tratan casi el mismo concepto de voluntad solo que con otra perspectiva.

Iré entrelazando las citas de estos dos pintores y luego las conectaré con el concepto de voluntad y haré una reinterpretación.



Kandinsky, *El arco negro*, 188 x 196 cm., 1912.

tación. Me basaré primero en su libro *Mirada retrospectiva* de Kandinsky:

Hubieron de transcurrir muchos años, para que yo llegara en virtud del sentimiento y el pensamiento, a descubrir sencillamente que los fines (y por lo tanto también los medios) de la naturaleza y del arte son esenciales, orgánicamente diferentes y que en virtud de las leyes mismas del mundo, son ellos también tan grandes, por lo tanto tan fuertes. Este descubrimiento que hoy orienta mi obra...

Del mismo modo, cada punto en reposo y cada punto en movimiento asumía para mí y me revelaba alma. Esto me bastó para "comprender" con todo mi ser, con todos mis sentidos, la posibilidad y la existencia del arte que hoy se llama abstracto" por oposición del "arte figurativo".³⁹

Aquí podemos apreciar la unión entre los actos de voluntad y el mundo de los fenómenos de los que nos vemos rodeados. Cómo Kandinsky encuentra esa resonancia de las cosas, de los objetos del mundo exterior, a través de un proceso interno; mezclándose y teniendo como motor lo que fue una voluntad primordial, ahora convertida en voluntad representada.

Iniciaré con la conexión entre sujeto y objeto.

Contenido y forma:

Dos elementos constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior. El primero, tomado aparte, es la emoción del alma del artista. Esa emoción posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador. Mientras el alma esté ligada al cuerpo, normalmente no puede entrar en vibración sino por intermedio del sentimiento. Este es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el

³⁹ Kandinsky, Wassily, *Mirada retrospectiva*; p.93-94.

espectador). Emoción-Sentimiento-Obra-Sentimiento-Emoción.⁴⁰

Primero que nada la idea se relaciona con el concepto de que mi cuerpo es la voluntad del mundo (Schopenhauer); se encuentra el elemento interior por el cual percibimos a la realidad, a través de los sentidos como inmediato puente entre los objetos y el artista; lo que sería la voluntad primordial, para después, al desarrollarse, transformarse; por consiguiente entran en juego una serie de cosas como la intuición, la razón, etc; convirtiéndose en la voluntad representada. Además se conecta con la idea de sujeto-objeto, el sujeto será lo inmaterial y el objeto será lo material, en el que el sujeto volcará su sentimiento. Pero existe un doble juego, pues mientras el artista es el sujeto al igual que el espectador, cuando la obra está terminada, está pasará a ser sujeto activo de comunicación junto con el espectador, que sigue siendo sujeto; convirtiendo al artista en objeto.

El elemento interior, creado por la vibración del alma, es el contenido de la obra. No puede existir ninguna obra sin contenido.

Para que el contenido que primero vive "abstractamente" (como una voluntad primaria) , se convierta en obra, hace falta el segundo elemento – el elemento exterior– que sirve para materializarlo. Por eso el contenido aspira a un medio de expresión, a una forma " material".

El elemento determinante es el contenido, el contenido es el que determina la forma: la forma es la expresión material del contenido abstracto".⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*, p.191.

⁴¹ *Loc. cit.*

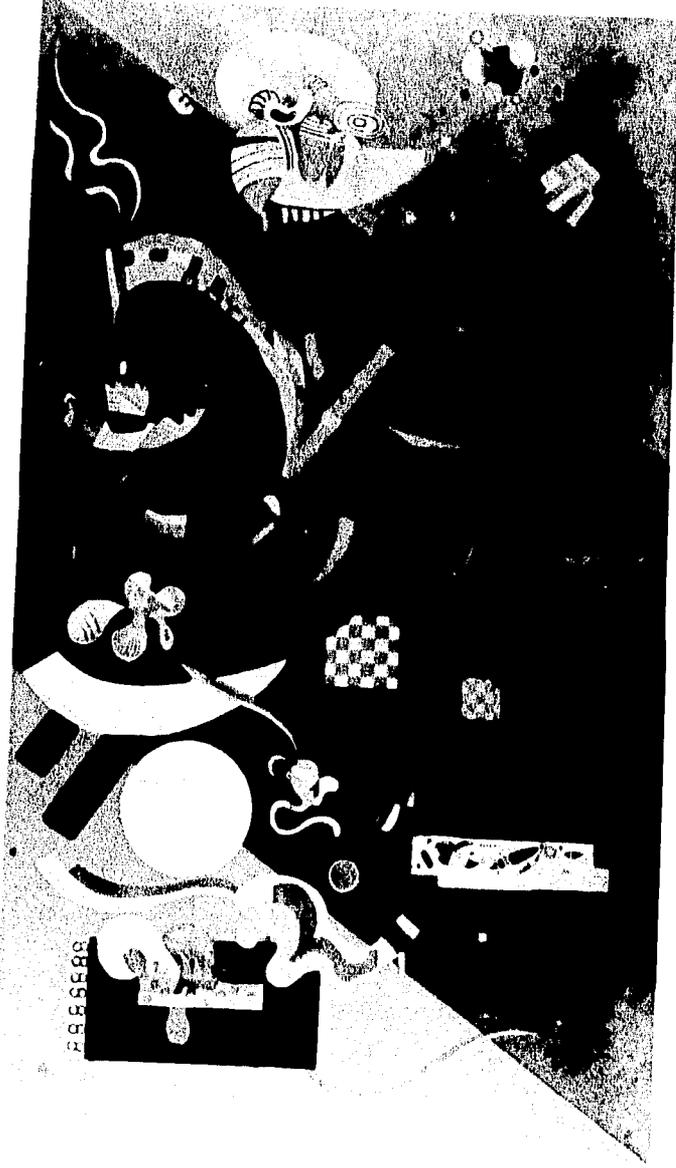
Siendo de esta manera que el contenido se nutre de diversas partes que se hacen una sola: es nuestra percepción del mundo. Cada parte está intrínsecamente relacionada con las otras lo que hará que cada quien seleccione esto u lo otro. "De suerte que la elección de la forma esta determinada por la necesidad interior y propiamente es esta la única ley inmutable del arte,"⁴² dice que inmutable porque es el principio básico de la voluntad, la voluntad primordial y la voluntad representada son una misma, la voluntad es indivisible; cada quien tendrá la libertad necesaria para expresarse conforme a su percepción de la realidad.

En el caso de la pintura que se constituye, primero como objeto, las formas se desplazan libremente, para después ser un ente vivo del cual se desprenden mensajes que comunican, convirtiéndose en sujeto. Un sujeto donde no existe ni tiempo ni espacio; así el sujeto, al no ser plural, se convierte en único, como lo es cada obra sin que exista por supuesto una separación. Pues sujeto-objeto son inseparables para el pensamiento. Kandinsky le llama a esta ley, la ley de construcción. "Sus diferentes partes cobran vida por obra del conjunto".⁴³ La voluntad es como vemos una fusión de elementos internos y del entorno para dar cabida a la percepción dentro de nosotros mismos.

En la nueva pintura abstracta, lo importante no será hacer lo "correcto" en cuanto a lo que se parece más a la realidad, sino que serán los deseos del artista, sus deseos interiores lo que hace que vaya encontrando formas más personales, llenas de vida, dotadas de la experiencia perceptiva de cada quien.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ *Loc. cit.*



Kandinsky, *Composición IX*, óleo sobre tela, 114 x 195 cm., 1936.

Un hombre medianamente dotado que haya recibido una formación académica puede caracterizarse como un individuo que asimiló la práctica, pero que se ha convertido en un ser sordo a la resonancia interior. Confeccionará dibujos "correctos", pero carentes de vida.⁴⁴

Para Kandinsky fue una sorpresa el encontrar en uno de sus cuadros de cabeza una nueva forma de expresión a través de las manchas, de algo no representativo, donde no se encontraría el objeto, por lo que decidió que el objeto "perjudicaba a sus cuadros". La preocupación se hizo latente en su pensamiento, sólo a través del arduo trabajo interior, de reflexión, lo llevo a encontrar esas formas más puramente abstractas.

Todo el tiempo podemos apreciar aquí la comunión del objeto-sujeto y esta preocupación hace que esto evolucione para que el espectador como sujeto independiente también se relacione estrechamente con la obra. El contenedor del conocimiento y de su propia voluntad en ambas etapas, es decir el espectador verá el cuadro y encontrará una comunicación, una identificación de sensaciones, o una contraposición a las suyas propias, así sin perder cada quien o cada cual su integridad. El cuadro permanecerá como cosa en sí; serán unos hilos imperceptibles y muy finos que relacionarán a este mundo de objetos y sujetos; principio de la realidad y de la representación, unidos por un mundo de sensibilidad, emociones, de razones para hacer una amalgama compleja de voluntades.

Es claro, por último que una real voluntad de comprensión, aunque está sublimada por el amor, no llega necesariamente a una explicación fecunda. Habrá una explicación fecunda únicamente si esa voluntad real sublimada por el amor se encuentra

⁴⁴ *Ibidem*, p.160.

frente a otra voluntad real sublimada por el amor. De modo que no hay que abordar el arte con la razón y la inteligencia sino hay que hacerlo con el alma, con toda la existencia vivida.⁴⁵

Cuan importante es esto que menciona Kandinsky, la existencia vivida es el cúmulo de reflexiones, razonamientos e intereses espirituales que llevan al pintor, al artista en general, a tener a mano esas personales experiencias que lo dotan de su singularidad, pero al mismo tiempo encontrará eco a sus ideas. La vida es entonces los caminos recorridos por la voluntad de vivir con amor o desamor, y hacer de esto una amalgama de representaciones.

En el artista encontramos la razón y la inteligencia, así como encontramos provisiones en la alacena de una buena ama de casa; pues el artista debe disponer de todos los medios para alcanzar su meta. Y aquél para quien ha sido creada la obra debe abrir sin reservas su alma para vivirla. Entonces, también él conocerá la felicidad.⁴⁶

Esto es lo que tan bondadosamente el arte nos da, es sentir que nuestra existencia se desprende de algo tangible, nos da la oportunidad de asirnos a los objetos, ahora cuadros; de las formas ahí representadas y de encontrar ecos a nuestros propios sentimientos, de sentir que pertenecemos a lo universal.

Al existir un modo más directo de transmitir los sentimientos, en una forma más personal a través del arte abstracto que dio esa oportunidad, se crea una comunión de las formas representadas con el interior del artista, es lo que tendrá una mayor veracidad y peso. El arte es crear formas que tienen que

⁴⁵ *Ibidem*, p.190.

⁴⁶ *Loc. cit.*

ver con el universo hacia adentro y no hacia afuera; alimentándose del desarrollo espiritual, de la vida interna. La voluntad nos ayuda para que esto suceda, pues es la guía, el motor que nos impulsa a seguir adelante logrando relacionar el mundo circundante de los objetos con nuestra visión del mundo, y con nuestros propios objetos de representación.

"La forma es la expresión material del contenido abstracto." De suerte que la elección de la forma está determinada por la necesidad interior y propiamente es ésta la única ley inmutable del arte",⁴⁷ ésta es la voluntad representada.

No hay que convertir la forma en un uniforme. Las obras de arte no son soldados. En el mismo artista una única y misma forma puede ser a veces la mejor y otras la peor. En el primer caso la forma procede de la necesidad interior, en el segundo caso, de la necesidad exterior: de la ambición y la codicia.⁴⁸

En cada ser humano la riqueza es infinita, llena de posibilidades, por lo que en cada uno nuestra voluntad accederá a representarse; a través de nuestro cuerpo que es el receptor de este cúmulo de sensaciones; y de acuerdo a nuestras diferentes motivaciones, la causa-efecto será distinta, por lo que, como ya se dijo, en un mismo artista, una forma puede funcionar o no.

La fuerza que impulsa al espíritu humano hacia adelante y hacia lo alto (cuando el camino está libre) es el espíritu abstracto. Naturalmente es preciso que el espíritu abstracto resuene y pueda hacerse oír. El llamado debe ser posible. Esa es la condición interior.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*, p.192.

⁴⁸ *Ibidem*, p.147.

⁴⁹ *Ibidem*, p.144.



Kandinsky, *Improvisación núm. 35*, óleo sobre tela, 110 x 120 cm., 1914.

Se refiere a que el camino está libre cuando el creador y el espectador se dan la oportunidad de abrirse a una nueva forma de expresarse e identificarse con objetos que representan por llamarlo de alguna manera submundos dentro del gran mundo de la "realidad". Es una nueva forma del sentido de absoluto, porque lo abstracto tiene que ver con la cosa en sí.

Para seguir ampliando esta idea que es muy importante, diré que el arte se nutre de las formas, y la forma será el recipiente donde la voluntad primordial, pero sobre todo la representada, depositara su energía de conocimiento, materializándose nuestro sentido espiritual y abstracto. Para Kandinsky esta materialización es como el "almacén", detrás de este almacén estará el espíritu creador. "Cuando se encuentran reunidas las condiciones necesarias para la maduración de una forma precisa, esa aspiración y ese impulso interior adquieren el poder de crear en el espíritu humano un nuevo valor, que comienza a vivir consciente o inconscientemente".⁵⁰ Este será el principio de la vida interior, de la vida espiritual del artista y de todo hombre. Conectándose con lo universal del arte abstracto.

En relación a la pintura, cada factor juega un papel muy importante, materializándose el espíritu, la composición integrada por: la línea, el color, la luz, el espacio, la estructura, en donde algunos elementos tienen un papel más "racional" y otros son más emotivos; por ejemplo, en la estructura de la obra la razón entrará más directamente para sopesar lo que conviene o no, a veces hasta matemáticamente; pero el color y tal vez la luz, es la parte más intuitiva y emotiva del cuadro armado por fuerzas ocultas al mezclarse unos con otros.

⁵⁰ *Ibidem*, p.143.

Existen circunstancias ajenas a nosotros mismos, algo más allá que no controlamos pero que al mismo tiempo los rige nuestra fuerza motora.

En el centro de la paleta se forma un mundo extraño con los restos de los colores ya utilizados que, lejos de su fuente, vagabundean en encarnaciones necesarias sobre las telas. Hay allí un mundo nacido a la existencia por la voluntad del pintor, en cuanto a los cuadros ya pintados, pero que también fue creado por causas accidentales, por el enigmático juego de fuerzas extrañas al artista. Y yo les debo mucho a esos hazares: ellos me han enseñado mucho más que cualquier profesor o cualquier maestro de pintura.⁵¹

Lo cual nos lleva a ver que al momento de crear el cuadro existe esa intuición, esa amalgama de experiencias inconcientes de las que se echará mano en cualquier momento, aunque casi no sea perceptible. Es la energía de la voluntad primordial, que nos guía para actuar junto con esas fuerzas expresivas aún incomprensibles para nosotros mismos; "ejercitando esas fuerzas ocultas se convierten en experiencias espirituales". Son estas experiencias las que le sirvieron al propio Kandinsky como punto de partida para las ideas que durante quince años irían estructurando el libro *De lo espiritual en el arte*.

Ahora pasaremos a hablar del arte abstracto como objeto en sí e ir como hasta ahora detectando en las ideas de Kandinsky lo que sea similar o que se refiera a las mismas ideas.

La forma no se separa del contenido, la primera es el cuerpo que posee a la segunda que es el alma; esto se conecta con lo que nos dice Schopenhauer "la conciencia se rebela a que

⁵¹ *Ibíd.*, p.114

los objetos externos a ella sean representación, entonces toma como representación al propio cuerpo que es lo más inmediato, así proviene la cosa en sí...«resonancia interior».⁵² Por ejemplo en los dibujos de los niños se aprecia más claramente la resonancia interior del objeto, se manifiesta por sí misma; también en el hombre primitivo, el objeto será tal cual su percepción, distinguiéndolo y presentándolo cual lo siente; ya en el artista es algo más complejo pues aislará al objeto del mundo práctico para revelar la resonancia interior. La pintura ahora pertenece a sí misma y no al mundo que la circunda, y en cada elemento este sentir se hace latente, en la línea, en el color, como ya lo mencioné, serán un conjunto de nuevas voluntades.

Para Kandinsky como él mismo lo comenta, le fue difícil darse cuenta de que el arte se basa en la necesidad interior. "De manera que para mí, el dominio del arte se separaba cada vez más del dominio de la naturaleza hasta el día en que vine a sentirlos como dos dominios enteramente independientes".⁵³ En esta idea también se puede apreciar que aunque independientes se nutren el uno al otro, sobre todo el arte se nutre de la naturaleza, la naturaleza vendría a representar la voluntad primordial, que al ser reinterpretada por el artista y convertirse en objeto, en concepto, ésta será ahora la voluntad representada; el arte, visto así, es la vida misma.

Entonces el espíritu creador nos impulsa a entender nuestra esencia, pero ahora sé que la «perfección» es solamente lo visible, lo efímero y que no podría haber una forma perfecta sin contenido perfecto. El espíritu determina a la materia y no a la inversa. Sólo en los últimos años aprendía con amor y alegría el

⁵² Schopenhauer, *op. cit.*, p.87.

⁵³ Kandinsky, *op. cit.*, p.117-118.

arte "realista", hostil a mi arte personal y a pasar con indiferencia y frialdad ante obras perfectas en cuanto a la forma, como si ellas me fueran afines por el espíritu.⁵⁴

En esta tesis no se trata de decir que el arte abstracto sea el único donde la voluntad se haga palpable y mucho menos que el espíritu no encontrara una forma de expresión, al contrario, en todo arte esto existe, es la posibilidad de ser libres, no se trata de estar peleando con una u otra corriente; es como el mismo Kandinsky nos lo hace ver, sentirnos identificados con el espíritu, la única diferencia que yo remarco es la de que en cada corriente o época se trata de voluntades diferentes, que se nutren de motivos diversos aunque en esencia no tanto. Para mí al descubrir el concepto de voluntad me hizo explicarme el hilo conductor de la expresión, de la creación, encontré que a través de ella el arte abstracto forjaba su esencia creadora.

La voluntad para mí en este arte era más explicable, menos relacionada directamente con la realidad, era más "libre" el modo de llegar a plasmar las ideas; así como también en el proceso histórico, de como el pintor rompió con ciertos esquemas establecidos por la iglesia, por la corte, aunque ya desde el romanticismo, y especialmente desde el impresionismo, el artista se empezaba a liberar, y la culminación fue el arte abstracto que es la muestra del tiempo que se vive, es la representación de su propia voluntad que corresponde a este momento y no a otro.

Ya en la relación más íntima de la creación sucede lo mismo, el pintor tendrá que ser fiel a su llamado interior, para que su voluntad encuentre el cauce necesario y lo más consecuente, honesto, con el mundo sensible propio del artista. Así

⁵⁴ *Loc. cit.*



Kandinsky, *Improvisación sin título*, óleo sobre tela, 124 x 73 cm., 1914.

el espíritu encontrará la vía correcta de liberarse y expandirse para una mejor vida del hombre mismo.

Todo lo que acabo de mencionar encuentra eco en las palabras del mismo Kandinsky pues nos comenta que cuando un elemento "estético" se encuentra reducido al mínimo, como sucede con mucha de la pintura abstracta, que reduce sus elementos de expresión, como la forma, el color, etc, a veces alguno de ellos, otras todos a la vez; se manifiesta más vigorosamente el alma del objeto, entonces la halagadora belleza exterior ya no desvía al espíritu.

Esto tiene que ver con el concepto de cosa en sí u objeto en sí, y es por lo anterior que la pintura abstracta se precisa como un objeto en sí mismo. Kandinsky también concuerda con la idea de Schopenhauer de que la relación de la causa-efecto, cuando es diferente, se logra una especie de contradicción positiva.

Es positivo pues en esta relación causa-efecto que sucede dentro de un espacio y tiempo determinado, en donde el mundo de los fenómenos sufre mutaciones es donde nuestro mundo de objetos, en primera instancia están intuitivos empíricamente y a través de diferentes motivaciones y junto con el conocimiento se transforma convirtiéndose en algo más personal; "el efecto exterior puede diferir del efecto interior, producido por la resonancia interior, lo cual constituye uno de los medios de expresión más vigorosos y más profundos de toda composición".⁵⁵

Para que el objeto en la pintura tenga una resonancia de comunicación más fuerte, el espectador tiene que empezar por comprender que la pintura es otra dimensión de la realidad, otro modo de interpretarla, de acuerdo a la voluntad del pintor. Y que

⁵⁵ *Ibidem*, p.154.

cada objeto que interviene en la pintura tiene un valor propio que le da esa dimensión necesaria de expresión a la composición global del cuadro, porque el cuadro es un todo, un absoluto en sí mismo. Es dijéramos, el valor de lo relativo que se nos demuestra a cada paso con la naturaleza, de lo efímero del momento, pero atrapados por la eternidad del tiempo finito e infinito, del universo tan lejano, pero al cual pertenecemos como objetos participando del todo; es ésta la magia de la pintura que logra ser en cada cuadro un universo cerrado, que logra que nos aprehendamos del absoluto, y así como nosotros participamos del universo cada parte del cuadro hace su función de expresión y pertenece a cada momento en particular, a cada momento en que el pintor exprese esto y no lo otro.

El hacer palpable a la voluntad creadora que se encuentra en cada línea, en cada color, es la esencia de la pintura abstracta, que lucha por pertenecer a lo universal; con el mundo de lo no representativo, lo que se objetiva ahí son los sentimientos, como en todo arte, pero con un sentido más estrictamente "pictórico", es decir la pintura por la pintura. No usa el mundo de lo representativo y más "claro" para el espectador, más familiar.

En el instante en que ese espectador se diga que en pintura el objeto práctico desempeña casi siempre sólo un papel fortuito y no ya puramente pictórico y que la línea posee a menudo una significación puramente pictórica, su alma se hará capaz de sentir la resonancia puramente interior de esa línea. (...) Los hombres en general viven hoy todavía la apariencia de las cosas de modo inconciente, lo cual explica la complacencia (que experimenta el público), ante el arte figurativo.⁵⁶

⁵⁶ *Ibidem*, p.158

Ahora pasaremos al punto donde hablo de la conformación del carácter universal, del arte abstracto, en esta parte también vamos a poder apreciar la relación del pensamiento de Kandinsky con otros pensadores de los que también ya hablé como es el caso de Wörringer y Alois Riegl quienes plantean también la voluntad de una manera más universal, sin dejar de lado por supuesto a Schopenhauer, quien habla también de la idea del absoluto y cómo la voluntad es la guía oculta de la asociación de ideas y el principio de razón a priori. Cuando cada uno de nosotros actúa coherentemente en relación a su voluntad estará en armonía consigo mismo, de otro modo solo existiría el dolor.

No olvidemos aquí el tan importante concepto de que "mi cuerpo es mi representación", pues esto tiene mucho que ver con lo universal del arte; es decir en el arte se trabaja con las emociones, más directamente en el arte abstracto, teniendo como primer receptor precisamente al cuerpo, pues a través de él percibimos el mundo; esto creo sería el primer "principio" de lo universal, como nos dice Schopenhauer: "la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo, y el cuerpo es el conocimiento a posteriori de la voluntad".⁵⁷ También se conecta muy estrechamente con el arte el concepto de voluntad pues el arte es el desarrollo de la voluntad misma, y al convertirse el cuadro en objeto y después en sujeto cambiara de forma y cada vez, será diferente e igual permaneciendo infinito e intemporal. Redondeando esta idea pondré una cita del mismo Schopenhauer donde se aprecia esto más claramente:

el concepto de voluntad es el único entre todos los posibles que tiene su origen no en el fenómeno no en la mera representación in-

⁵⁷ Schopenhauer, *op. cit.*, p.119.

tuitiva, sino que viene del interior, procede de la conciencia más inmediata de cada cual, en la que éste conoce según su esencia, inmediatamente sin ninguna forma, incluso sin la de sujeto y objeto, su propia individualidad, y al mismo tiempo, es tal individuo, puesto que aquí coinciden el cognocente y lo conocido.⁵⁸

Las ideas de Kandinsky y lo universal, se conectan junto con lo anterior pues nos recuerda también que cada individuo esta determinado por la época que le tocó vivir, esto lo comenta Wassily pues dice que es muy fácil hacerse el profeta en su momento pues existirá una especie de cauce general, una "atmósfera espiritual" de las "grandes épocas", un cauce que denota una necesidad definitiva; y que cuando existe un cambio se escapan cosas a la mirada superficial esto imprimirá una huella invisible a la misma vida espiritual.

En cada época, cuando no existe ese eco espiritual, o por lo menos no a una mayoría, no quiere decir que este equivocada sino que simplemente será otro tipo de voluntad, "cada estilo representa para la humanidad que lo creó desde sus necesidades psíquicas un máximo de felicidad, la meta de su voluntad y, por lo tanto, el máximo grado de perfección".⁵⁹ Esta idea de la variedad de voluntades también es mencionada por Alois Rielg; en esta conexión de objetos nos encontramos con uniones armónicas o desarmónicas, por lo que ser coherente con la voluntad es muy importante, pues el hombre siempre buscará su armonía espiritualmente, en el sentido de liberarse más de aquello que parezca impedirselo. De esta manera en la pintura encontramos diversas formas de acercarnos a los distintos cauces de expresión. Pueden existir lo mismo elementos realistas o

⁵⁸ *Ibidem*, p.124.

⁵⁹ Wörringer, *op. cit.*, p. 28.



Stella, *Thruxton 3X*, técnica mixta sobre aluminio grabado, 190.5 x 38 cm., 1982.

abstractos, en esto radica también la riqueza del arte, "en todos los casos la obra puede vivir con fuerza y el artista imponerle libremente su forma",⁶⁰ es decir, su voluntad: el artista estará, así, escuchando su voz interior.

La armonía ha sido alcanzada a través del cuerpo y de la intuición hechos necesidad por la voluntad, "el instinto corporal se ha hecho estético. En otras palabras, la necesidad original del cuerpo se ha convertido, también en este caso, en necesidad del alma".⁶¹ Esta es la intuición anhelada para estar unidos a lo universal. Es importante destacar que el proceso de las dos voluntades es la de aprehender los objetos, separándose en sus distintos procesos particulares: primero, la voluntad primordial a través del cuerpo; después, el proceso del razonamiento: intuición donde está ahora la misma voluntad convertida en voluntad representada. En ese momento el cuerpo se separa de la primera necesidad corporal, y aunque motivado por ésta, el espíritu encontrará su propio cauce, desarrollándose independientemente para, así, lograr una mayor pureza.

A través del arte es la forma la que contendrá la individualización del sentimiento, Wörringer dice que para acercarse al valor absoluto, hay que extraer la cosa individual del mundo, arrancarla, liberarla, volverla necesaria, de esta manera eternizarla. En este camino no se está peleando entre el arte figurativo y el abstracto, es un modo diferente, esto también le pasa a Kandinsky quien lo expresa así: "siguiendo ese camino, terminé por llegar a la conclusión de que yo no había sentido la pintura sin objeto como una depresión de todo el arte anterior, sino que tan sólo la había sentido como la división primordial (de una

⁶⁰ Kandinsky, *op. cit.*, p162.

⁶¹ *Ibidem*, p. 193.

enorme importancia) del viejo tronco único, en dos ramas maestras para la formación del árbol verde".⁶² Sin olvidar la correlación entre lo orgánico de las formas creadas y la propia naturaleza. En la naturaleza nacen por sí mismas, con sus propias leyes, como seres autónomos; esto sucede igual con el arte.

Para Kandinsky es muy importante tratar de encontrar medios para "explicar" de modo alguno las formas distintas de voluntad que se han suscitado en él mismo, como artista; es por ello que son tan relevantes sus escritos pues se puede apreciar una preocupación exteriorizada por entender sus particulares modos de expresión y como llevarlas a lo universal.

Entre sus notas encontré ideas muy interesantes sobre la explicación del arte y sus consecuencias positivas y negativas, haré un resumen de esto, y lo creo pertinente mencionar pues va a permitirnos no olvidarnos de lo importante para no caer en lo banal. En la parte positiva habla de que las palabras pueden ayudar a tener múltiples representaciones del espíritu; que existen dos tipos de personas: "los que se contentan con vivir interiormente la realidad, la realidad de la obra, y los otros procuran definir la experiencia que han vivido", están así representando lo superficial y lo profundo y cómo esto nos ayudará a entender mejor nuestras propias representaciones; así, "en nuestro dominio únicamente cuenta la experiencia vivida puesto que no puede darse definición alguna sin la experiencia previa".⁶³ Aquí se pueden apreciar los dos principios de mi tesis, la voluntad primordial y la voluntad representada, pues la primera nos dará ese conocimiento primario, sensual, sensitivo del

⁶² *Ibidem*, p. 125.

⁶³ *Ibidem*, p. 189.

mundo, entrando la intuición a la razón, encontraremos ese conocimiento más completo en cuanto a la introspección, dándonos un panorama más completo de nosotros mismos.

Esas dos consecuencias son susceptibles (como toda realidad viva) de desarrollos ulteriores, ya que, en virtud de las representaciones es que ellas suscitan y en virtud de la participación de la vida de la obra que ellas provocan, enriquecen el alma y la hacen progresar.

Aunque también nos dice que esta misma explicación puede ser totalmente diferente,

las palabras no suscitan nuevas representaciones sino que se limitan. (...) Del mismo modo es fácil explicar de qué sustancias químicas se compone un alimento: entonces se conocerán los componentes de dicho alimento, pero no su gusto. Y el hambre no se aplacará. Es evidente, que en el abismo del arte, las explicaciones sólo pueden obrar de una manera indirecta que tiene, pues, dos aspectos y que, por lo tanto, abren dos caminos: el de la muerte y el de la vida.⁶⁴

De la experiencia vivida es de lo que se nutre el arte, será tan importante que esta experiencia estará en la obra, por esto cuando un artista conjunta sus ideas teóricas, cosa que debe hacer, con su experiencia de vida, se dará ese ir más allá en cada pintura como objeto en sí, y no dejar que el mismo artista se limite; al igual que el público, el crítico, por eso es muy importante permanecer abiertos a las diferentes manifestaciones de la realidad, encontrando riquezas que harán crecer nuestro espíritu. Para finalizar así con los conceptos de la voluntad en la pintura abstracta de Kandisky citaré unas últimas ideas sobre lo

⁶⁴ *Ibidem*, p. 189-190.

que sería una especie de conclusión que englobaría las ideas antes expuestas. Como ya lo he dicho anteriormente, no debemos tender a la limitación, sino que debemos aspirar a la libertad. No debemos rechazar nada sin realizar un tenaz esfuerzo para descubrir la vida.

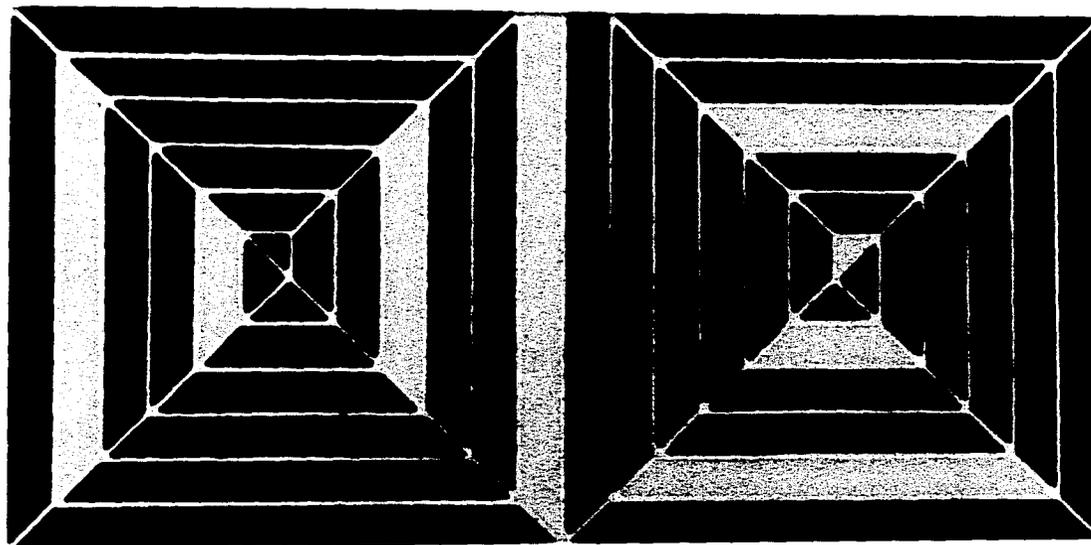
Más vale tomar la muerte por la vida que la vida por la muerte. Aunque sea sólo una vez. Lo que crezca no podrá hacerlo sino sobre un suelo liberado. El hombre libre se esfuerza por enriquecer todo lo que existe y deja que obre sobre él la vida de cada cosa..., por más que se trate sólo de una vida de cada cosa..., por más que se trate sólo de la de una cerilla a medias consumida.⁶⁵

En cada frase se puede apreciar la existencia de esa voluntad motivadora de la vida misma, energía del impulso por conocerse, así el entendimiento del mundo se nos hará infinitamente más enriquecedor, y trataremos de encontrar esa "libertad" a través del conocimiento, de la intuición, y en esto el arte nos ayuda, nos redime, haciendo permanecer nuestra existencia al infinito, por encontrar una identificación con lo absoluto y universal, gracias a la voluntad, pues ella es el principio para que esto suceda.

Como lo había mencionado, también haré un rastreo sobre los conceptos del pintor abstracto Frank Stella, basándome en su libro *Working Space*, producto de la serie de lecturas que dictara en el invierno de 1983-84 dentro de las Conferencias Norton de la Universidad de Harvard.

En *Working Space* Stella analiza el problemas del espacio

⁶⁵ *Ibidem*, p.165



Stella, Los indios galantes (versión pequeña), 22.9 x 45.7 cm., 1961.

en el arte abstracto contemporáneo, enfrentando las expectativas planteadas en los años sesentas y setentas con pintores como Caravaggio, Rubens, Picasso y Pollock. Stella nació en Estados Unidos en 1936 y tuvo su primera exposición individual en 1959, año en el que el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió una de sus obras. En ese museo tendría su primera exposición individual en 1970, luego de exponer en Europa, en la Galería Leo Castelli de Nueva York y en varios museos de su país.

De todos los ensayos que conforman el libro de Stella fui detectando las ideas que específicamente se relacionaban con el concepto de voluntad y el arte abstracto. Es muy interesante haber expuesto los conceptos de Kandinsky, quien vivió, por así decirlo, el nuevo impulso de este arte – con sus inquietudes, sus esperanzas, sus miedos– , y observar como se conectan en esencia con los expuestos por Stella, teniendo al tiempo como verdugo y juez.

Stella nos dice que el arte realista, al que llama no figurativo – como generalmente se le denomina– sino ilustrativo, tiene un mayor acercamiento con el público, por la ya mencionada limitante e identificación con la realidad.

Hoy en día, la pintura realista se construye a partir de una base retrógrada de ilusionismo surrealista. La técnica de ilustrar basada en la incongruencia que se mantiene hoy día sordamente en nombre del realismo deja aún un espacio pictórico que es menos desafiante y menos original que el de la reciente abstracción.⁶⁶

En realidad hace una severa crítica al arte figurativo, pero después veremos cómo a partir el espacio pictórico critica a la

⁶⁶ Stella, Frank, *Working Space*, p. 56.

misma abstracción que sólo se ha limitado por sí misma. Nos dice en tal sentido que,

en Estados Unidos, el provincialismo ha invadido a la pintura abstracta (...). La nueva abstracción, de la reciente década de los ochentas es desafortunadamente diferente de la abstracción vieja posterior a la Segunda Guerra Mundial; el empobrecimiento espacial de aquélla se está convirtiendo en un serio problema. Normalmente la abstracción considera la fluctuación en calidad como su único problema real, pero ahora parece que la naturaleza total de la empresa está siendo subvertida, minada por una debilidad fundamental.⁶⁷

Estoy totalmente de acuerdo, la pintura abstracta está sufriendo una crisis, es decir, se está desviando de su propia voluntad, ha "rechazado" de algún modo a la antigua pintura y se ha hecho plana, sin movilidad espacial, desvirtuándose hacia un facilismo técnico, con lo que, insite Stella,

se llega a la definición más común (y probablemente la más baja) de la pintura abstracta, al cual sugiere que su conocimiento es el de cómo se hace una mezcla interesante; así de seria es la admisión de que las pinturas actuales se hacen como si fueran un trozo de algo, el enmarcamiento de una sección de una superficie pintada; de hecho gran parte de la abstracción suburbana es sólo eso: la pieza de un esfuerzo para hacer una pintura... Además esta sencilla glorificación de técnica y de los materiales alimenta el crecimiento de un enfoque académico: de cómo hacer algo que se sustituye por el conocimiento de qué hacer. Este tipo de confusión simplemente incrementa las dificultades para la abstracción.⁶⁸

⁶⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁸ *Loc. cit.*

Con esto quiere decir que es importante rescatar esta parte de lo espacial, que técnicamente hay que hacer bien las cosas, pero sin caer en el academicismo porque esto limita lo que nutre el arte abstracto que, en esencia, es actuar conforme al sentimiento elaborado, para llegar al concepto a partir de nuestras voluntades. Esta libertad ganada a principios de siglo por los artistas, se perdería al volver a lo arcaico del academicismo.

Lo importante es no perder el camino, hacer de la abstracción un vehículo de libertad, de una expresión con profundidad. No olvidarnos de actuar conforme a nuestra propia voluntad, no dejar de escuchar la voz interna, para no caer en lo superficial.

La misma voz que dijo a la pintura del siglo XVII que se adheriera a la realidad, que evitara las vertiginosas alturas de la ilustración, exhorta a la abstracción del siglo XX a romper su capullo espacial.

Stella sugiere, por ejemplo, que

Caravaggio y Rubens amenazan con aplastar la abstracción moderna notando que, en una forma vitalmente importante, la pintura moderna se resaga detrás del siglo XVII, pues está espacialmente subdesarrollada. Por ningún lado vemos algo del dramático manejo espacial ni de la magia que en composición tenía Caravaggio. Por ningún lado vemos que el pigmento se maneje para describir o manipular el espacio como lo hizo Rubens una y otra vez.⁶⁹

Esto deja ver que se nos olvida algo muy importante, que así como las leyes de la naturaleza se sostienen por sí mismas y sirven para el funcionamiento propio y específico de tal o cual

⁶⁹ *Loc. cit.*

función, así el arte de la pintura tiene sus propias leyes que la hacen ser pintura y hacen que funcione como ente propio, como objeto en sí, de manera que la pintura tiene sus propios principios que la hacen ser éste, y no otro tipo de arte. Entre muchas otras cosas se encuentra la espacialidad; cómo componer a partir de un plano bidimensional, cómo lograr a través de lo que es su esencia, que el pigmento en esas capas misteriosas de otra "realidad". Es por ello que ya anteriormente hice mucho incapié en que todo arte, es decir, cualquier tipo de pintura, llámese abstracta, figurativa o ilustrativa, es una abstracción de la realidad como principio: así que, refiriéndome a los mismos ejemplos, diré que Stella, Caravaggio y Rubens, son abstractos en función del principio básico y elemental de la pintura como arte.

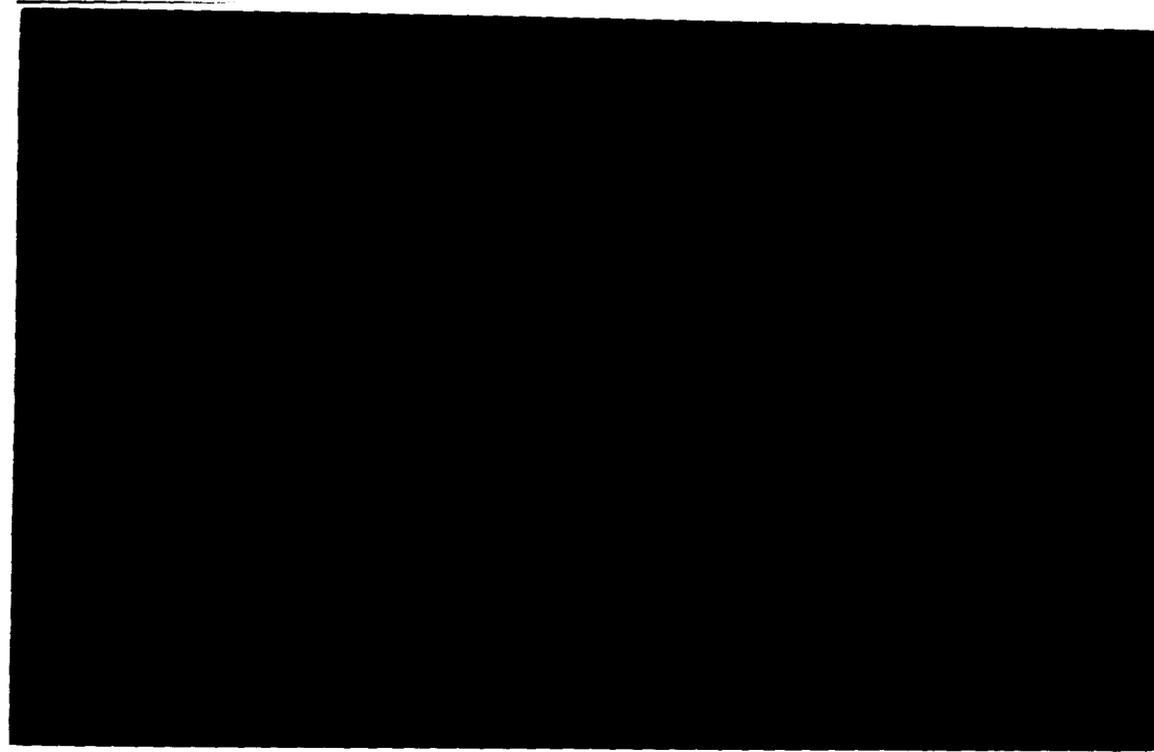
Por ello, al olvidarnos de las leyes propias caemos en lo superficial, en no entender y comprender lo que cada camino nos puede abrir como posibilidad para la expresión. Vemos que el espacio pictórico representa, en los años setenta, un problema para la pintura abstracta pues, según Stella, ésta

había perdido su capacidad de crear espacio. En una serie de repliegues, este tipo de pintura empezó a ilustrar el espacio que alguna vez había sido capaz de crear. En cierto sentido, el espacio en la abstracción, se convirtió en algo más avanzado – más sintético– si es posible decirlo así. Ya no era accesible al sentimiento ni emocional ni literal.⁷⁰

Creo que quiere decir que el espacio se convirtió de un concepto elaborado por el sentimiento y la razón, en tan sólo un concepto elaborado a partir de la pintura como pintura.

Esto hizo realidad uno de los más caros sueños del modernismo: el espacio en pintura llegó a estar a disposición de la vista

⁷⁰ *Ibíd*em, p.43



Stella, *El matrimonio entre razón y suciedad* (segunda versión), 230.5 x 337.2 cm., 1959.

solamente, pero, por desgracia, no a la vista en un sentido pictórico, sino a la vista en un sentido lato.

El eco de la moda se quedó en la superficie, un espacio falso, limitado por completo y quien lo inflaba era el crítico,

en una palabra, llegó a estar a disposición a la vista de los críticos en lugar de a los ojos de los artistas: a la facultad crítica y evaluativa, más que a la facultad pictórica y creativa.⁷¹

En resumen lo que nos dice Frank Stella es que lo que se ha perdido es "crear el espacio que pudiéramos sentir".

Nos comenta que la tendencia que se desarrolló en la pintura abstracta estadounidense después de 1970 es "una antítesis a todo lo que significaba la gran pintura del pasado".⁷²

Menciono también esto porque en esta tesis jamás se pretendió decir que la voluntad sólo existe en la pintura abstracta sino que este concepto era más directo y explicable en esta pintura, que en la pintura figurativa o ilustrativa que está llena de simbolismos. Además sería abarcar demasiado y el hablar de pintura abstracta nos ha permitido concentrarnos en ello. Pero la voluntad como concepto aquí planteado existe en ambos estilos; es más, en cualquier arte o acto de la vida.

Creo pertinente señalar que no se trata de romper porque sí, como sucede con la actitud de algunos jóvenes hoy en día, quienes, creyendo inventar algo original, caen sólo en lo superficial. Aun cuando el arte del pasado nos enseña, permanentemente, a entender la pintura misma, así como la actitud a seguir, para lograr un arte genuino, y conciente del mundo interior de quien lo expresa; el arte del pasado es grande porque ha per-

⁷¹ *Ibidem*, p. 44.

⁷² *Loc. cit.*

manecido al tiempo y al espacio, porque fue coherente con la voluntad de su momento, y la de los propios artistas, por ello ahora, cuando el arte abstracto es una respuesta a nuestro momento a esta voluntad de ser libres de otro modo, tenemos un camino abierto que tiene su propia historia, que es el gran arte del pasado, del que se nutrió y se debe seguir nutriendo, porque olvidar esto sólo provoca confusión y desasosiego.

Este es un eco burlón del genio de Rubens, que fue el primer pintor que se atrevió a ser deliberadamente artificial. Elevó el nivel de la actividad mecánica y la perfección de la pintura a alturas que le permitieron competir con las percepciones de los espectadores de la realidad pictórica. En un sentido, quizá Rubens estaba de acuerdo con Picasso, en que el arte es una mentira para decir una verdad más grande.⁷³

Esto último es una belleza, pues al abstraer la realidad, inventamos otra que nos va a permitir abrir los caminos del hombre, a los caminos del espíritu.

El mayor problema de la abstracción no es su superficie plana. articulada por frágiles y ópacos pliegues de acrílico, resumiendo un debilitado sentido de uniformidad, demasiado superficial e insubstancial; si bien esto ya es suficientemente serio, es todavía más desalentador la cualidad ilustrativa, de fácil lectura, de sus efectos pictóricos. Lo que la abstracción propuso en los sesentas no lo cumplió en los setentas.⁷⁴

Esto es algo delicado, en lo que estoy de acuerdo, la abstracción debe recordar su impulso, sus bases propias pero sin olvidar lo profundo, pues lo falso nos desvía del camino verdadero; el pintor no debe olvidar su responsabilidad histórica y

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Loc. cit.*

consigo mismo. La abstracción es el gran arte del siglo XX, de este momento, pero siempre debe existir lugar para recordar de dónde somos, no olvidar la historia que tan bondadosamente nos enseña. Regresar a la magia de la pintura como ley única absoluta sin olvidar por ningún motivo la calidad, y esto no querrá decir que somos caducos, sino que integramos el pasado para entender el presente.

Para Stella es muy importante este remarcar el no olvido del pasado, para que la abstracción, encuentre eco y su cualidad pictórica no se vea como una idea superficial. Es apreciar que la voluntad es una sola, y que a través de la historia, esta voluntad, se ha transformado, hablo de una voluntad pictórica de esta unión de los pintores, de esa fuerza oculta que permanece en el infinito a través de los cuadros.

En el siglo XVI los artistas renacentista parecieron beneficiarse directamente tanto de su pasado reciente como de su pasado distante. Donatello y Fidias estaban disponibles para Miguel Ángel de la misma manera en que lo estaba Seurat para Mondrian.⁷⁶

De esta manera Stella nos deja ver ese entrelazamiento de la historia sin que exista la supresión de uno para que exista el otro: ésta es la ventaja del conocimiento en el arte a diferencia del conocimiento en la ciencia, esto lo comenta Andrey Tarkovski, en su libro *Esculpir el tiempo*. La voluntad artística se nutre del pasado para enriquecerse y encontrar la fuente del conocimiento de su propio desarrollo. También nos dice Stella que después de Mondrian la abstracción esta en crisis, pues a

⁷⁶ *Loc. cit.*

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Ana Miriam Peláez *La voluntad en el arte abstracto*
Tesis de Licenciatura en Artes Visuales

caído en una fácil lectura, ya no le interesa el problema del espacio y de la luz.

Ha sido obvio que cuando un artista abstracto actual busca una pintura dentro de la expansión del pigmento que ha manipulado, sólo ve espacio ordenado, claro y legible que la abstracción ha derivado del cubismo y del impresionismo.⁷⁷

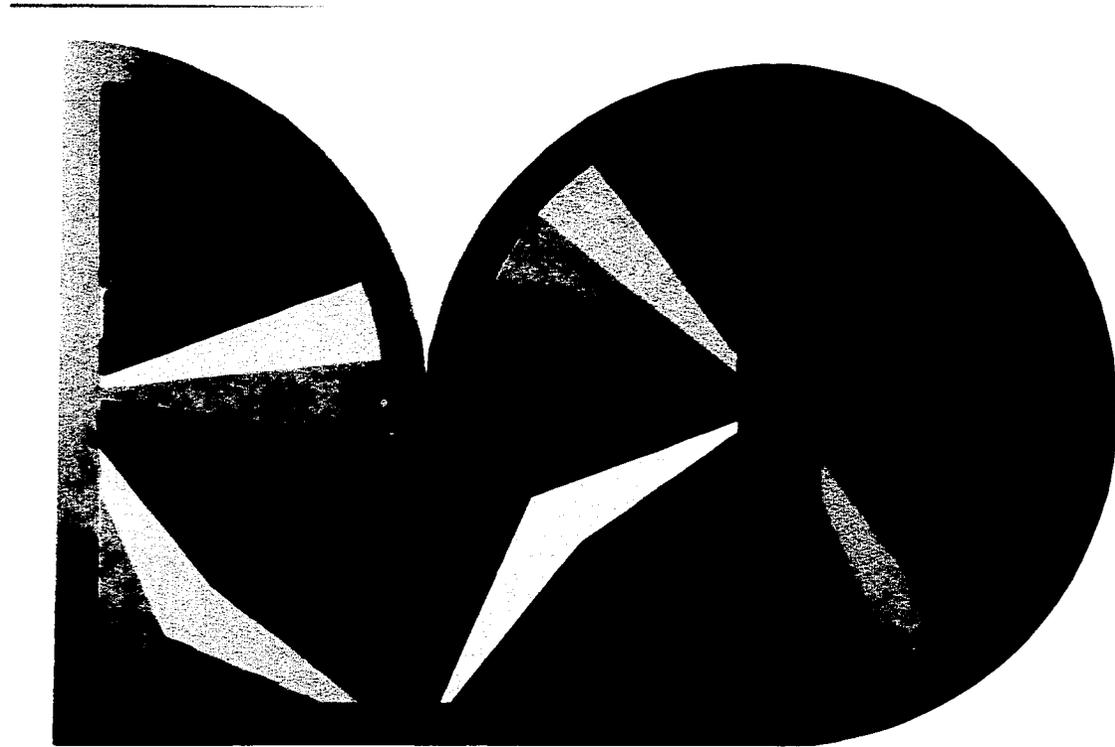
El problema que nos plantea es que el espacio se convirtió en una forma fácil de leer, un espacio ilustrado, plano; ya no existe ese espacio imaginario, físico. A los artistas contemporáneos se nos ha olvidado la esencia de la pintura, no se trata de repetir cánones de un "espacio convencional, ni de una perspectiva albertiana", sino de reinventar todos esos elementos sustanciales de la pintura. La actitud del presente es como si hubieran nacido por generación espontánea, desvirtuando el origen de la voluntad pictórica; desconcertados perdemos el camino que nos enseña y nos muestra el origen de un desarrollo enriquecido por sus propias fuentes. Es como había dicho, un mundo de sí y para sí con sus propias leyes, con sus propios movimientos capaces de autotransformarse para encontrar el absoluto.

Para Stella esta totalidad en la pintura abstracta se ve lograda por el pintor Pollock ;

...manteniendo su definición hasta que escoga dispersarse por sí mismo y lograr un efecto dramático, y después volver a redefinirse y componerse con el fin de moverse de nuevo y guiar a la pintura a la completud. Esta es la forma en que Rubens activó el manierismo.

En un Pollock no es la coherencia lo que está comprometido,

⁷⁷ *Ibidem*, p.60.



Stella, *Gur III*, termoplástica fluorescente sobre tela, 304.8 x 457.2 cm., 1968.

sino la profundidad del espacio disponible y la expansividad de delimitar las fronteras. Surge el temor de que la angostura y contricción serán nuestras compañeras eternas.⁷⁸

Para terminar con el pensamiento de Stella y su relación con la voluntad, es importante recalcar la posición de un pintor contemporáneo respecto de su momento actual, la relación de la pintura abstracta con el pasado y de su propia pintura. El rescate que hace Stella de no olvidar el pasado común de todo pintor, que es la misma pintura que se entreteje y nos enseña, para que nosotros transformemos con base a un conocimiento.

Lo que aquí he planteado en relación a la voluntad y en relación a esto mismo es que la voluntad nos unifica, y nos motiva a seguir adelante, es una fuerza capaz de autotransformarse, surgiendo de un pasado pero manteniendo la originalidad por que es eco de la época, es decir a cada momento histórico le corresponde una voluntad propia.

Hay que nutrirse de la esencia misma de la pintura sin que por ello vayamos a dejar de ser coherentes con nuestra propia voluntad.

Algunas veces los grandes pintores se deslizan uno junto a otro, creando nuevas fuerzas y nuevas posibilidades: y aunque apreciemos lo novedoso que somos, de hecho, más impresionados que los ecos y resonancias que estas creaciones que unen el pasado y el presente.⁷⁹

⁷⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁹ *Loc. cit.*

CAPÍTULO VI

ABSTRACCIÓN Y VOLUNTAD EN MI OBRA

A través de la vida siempre he creído que el respeto a uno mismo y a lo que nos rodea es esencial para poder convivir. Del respeto nace el amor hacia eso que respetamos; y para estar en armonía hay que saber coexistir con la naturaleza pues nosotros pertenecemos a ella. Hoy en día ese amor por lo natural se ha ido perdiendo, el hombre cree en su superioridad acabando con todo el entorno. Hoy, a cada momento siento que se pierde el camino de la humanidad, el hombre ya no encuentra la luz guiadora; se debate entre el poder, la violencia, en su propia autodestrucción.

Es vital el regreso a la naturaleza, el buscar la proyección del alma en el universo; encontrar formas del quehacer que nos permitan ser más humanos. Entiéndase por alma la sustancia inmaterial que permanece a través de los cambios de los procesos vitales, produce y sostiene las actividades de la vida psíquica y vivifica el organismo.

La existencia del alma se infiere de la experiencia inmediata que el hombre tiene de sí mismo, y de la observación exterior de la vida.

Afortunadamente el arte, así como la religión, es un camino para la salvación del hombre, salvación en términos espiri-



Peláez, *Festín del ser*, óleo sobre madera, 25 x 35 cm., díptico, 1995.

tuales; siempre he creído que cada uno de nosotros está aquí por un determinado hecho que lo lleva a ser tal o cual cosa, siempre que ésta sea motivada por una autoconvicción, con fe en lo que uno hace; impulsada por esa primigenia voluntad, origen de la acción. El arte es un camino que nos permite el autoconocimiento, es decir, el hombre y su vida son el material del que se nutre el arte así como de la voluntad individual y del mundo; "...la función del arte es preparar a la gente para su muerte; arar y desbrozar su alma para que ésta sea capaz de regresar al bien".⁸⁰

El regreso al bien es volver la mirada al interior de uno mismo, es ser fieles a un sueño, a una misión. Para mí, la misión en mi vida es la pintura, es a través de ella que mi voluntad creativa da cauce y forja mi espíritu, para poder aprehenderme al universo, esa esencia natural, orgánica, que está unida con el individuo.

Pretendo comunicar una idea hacia los demás a partir de lo hermoso, íntimo, que percibo entre los paisajes de la naturaleza y los "paisajes del alma".

Cuando decidí hacer la tesis sobre la voluntad, este concepto me llamó mucho la atención pues me hacía comprender esa primera energía que mueve las cosas vivas, y por tanto al hombre; es decir, que la voluntad explica lo que motiva al alma para llevar a cabo las acciones por difíciles que parezcan.

Entendí que la voluntad va desde lo físico en nuestro cuerpo, "mi cuerpo es mi representación", dice Schopenhauer, hasta la propia naturaleza; en que cada ser vivo tiene la voluntad de sobrevivir y coexistir con los demás, y consigo mismo.

⁸⁰ Tarkovski, *op. cit.*, p.45.

En el caso de la pintura esto se hace palpable cuando se persiste en el acto de la creación, y esta creación es un hermoso acto de fe y de amor.

Mi pintura es también un acto de esperanza, por la alegría de vivir, por ese constante "homenaje" hacia la vida misma. Es intentar detener el tiempo natural para permanecer en el no tiempo, en una confluencia de estados de ánimo, de sensaciones en las que el alma sufre transformaciones sutiles de supervivencia, de permanencia de ese entorno, con todo lo vivo manteniendo una interrelación de nuestro interior con el mundo exterior. Entonces sucede que el cosmos es para mí todo lo vivo, la relación con los objetos y cómo esto impacta en el alma humana. La pintura es de este modo la que me permite plasmar mis propios impactos ocasionados por estas tan sutiles relaciones, a partir de las cuales encuentro correspondencia en las formas que elijo libremente gracias a mi voluntad. El mundo es para mí, en esencia, la naturaleza, que en mi pintura se verá reflejada en los tallos, en las flores, en una especie de montañas, en todo lo que sea de origen orgánico. Estas formas representan de una manera muy sintética a la naturaleza; es decir, no hago una descripción minuciosa o muy cercana a la realidad; más bien un juego de expresión, donde todo este conjunto de formas orgánicas son inherentemente la parte más íntima; donde se esconden los deseos, la sensualidad, el dolor, todo impulsado por mi voluntad. Además, junto con otras formas más abstractas realizo una especie de contraste entre lo "geométrico" muy lírico y junto con estas formas naturales me acerco a la idea de lo absoluto, entendido como pertenencia del universo.

En este sentido, mi pintura siempre ha tratado de ser etérea, haciendo ver lo que yo llamo "los paisajes del alma". Estos



Peláez, *Sueño antiguo*, óleo sobre madera, 30 x 30 cm., 1995.

"paisajes del alma" son el choque emocional entre la naturaleza mis pasiones e interioridad. He dado materialidad a estos paisajes a través de la materia en los cuadros, materia por cierto muy insinuada, pues me inclino por un trabajo delicado, a veces, sí, un poco más violento, pero aún en esa "violencia" o, mejor dicho, esa fuerza, la cual de todos modos es sosegada. Pienso que la contemplación nos lleva a comprender ese ímpetu oculto que mueve las cosas; por ello desearía que mis cuadros se contemplaran, por lo que el tratamiento pictórico no es matérico, aunque esto no es nulo. Como mencioné en el párrafo primero, mi pintura se ha ido transformando de una manera parsimoniosa, escuchándose a sí misma, a mi interior. Por lo que pasé de un paisaje propiamente dicho en términos compositivos, a un "paisaje" más libre, tanto compositivamente como en las mismas formas orgánicas que ya no son tan representativas, sino sugerencias, acercamientos, detalles.

Por lo tanto, toda mi fuerza interior se nutre básicamente del mundo natural, tratando de lograr, al mismo tiempo, un universo propio con un sentido metafísico; busco la poesía y el silencio que nos acerca a nosotros mismos.

Es así que la pintura es, para mí, la casa del alma, donde ésta habita y, por otro lado, es a través de la pintura que el alma vive, sublimándose, acercándose cada vez más a lo universal que es también lo humano.

...un artista sin fe es como un pintor que hubiera nacido ciego. Es un error decir que el artista "busca" su tema. En realidad el tema crece en él como un fruto y comienza a demandar expresión. Es como un parto...⁸¹

⁸¹ *Loc. cit.*

En la pintura debe existir el amor al trabajo, es decir, esto se traduce en la disciplina, en la lucha diaria con la soledad, y en forjar nuestra voluntad para que genere las ideas que se lleven a cabo. De esta manera es como yo he ido trabajando, primero esbozando una idea general de la composición que luego paso al lienzo. Estos bocetos son la idea, la cual de ser una concepción con un alto sentido paisajístico, pasa a ser una composición más dinámica, en donde la estructura, si bien ha variado en algunos casos, sigue apareciendo el horizonte, aunque éste ya no se encuentra donde se situaba normalmente, sino que se ubica más abajo o arriba, o desaparece. Esta estructura combina planos en diferentes posiciones así como formas orgánicas, aparentemente geométricas pero dentro de un marco fuertemente lírico, de esta manera la estructura encuentra su expansión y su contención hacia adentro del cuadro.

La forma a través del tiempo se ha ido transformando, pues antes lo que era espacio es ahora forma. Mis formas pertenecen a un repertorio de imágenes de la naturaleza, existen flores, hojas, tallos, semillas, todas ellas muy estilizadas y, al mismo tiempo, son la parte femenina, sexual. Estas formas se combinan con otras más pesadas que las envuelven, las separan, etc.; estas últimas son un poco más "recortadas" sin llegar a ser duras, son la parte "geométrica" de la que he venido hablando.

Es así como la forma será la primera muestra de expresión de mi voluntad y de mi preferencia de ciertas imágenes, para crear un mundo cerrado, un mundo metafísico. Así, en la conjunción de la estructura y las formas se crea el espacio que las aleja, las acerca o las envuelve, pues el espacio en la pintura es como un mensajero entre todos los elementos. En mi pintura el trabajo del espacio ha sido un poco menos conciente, es decir

que de entrada no me interesaba como tal, sino que existía como consecuencia de la distribución de las figuras. Por ello en ocasiones mi pintura es más bien plana, es decir, sin profundidad pero, de un tiempo para acá, empecé a preocuparme por el problema de la espacialidad. En este último año y medio el espacio existe por sí mismo, dando a mi pintura un sentido más inmaterial, más etéreo. En general, en la actualidad el espacio ya no tiene tanta importancia, sobre todo en la pintura abstracta; pienso que la pintura es básicamente espacio bidimensional, por lo que se me hizo muy importante rescatarlo en mi trabajo, pues el espacio es un elemento imprescindible; el espacio en mi pintura no es representativo, sino es ilógico, es el que va a dar la sensación de eternidad. A veces es acuoso, donde se crea un espejismo, un aspecto borroso influyendo directamente con la escala de las formas.

Este espacio está íntimamente ligado a la luz y al color, ahora que mis cuadros son más claros, también me permite un juego de luz bastante arbitraria, caprichosa, no lógica; así, fundiendo planos más luminosos hacia atrás del cuadro, el espacio se convertirá en inaprehensible, fugaz; otras veces este espacio será muy oscuro, sin mucha luminosidad, entonces se convertirá en un espacio más cerrado, dando fuerza a las formas. Otras veces la luz, acompañada de su eterna sombra, será sólo eso, una sombra que nace de la nada, de ese espacio que crece de la forma. Es así que la luz que manejo no es una luz teatral, sino una luz que nace de adentro del cuadro, una luz-color.

Antes de entrar en materia con el color, diré que la escala de las formas depende del tamaño del cuadro, por lo general trabajo de escala pequeña a mediana, aunque desde 1992 he incursionado en tamaños más grandes. Pienso que no importa



Peláez, Azul trágico, óleo sobre madera, 25 x 35 cm., díptico, 1995.

la dimensión del cuadro, pues los problemas de expresión son los mismos; además, a mí en especial me gusta el cuadro pequeño, pues remarca más la idea de intimidad, de dulzura y de una contemplación más interiorizada; son en síntesis cuadros para deleitarse, con una fuerte presencia, pero callada. Al contrario de las telas grandes, en donde la escala de las formas es más amplia pues existe mayor espacio físico para que se exhiban.

Los cuadros grandes también me gustan, aunque encuentro mayor dificultad en solucionarlos, pero ahí la naturaleza salta hacia el espectador; es un ambiente expansivo de sí mismo, es más abierto y, por lo tanto, tiende a ser un "paisaje" envolvente. Esto me ha ayudado a descubrir nuevas maneras de expresión que van desde lo formal hasta lo conceptual.

Regresando al color, que dejé al final por considerarlo la parte más importante de mi trabajo, como el unificador de todas mis ideas. Primero contemplo una vaga idea de los colores que emplearía en la pintura, pero después va creciendo dentro de mí de una manera "inconsciente", totalmente sensitiva, es decir que el color es la parte más representativa de mi voluntad, es donde puedo percibir más claramente ese proceso de la voluntad primordial a la voluntad representada.

A través del tiempo me he preocupado de que el color no sólo sea una buena mezcla, sino que concierte con la forma y estas dos partes vivan íntimamente ligados. Mis colores son por lo general gamas contrastantes, aunque también últimamente he trabajado más o menos la armonía, aunque siempre con acentos de color. Antes mi color era más oscuro, ahora es un color más luminoso, lleno de vida, de una vida interna que lo hace vibrar; trato de que sea un color misterioso que incite a verlo no a

rechazarlo, son colores tenues, profundos. Cada día el complejo problema del color se hace latente, por lo que ahora estoy tratando de meter una gama más variada y de trabajar más los grises, pues esto enriquecerá la pintura. El color guarda el estado anímico de ese momento y es el que va a dar la sensación global del cuadro, es, conjuntamente con la forma, donde habitan mis pasiones y los significados personales que tienen para mí el amor, el dolor, la alegría, la nostalgia; siendo el color el intérprete directo de todas estas sensaciones. Esto no deja de sorprenderme a pesar de que el color es siempre la parte más intuitiva, más sensitiva; surgiendo nuevos tonos y con ello nuevas sensaciones.

La pintura, creo, es entre otras cosas color, por lo que siempre trabajaré con este problema, así sean gamas armónicas o contrastantes.

De igual modo su efusivo simbolismo colorista el "desgarrador" verde malaquita o el verde más oscuro que representa las "terribles pasiones de la humanidad" y el fondo azul intenso que evocará el infinito en el retrato de un querido amigo artista, guarda relación con las cualidades de determinados objetos visibles y con los sentimientos que le inspiran.⁸²

Los colores son las evocaciones del alma, acercándonos a la aspiración de fundirnos con lo más carnal y humano para lograr un acercamiento a lo espiritual y universal.

Para finalizar con esta parte formal diré que desde el año de 1993 realizo la misma idea de mi pintura solo que llevada a la tercera dimensión, a través de ensambles, donde coloco la hoja, la flor, reales, y hago todas mis otras formas de diversos materiales que van desde la madera hasta la plastilina. Estas cajas

⁸² Meyer Schapiro, op. cit., p.85.

me han permitido jugar con lo orgánico verdaderamente abriéndome nuevas posibilidades de expresión.

Es ahora necesario contextualizar mi trabajo, es decir, la relación de mi pintura con el tiempo en el que vivo. Para comenzar diré que tengo una formación universitaria, donde uno se forja tanto técnicamente como teóricamente, son las primeras herramientas de un individuo que se quiere dedicar al arte. La escuela será el primer guía pero también el primer filtro. La escuela nos prepara para continuar afuera el difícil camino, donde ya sin compañeros al lado, se pondrán a prueba nuestras cualidades de supervivencia, superación y voluntad.

Mi generación es una generación que la integran muchos jóvenes, por lo que la competencia es muy fuerte. Son jóvenes que a algunos sí les interesa la pintura como tal, pero para una gran mayoría la pintura sólo fue un despegue visual para realizar instalaciones, performances, multimedia, etc.; es una época donde la información viaja tan de prisa que hemos sido absorbidos por la nueva tecnología, que nos deslumbra, y efectivamente hay que poner esta tecnología al servicio del hombre, pero sin olvidar el verdadero sentido del arte. Una de las grandes riquezas del arte, es su gran diversidad de expresiones, las cuales enriquecen el panorama cultural, por lo que creo muy importante que existan todo tipo de corrientes, pero llevadas con seriedad y profesionalismo. Hoy en día la pintura pareciera que sufre una crisis, pues algunos jóvenes artistas ya no se interesan en ella como tal, sino como un complemento de estas nuevas expresiones, más creo que todavía hay jóvenes que como yo les interesa pintar, y por medio de la pintura dar cauce a su expresión personal. Pues aunque todo está ya dicho en la pintura, es tan amplia que podemos encontrar en ella sutiles versiones de lo que ya se ha dicho pero con un toque individual.



Peláez, *Flor terracota*, óleo sobre madera, 120 x 128 cm., 1995.

Como ya mencioné el panorama cultural es amplio, pero debería serlo aún más, sin olvidar la autocrítica constructiva, así como una crítica que enriqueciera todo tipo de expresión, pues el arte sufre de transformaciones internas a partir de las transformaciones internas del individuo. Hoy en día existe mucha competencia, y como tal debo luchar con varios obstáculos, pero reconozco grandes oportunidades para todos, la clave está en saberlas aprovechar, pero aún más importante que esto es nunca dejar de trabajar, pues el trabajo es el que verdaderamente abre las puertas.

Pero reitero que la verdadera proyección es la del propio trabajo, cuando es sincero, cuando nace de la voluntad creadora de una voluntad coherente con uno mismo.

El proyecto a futuro debe corresponder como dice Wörringer a una "proyección sentimental".

Como persona joven, que comienza, sé que nunca debo olvidar que en el arte, específicamente en la pintura, se debe tener la necesaria humildad para siempre estar alerta, ya que el camino es largo y nunca se deja de aprender y en esto radica la gran importancia del arte, haciéndonos mejores personas; a pesar de que el panorama es tan desolador, el arte nos redime o, como dice Tarkovski,

hace mucho que nos hubiéramos convertido en ángeles si hubiéramos sido capaces de prestar atención a la experiencia del arte y de permitirnos a nosotros mismos el ser cambiados de acuerdo a los ideales que expresa. El arte sólo tiene la capacidad al alma humana receptiva a la bondad a través de la conmoción y la catarsis.⁸³

⁸³ *op. cit.*, p.51

CONCLUSIONES

Difícilmente podría dar una conclusión determinante, pues en cuestiones artísticas "la objetividad" se "mide" en otros términos.

Pero puedo decir que mis conclusiones son más bien las apreciaciones que este trabajo me deja. Al basarme en el concepto filosófico de voluntad, hilo conductor de esta tesis, encontré que el arte en general se nutre y enriquece de las ideas filosóficas, pues ambos pertenecen a la esencia o esencias de la vida misma. La voluntad al no pertenecer a un tiempo determinado, permite la evolución interna de los hombres, pues – esto es muy importante recalcarlo– , es la verdadera motivación para que nosotros realicemos nuestros actos; ya en el punto específico de la pintura y del mundo de la creación, la voluntad es la que nos va a permitir como pintores forjar nuestro espíritu para mantenernos en la lucha diaria o perecer a falta de voluntad.

El estudio de las voluntad me hizo comprender la fuerza de la naturaleza y sus propias leyes, y cómo también en la misma pintura existen leyes propias y la relación entre sujeto y objeto, interviniendo en la vida pictórica. Estas leyes en el arte no responden a un sistema científico, sino que responden al sentimiento humano, a la vida sensitiva de los individuos, y a las percepciones particulares que tengamos cada uno de nosotros del mundo.

De esta manera en la pintura la voluntad se objetiva en forma, color, espacio, en el concepto individual de cada pintor y por lo tanto existirán tan diversas formas de expresarse como individuos con su voluntad existan, enriqueciéndose el panorama cultural.

La voluntad permitirá al artista asirse de los objetos para provocar una liberación interior. Es la que al permitirnos esa lucha por sobrevivir, tratando de alcanzar la felicidad, proporciona el sentimiento de pertenencia al universo.

La pintura es un acto de fe y de constante sacrificio, para superarnos día con día espiritualmente.

Por último debemos ser coherentes con nuestra necesidad interior, impulsados por esa energía primigenia que nos hace levantarnos para continuar el arduo camino.

Sólo espero que aunque pequeña, se haya abierto una puerta de luz, de entendimiento, al mundo de la creatividad y del arte, particularmente, de la pintura, tratando, siempre de ser honesto y abierto a lo espiritual, y considerando la premisa de Kandinsky, en el sentido de que "todos los medios son sagrados si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrilegios, si no brotan de la fuente de la necesidad interior".⁸⁴

⁸⁴ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p.75.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*, iii vol., Aguilar, México, 1988.
- Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973.
- Brugger, Walter, *Diccionario de filosofía*, Biblioteca Herder, Barcelona, 1988.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- Kandinsky, Wassily, *Mirada retrospectiva*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- - - , *De lo espiritual en el arte*, Barral / Labor, Barcelona, 1983.
- Lambert, Rosemary, *Introducción a la historia del arte: el siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- Mann, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Bruguera, Barcelona, 1985.
- Meyer Schapiro, *El arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- Reynolds, Donal Martin, *Introducción a la historia del arte: el siglo XIX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- Rubin, L., Frank Stella, *Paintings 1958 to 1965*, Nueva York, 1974.

- Russel, Bertrand, *Historia de la filosofía*, Taurus, Barcelona, 1982.
- Schopenhauer, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1988.
- - -, *Antología*, Península, Madrid, 1989
- Stella, Frank, *Working Space*, The Charles Eliot Norton Lectures, Harvard University Press, 1983-84.
- Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 1993.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 1990.
- Wörringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, 2a ed., México, 1966