

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

00268

3a



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
PLANTEL ACADEMIA DE SAN CARLOS

KANDINSKY, HEGEL Y LA TRASCENDENCIA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA
GILES RIVERA JOSÉ LUIS

DIRECTORA: DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE, 2003

I



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.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

PAGINACIÓN DISCONTINUA

*A los eternos inconformes
A los que la reflexión no satisface
A los que la sed de conocimiento atormenta*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

LA PRESENTE investigación es producto de una estancia por más de dos años en la Ciudad de México. Sólo mediante el apoyo de ciertas personas logré culminar mis estudios en la Academia de San Carlos. En primer lugar, agradezco profundamente el apoyo y sacrificio mis padres, quienes a pesar de la distancia se mantuvieron siempre presentes dándome la oportunidad de alcanzar esta meta tan importante.

Por otro lado, "México" no hubiera sido lo mismo sin la presencia de Sandra Norelly, quien me brindó su compañía en una ciudad a la cual era totalmente ajeno, y quien me ayudó en los momentos más difíciles. Agradezco también el apoyo de su familia, Fam. Pérez, especialmente a sus padres, quienes comprendieron mi "condición de extranjero" y abrieron para mí las puertas de su hogar. Finalmente doy gracias a todos mis amigos del postgrado y a la Academia por permitirme crecer como artista y dejarme compartir parte de su historia. Regreso a Puerto Rico, llevándolos a todos en mi memoria y corazón.

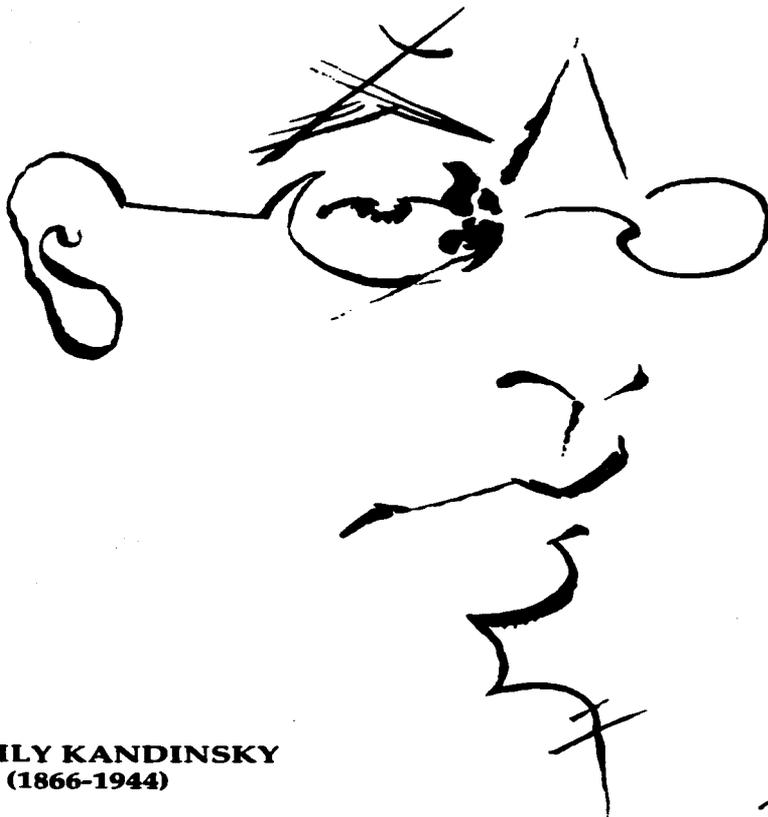


G. W. F. HEGEL
(1770-1831)

IV



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



WASSILY KANDINSKY
(1866-1944)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	viii
CAPÍTULO I. TRASCENDENCIA	
A. La trascendencia en el arte a través de la religión — Momentos clave de la historia	1
B. La posibilidad de lo trascendente fuera de la religión	9
C. Definición de los términos — Lo trascendente en el arte: ¿espiritualizante o humanizante?	14
D. Valoración de lo trascendente en el arte en la actualidad — ¿Una nueva sensibilización?	26
CAPÍTULO II. HEGEL Y KANDINSKY: DOS VISIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE LO TRASCENDENTE EN EL ARTE	
A. Hegel: Lo espiritual como fundamento de la estética	
1. La fenomenología del espíritu	39
2. Principios generales de la estética hegeliana	44
3. La finalidad del arte — Los tres momentos históricos del arte y su "muerte"	51
4. La objetivación de la Idea	59
5. El ideal artístico — La libertad del mimetismo: camino al abstracto	63

B. Kandinsky: La libertad de lo absoluto	
1. La concretación de la teorización de Hegel	71
2. La misión espiritual: necesidad del artista	76
3. El triángulo espiritual:	
La evolución de la humanidad y su rumbo	85
4. El rumbo espiritual: el abstracto	89
5. Principio de necesidad interna	93
C. Síntesis teórica	97
D. La profecía y la revolución	102

CAPÍTULO III. EL PROCESO CREATIVO A LA LUZ DE HEGEL Y KANDINSKY

A. Las dificultades tras la estética espiritual	109
B. Libertad, cambio y necesidad	111
C. De la teoría a la acción	115
D. Ensayo visual: <i>Cruz y Ficciones</i>	122

CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN FINAL

132

BIBLIOGRAFIA

145

INTRODUCCIÓN

EXISTE en nuestros días un considerable interés en la comunidad artística por estudiar el tema de la trascendencia en las obras de arte. La era en la cual vivimos nos presenta diariamente discursos de la boca de "especialistas" en todo tipo de temática: política, economía, clases sociales, sexo, etc. Estos asuntos son considerados dentro de las artes, pues ciertamente el arte se nutre de todos los aspectos que envuelve la cultura, sin embargo, en el momento de reflexionar sobre las dimensiones espirituales del arte pocas veces la crítica y la teoría del arte se atreven a participar. Cuando estas dimensiones no pasan desapercibidas suelen ser ligeramente mencionadas, o clasificadas superficialmente como "la religiosidad del pintor"; si no, son erradicadas por el racionalismo científico. Lo espiritual en el arte aparenta ser encasillado bajo el monto de los temas de poca importancia, ya que casi ni se menciona. Así, cuando surge un arte que manifiesta el deseo de su creador por alcanzar una trascendencia, éste es automáticamente enviado a la evaluación de los teólogos.

A pesar de la apatía de los críticos por adentrarse en los temas espirituales sobre el arte, podemos afirmar que una gran cantidad de artistas actuales poseen visiones sobre el arte que incluyen preocupaciones personales sobre lo que creen artísticamente *trascendente*. Si existe este interés, ¿por qué en el presente contamos con tan poca información —si es que hay alguna— que dé a los artistas la posibilidad de entender de manera más profunda aquellos elementos considerados espirituales o trascendentes en sus obras?

Debido al descrédito que sufre la religión en general —incluyendo con esto las visiones tradicionales sobre la trascendencia en el arte— la postura racionalista tras la crítica moderna hace necesario que las investigaciones sobre el arte sean lo suficientemente sustanciales para que puedan entrar en una relación productiva y competitiva con los discursos críticos existentes; lo que implica que escribir sobre lo espiritual en el arte y ser tomado con seriedad no se trata de un asunto sencillo. Una investigación sobre lo espiritual o trascendente en el arte no debe quedar aislada. Debe aportar al campo del arte, pero a la vez propiciar vínculos con otras disciplinas que permitan un desarrollo propio del tema. Esto es una empresa a la que muy pocos se atreven a aventurarse.

La reflexión sobre lo espiritual en las artes ha decaído, ya que ha sido prácticamente anulada por la duda escéptica —o quizá la incapacidad— de la crítica, que prefiere “ir a la segura” girando sobretodo en torno a análisis de tipo formalista y/o conceptualista —lo que no suele satisfacer a todos. El hambre por conocer lo espiritual, sentido por muchos artistas, maestros y estudiantes de arte, busca una forma de expresión a través de la discusión de asuntos sobre sus propias ideas espirituales. Aunque estas discusiones son positivas, pocas veces su resultado se hace algo productivo para todos. Debemos aceptar tristemente que el tema casi siempre se limita a tertulias bohemias... entre una que otra cerveza.

Posiblemente el miedo de los artistas o teóricos por investigar lo espiritual o trascendente en el arte se debe a que muchos inmediatamente conectan dicha idea con la religión. Parece ser que hablar de lo espiritual o la trascendencia por obligación trae a la mesa la idea de Dios. Debido a esto, lo trascendente en el arte es concebido como un asunto de fe, un dogma como cualquier otro. En consecuencia, la trascendencia en el arte pasa de la mano de los artistas al campo de lo religioso. Pero, ¿qué pasa entonces con aquellos artistas no-religiosos que persiguen una búsqueda por lo que es trascendente en el arte? Ante esta situación surge una inconformidad, la cual nos hace levantar una voz de alerta.

Las investigaciones sobre lo espiritual y/o trascendente en el arte *no deben reducirse*

al debate de la fe, la existencia o la no-existencia de Dios, o las concepciones religiosas que por naturaleza son elitistas y excluyentes. Un entendimiento claro sobre qué es la *trascendencia* en todos sus sentidos nos permitirá sobrellevar esta interminable pugna.

Muchos artistas piensan que el estudio del arte debe abarcar todos los aspectos de las obras, evitando la superficialidad a la que se entrega cuando sólo se habla de formalismo, y se han sentido preocupados por el materialismo que afecta las artes e intentan rescatarlas de éste. Pero aún así, existen en la actualidad muy pocos escritos ampliamente difundidos sobre la relación de lo espiritual y el arte visual que puedan servir de apoyo para ellos. La mayor parte de lo poco disponible pertenece a una visión religiosa tradicional que constantemente implica que el valor trascendente de una obra es dado por su relación con la religión. Los otros libros existentes parten de pensamientos orientalistas mezclados con tendencias *new age*, creando así una mezcla híbrida de ideas y supersticiones que nos hacen pasar por "filosofía". Los autores de esta índole muestran poca seriedad y emanan ante todo dogmatismo, superficialidad, y sobre todo ansias por vender libros en la sección "Metafísica" de la librerías locales. Es casi imposible encontrar en nuestros días un libro sobre lo espiritual, no importa hacia que tema esté dirigido, que en algún capítulo no nos mencione a los "ángeles protectores" o los "los siete chakras".

Favorablemente contamos con investigaciones de otra clase, que tras profundas reflexiones abarcan metódicamente y con seriedad el tema sobre la trascendencia y espiritualidad en el arte. Dos de estos escritos son las *Lecciones de estética* (1832-1838) del filósofo alemán G.W.F Hegel, y *De lo espiritual en el arte* (1911) del artista ruso Wassily Kandinsky. A pesar de las épocas y esferas distintas que ellos representan (el primero, la filosofía del idealismo romántico y el segundo, el advenimiento de la pintura abstracta a principios de siglo XX), encontramos a primera vista que poseían ideas extremadamente afines. Ambos contaban con una visión muy similar sobre cuál era el propósito espiritual y el fin último de las artes. Hegel, representante del idealismo romántico, logró abrir todo un universo dentro de la filosofía de la estética, al proponer las necesidades espirituales como los factores clave en la producción artística y abogar por la eliminación del puro mimetismo

que desde tanto tiempo permanecía como el objetivo central de cientos de artistas. Kandinsky por su parte, partió de una teoría propia muy "hegeliana" y logró concretizar toda su visión teórica mediante su vida propia y su obra; en su caso, la creación del arte más revolucionario del siglo XX, el abstracto.

Hegel utilizó su concepto más importante, *la dialéctica*, para explicar que las ideas creativas del artista no deben permanecer en la esfera de los conceptos, pues su propósito es encontrar *forma* en el mundo físico; de la reflexión, de lo abstracto, debe necesariamente llegarse al arte *visual*. Sólo así los "polos opuestos" de materia y espíritu superan su dicotomía.

Hegel, como filósofo, jamás podría cumplir con la tarea del artista. Por eso entendemos que para que su ideal artístico llegara a materializarse y *comprobarse*, hacía falta que se concretara en la vida y obra de un artista plástico. Aunque Hegel había declarado que la culminación máxima del arte se encontraba en el arte cristiano-romántico, auguró el surgimiento de un nuevo tipo de arte que elevaría a la humanidad hasta los límites de la realidad misma. La presente investigación propone a Kandinsky, por su vida, su teoría y su obra, como una encarnación moderna del ideal artístico futuro de Hegel.

Si estudiamos la historia del arte veremos que la vasta mayoría de las obras maestras occidentales han sido inspiradas en un sentir espiritual dentro de una temática religiosa. Esto nos enfrenta a un problema: ¿Es la religión en sí la causante de la trascendencia en estas obras? Tanto Kandinsky como Hegel nos ofrecen respuestas a estas interrogantes.

La meta principal de esta investigación gira en torno a medir las influencias de Hegel en Kandinsky. Por esta razón, hemos de presentar comparativamente los mayores conceptos sobre lo trascendente en el arte en sus dos escritos mencionados, y después buscar una *síntesis teórica* entre ambos. Luego extraeremos de esta síntesis los elementos teóricos *aplicables*, en este caso, a mis obras plásticas recientes. Intentamos ofrecer al artista actual y al apreciador del arte una comprensión profunda sobre la naturaleza trascendente del arte. Buscamos una definición coherente a la palabra *trascendencia* y examinar en qué

medida se posibilita una aplicación de este conocimiento a la práctica; es decir, comprobar la manera en que el conocimiento de lo espiritual es eficiente.

Tal como el título indica, la tesis es encabezada por tres protagonistas. Hemos dado igual importancia a los tres. Saltar directamente a la concepción *trascendente* del arte de Hegel y Kandinsky resultaría muy cómodo; entendemos necesario explorar primero, diacrónicamente, el concepto de *trascendencia* en el arte a lo largo de su proceso en la historia. Aunque tal vez se dé por sentado la idea de *trascendencia* en el arte, no siempre existió esta en Occidente. La tradición judeocristiana primitiva, de donde surge en gran medida nuestra civilización, prohibía fulminantemente la creación de imágenes. ¿Qué posibilitó entonces que tras un ambiente de iconoclasia se lograra relacionar el arte a lo trascendente?

La trascendencia en el arte, como concepto, ha recorrido un largo camino. Bien es cierto que dentro de nuestra investigación no podremos adentrarnos en todas las facetas de su proceso, empero, es indispensable buscar los eventos históricos vitales que posibilitaron la concepción sobre la capacidad *trascendente* del arte, la cual eventualmente evolucionó en la teoría del arte de Hegel y Kandinsky. Esta será la tarea a estudiar en el primer capítulo. Veremos en qué consiste el concepto de *trascendencia* en el arte, de dónde surge y su situación en el mundo del arte actual. Se posibilitará una comprensión sobre la unión de los conceptos religión, arte y trascendencia, pues su lazos por tantos siglos han causado una confusión que nos hace otorgar exclusivamente los adjetivos *trascendente* o *espiritual* a una obra según su relación a la temática religiosa. En este capítulo también se establecerá la diferencia entre ambos adjetivos, ya que aunque son palabras estrechamente relacionadas, no son exactamente sinónimos.

El segundo capítulo se divide en dos partes. La primera es un intento por comprobar que tanto Kandinsky como Hegel tenían una visión casi igual sobre las artes, su fin y su necesidad, para lo cual, expondremos en qué consiste la estética hegeliana específicamente en cuanto a lo trascendente, su definición del propósito espiritual del arte y su crítica al conceptualismo y materialismo: dos amenazas contra la razón misma de las

artes. En la segunda parte del capítulo introduciremos a Kandinsky mediante una comparación directa con Hegel. Veremos en qué medida el pintor llevó a la práctica su propia teoría, y cómo manifiesta los ideales de Hegel. Después estableceremos una síntesis esencial entre la teoría de ambos.

En el tercer capítulo, partiendo de esta síntesis, se aplicará dicha teoría a mi propia obra (mostrada en un ensayo visual).

Según Kandinsky, el reto del artista contemporáneo es luchar contra el materialismo puro. Tristemente el siglo XX dejó huellas en la humanidad que despojaron al mundo occidental de su sentir idealista o espiritual. El materialismo no sólo ha contaminado nuestra sociedad, sino que ha arrancando de ella el sentir de *trascendencia* de la vida, afectando por ende, la cultura y las artes. Esto fue lo que motivó al artista ruso a intentar rescatar lo espiritual dentro de las artes, y es lo que nos motiva a hacer esta investigación.

CAPÍTULO PRIMERO

Trascendencia

A. LA TRASCENDENCIA DEL ARTE A TRAVÉS DE LA RELIGIÓN: MOMENTOS CLAVE EN LA HISTORIA

DESDE hace muchos siglos ha existido en Occidente un interés acerca del papel trascendente que juega el arte en la vida del ser humano. El arte, como posibilidad de trascendencia, no ha sido siempre un asunto filosófico de estetas o teóricos; antes fue uno puramente religioso y teológico. Cuando hablamos de lo *trascendente* en el arte inevitablemente nos referimos a conceptos que han ido evolucionando, desde las ideas más básicas hasta las más complejas, a lo largo de toda la historia.

Nuestro estudio intenta adentrarse a varios momentos de esa historia, donde la idea sobre la *trascendencia* jugó un papel de gran importancia en el desarrollo de la visión del arte. Dentro de esa evolución del pensamiento, nos acercamos con mayor detenimiento a la estética de Hegel y al pensamiento de Kandinsky. Las teorías de ambos personajes no son propuestas aisladas, sino forman parte de un desarrollo histórico; por lo tanto, deben ser vistas dentro de ese contexto. A pesar de los mundos distintos que Hegel y Kandinsky representan (la filosofía y la pintura), en ambos, su interés por lo espiritual aparece como un primer elemento unificador entre las dos disciplinas que abanderan. Del filósofo y el pintor

obtenemos dos visiones sorprendentemente similares sobre el arte y su naturaleza. Hegel nos da una idea del arte que parte desde una especulación rigurosa, adherida a su estricto sistema filosófico. Kandinsky nos brinda una teoría práctica, relacionada estrechamente con los procesos creativos y sus vivencias personales. De esta manera, obtenemos del estudio de los dos un conocimiento complementario que brinda valiosa información a los creadores artísticos (e incluso a los apreciadores del arte) que se interesan por conocer los aspectos trascendentes del arte desde un punto de vista teórico y práctico.

Si deseamos profundizar en su teoría y comprender su relevancia, debemos conocer primero de dónde proceden originalmente dichos conceptos. Sin duda alguna sus ideas surgieron históricamente del ámbito religioso, por eso hablar de *trascendencia* sin reconocer *a priori* su indiscutible relación con la religión resultaría una grave omisión.

El origen religioso de las ideas a las que nos referimos se encuentra fundamentalmente en el deseo del ser humano por acercarse a lo *trascendente*, o sea a lo divino. Estas aspiraciones constituyen un papel vital para el desarrollo de la humanidad, y tres de las más importantes manifestaciones que éstas han producido son: la filosofía, la religión y las artes visuales. En el caso de la religión y las artes vemos que ambas cumplen con una función espiritual de ser intermediarios entre el ser humano y lo espiritual. Funcionan como medios por los cuales se intentan materializar diversas realidades anímicas. Las artes permiten al ser humano expresar la realidad de su sensibilidad y su interpretación sobre el mundo (visual) que le rodea. Las religiones son producto de su necesidad interna por hacer tangible la realidad que escapa a sus sentidos; aprehender aquello que desconoce, lo *trascendente*. La religión da a la humanidad respuestas a las preguntas que más le intrigan, le dan un propósito y sentido a su vida, y sintetizan para ella reglas de conducta mediante un código moral que define qué es lo bueno y lo malo. Muchas religiones a lo largo de la historia han creado las más influyentes instituciones culturales, que a su vez moldean el comportamiento de las personas. Todos los aspectos de la vida son

tocados por éstas: la familia, la sexualidad, lo social, etc. Por esta razón, es de esperarse que el arte sea igualmente influenciado por lo religioso.

Lo primero que buscamos en esta investigación es comprender los factores primordiales de la relación tan estrecha entre las artes visuales y la religión, y su relación con el concepto de *trascendencia*. Con este propósito, examinaremos los momentos más importantes en la historia donde el arte, religión y trascendencia se unificaron. Ideas sobre lo espiritual en el arte, como las de Hegel y Kandinsky, no aparecen de la nada; son un eslabón más en una gran cadena que tiene su origen mucho antes inventarse el lenguaje.¹ Si viajamos al pasado encontraremos en el culto *animista* los primeros lazos que vinculan al arte a la religión. En éste, el hombre primitivo mediante el rito a fuerzas desconocidas —usualmente representadas por objetos inanimados— da creación a imágenes simbólicas (raspadas, talladas o pintadas) relacionadas al poder de dichas fuerzas. Los objetos llegan a poseer al *ente* que se adora. Mediante el uso (fabricación, adoración) de estas imágenes se intenta concretar la idea de lo *numinoso*.² De aquí resultó el arte rupestre, que para el hombre primitivo, representaba un medio para atrapar las fuerzas invisibles cuyos resultados era capaz de percibir en el mundo físico; en casos el espíritu del animal que intentaba cazar o el de la lluvia que ayudaba a sus cosechas. Estas primeras manifestaciones plásticas no poseen en sí mismas un fin en términos estéticos, sino que funcionan como medio mágico para reafirmar y hacer palpable una realidad que de otra manera quedaría de forma muy abstracta, o como dice Régis Debray: “[...] no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación [...] más brevemente: un medio de supervivencia.”³ Se trata de un objeto, que aunque material, es en esencia *trascendente*.

¹ Herbert Read, *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 16.

² El *numen* (lat. dios) se define como el ente sobrenatural. El adjetivo *numinoso*, es utilizado para designar la relación entre el individuo vivo y presencia de lo sobrenatural, independiente de un carácter moral, o sea, más allá de ser bueno (santo) o malo (demoníaco). Cf. Rudolf Otto, *Lo Santo*. Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 230 y Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*. Editorial Baralt, Barcelona, España, 1997, pp. 94-95.

³ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*. Paidós, España, 1994, p. 30.

Desde la prehistoria hasta nuestros tiempos, las religiones han hecho uso de imágenes para hacer más concretas e inteligibles las ideas que sin representaciones visuales serían difíciles de comprender o recordar. Luego de la etapa animista, usualmente las ideas numinosas en las sociedades primitivas evolucionan, y dan paso a un politeísmo que eventualmente se organiza. En éste, los *númenes*, o las fuerzas abstractas impersonales (*daemon*) trascienden los objetos materiales y pasan a ser personificadas (o espiritualizadas) en *entidades* numinosas distintas, que aunque son representadas en materia, son también independientes de estos objetos.⁴ En otras palabras, el *ente* coexiste tanto en el objeto como fuera de él. Ya no es la piedra tallada la cual posee la fuerza numinosa en sí, sino que es una imagen, cuya representación permite un contacto hacia algún *ente* numinoso. Lo que pudo ser un culto a una estatua de un ídolo solar, es ahora el culto a la *presencia* del dios solar en la estatua. (Aun así el ídolo se mantiene como objeto de culto, pues por analogía, para el pueblo el dios y la estatua llegan a funcionar como una misma cosa.)

Algunas culturas, como la de la antigua Grecia, llevan el *polidaemonismo* (culto a entidades impersonales) a una etapa más compleja, *antropomorfista*, donde las entidades —luego más bien *deidades*— sufren la atribución de cualidades del comportamiento humano, personalidad y moral propia. Así, por ejemplo, el ídolo solar se convierte en un dios llamado *Apolo*, posee no sólo una familia celestial, sino hasta carácter y humor personal.

La espiritualidad y la fuerza imaginativa encuentran en la religión un intenso estímulo y de esta manera aparecen paulatinamente decenas de deidades nuevas. Cada aspecto de la vida, desde el más superfluo hasta el vital, es representado por un dios. En muchas ocasiones, debido a la gran cantidad y complejidad a la cual desembocan los politeísmos, resulta difícil para los pueblos llevar claramente el recuerdo de cada una de las deidades y sus historias correspondientes en la memoria. Por esta razón, los religiosos politeístas ingeniosamente buscan anclar en la mente del pueblo la presencia de cada una de

⁴ Frankfort, Henri, *Before Philosophy*. Penguin Books, Middlesex, Inglaterra, 1959, pp. 49, 142.

estas deidades —si no las más importantes— mediante el arte visual y poético. Surgen así, objetos representativos de deidades, usualmente con características de animales —como en el caso del antiguo Egipto y la India. Para el hombre occidental contemporáneo estos seres podrían parecer horribles, repugnantes y más demoníacos que divinos. Sin embargo, existe una razón tras cada una de estas creaciones fantásticas que más allá de poética es pragmática, ya que revestir de cualidades tremendas —en algunos casos grotescas— a sus divinidades, permite al pueblo relacionar con más facilidad las leyendas con sus dioses y héroes. En la antigüedad, donde no se contaba con medios como la imprenta, le era posible a las sociedades religiosas recordar las historias de sus dioses a través de imágenes, tales como la de un “dios con cabeza de elefante” o el mito de un “dios de piel azul”. Dichas imágenes junto a la mención de los nombres *Ganesh* o *Krisna*, desataban de inmediato en la mente del creyente toda su significación mítica. Las características visuales de las deidades poseen un significado simbólico y ayudan al creyente a recordar su fe,⁵ pero sobre todo a comprenderla; como más tarde se reafirmaría durante el cristianismo: el arte es la Biblia de los analfabetas.”

Los casos del judaísmo o el Islam (religiones monoteístas) representan un fenómeno totalmente distinto al de las demás religiones politeístas, pues el arte de estos pueblos es severamente limitado por restricciones doctrinales. Por lo general, su arte se circunscribe a la arquitectura o al ornato decorativo. A pesar de esto, la prohibición a la fabricación de imágenes⁷ no impidió al judaísmo utilizar un gran alfabeto de símbolos para representar los elementos más importantes de su doctrina.⁸ —Igualmente se ha comprobado que en Islam existió también el uso de la imagen.⁹— Más tarde, en los comienzos de la era cristiana

⁵ Durante el siglo XX, investigadores de la talla de Carl G. Jung y Joseph Campbell, se dieron a la tarea de investigar a fondo la relación entre los elementos visuales simbólicos y la doctrina en las culturas politeístas.

⁶ En palabras del Papa Gregorio II, el Grande, el arte “hace para el analfabeta lo que las palabras para aquel que puede leer.” Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999, p. 4.

⁷ En el Antiguo Testamento: Ex. 20,4; Lev. 19,4; 26,1; Dt. 4, 15-20, Sab. 15, 4-5.

⁸ Plazaola, *Op-cit.*, p. 4.

⁹ Para un estudio sobre el *aniconismo* en el judaísmo y el Islam, véase David Freedberg, *El poder de las imágenes*. Cátedra, Madrid, 1992.

donde se da el fenómeno de un "monoteísmo" trino —algo que nos recuerda a la trinidad del hinduismo— las influencias helenísticas se hicieron sentir artísticamente en las comunidades judías, especialmente aquellas en la Diáspora. La presencia numerosa de cristianos gentiles (desvinculados de las tradiciones judías) permitió con mayor facilidad que poco a poco se creara un ambiente de tolerancia por parte del clero hacia la imagen. En los primeros tres siglos del cristianismo se encuentra un arte abstracto (de tipo ornamental) y el arte figurativo (simbólico, alegórico y narrativo). No fue sino hasta el siglo IV que aparecieron por primera vez los *íconos* de santos. El rechazo de la tradición judía hacia la idolatría "pagana" (que se basaba en la adoración de tallas y esculturas), sólo posibilitó en el cristianismo primitivo la creación de imágenes bidimensionales.¹⁰ Posteriormente, el cristianismo romanizado abolió la rigidez de la ley que impedía fabricar imágenes, y dio paso a la creación maravillosa de cientos de símbolos nuevos, esculturas y arquitectura. La utilización de símbolos demostró al clero ser muy útil, hasta el punto que un triángulo aparentemente insignificante podía sintetizar y concretar para el creyente una de sus más importantes y complicadas doctrinas, la Trinidad. El presentar esta figura al religioso traía a su mente todo un significado metafórico trascendente que iba más allá de su sentido geométrico.

De similar manera, la mayor parte del resto de las religiones mundiales han hecho uso práctico de la imagen visual de una u otra manera, ya sea mediante la figuración y/o los símbolos. Puesto que los símbolos representan lo divino, y trabajan como componentes de unidad en la sociedad, pasan a una esfera sacra convirtiéndose en elementos numinosos independientes, *íconos*, casi sinónimos de aquello que representan; a veces, dignos de reverencia o veneración.¹¹

¹⁰ Plazaola, Op-cit., pp. 10-13.

¹¹ En la iglesia católica es frecuente ver imágenes con el título de "santas" o "venerables". Algunos ejemplos son el Santo Sudario de Turín y la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro. La *veneración* católica es un término ambiguo que indica un tipo de reverencia no total, puesto que de llegar a serlo sería adoración y se caería en el pecado de idolatría. Sin embargo, para los judíos no existía este grado inferior de adoración, ya que para ellos sólo su Dios era digno de reverencia. Aún así existía en ellos un profundo culto entorno al Arca de la Alianza, donde "habitaba" el impronunciable nombre de Dios, el tetragrama YHWH. (1 Re. 8, 29) Ibidem., p. 4.

La seriedad y respeto ante los símbolos (como la cruz en el cristianismo) permite en ciertas culturas la creación de cánones de estética y simbología religiosa, como por ejemplo el caso de los estilos bizantino y gótico. Especialmente durante la Edad Media, la creación del arte sacro y religioso era un asunto muy serio, donde la iglesia católica durante muchas épocas legaba el trabajo oficial de representar lo divino exclusivamente a artistas elegidos, mayormente monjes. En la facción ortodoxa, de modo similar, los artistas religiosos, fueran monjes o no, debían entrar primero en meditación con su Dios para purificarse y hacerse dignos de representarlo en una imagen.

En el caso de la Antigüedad tardía como en el de la cristiandad primitiva se tiene en común el concepto de *eikon*. El *eikon*, derivado del *eidôlon*, no es un retrato con parecido, sino una imagen divina o teofánica que no vale por su forma visible propia, sino por el carácter deificante de su visión, su efecto. El *eikon* o *ícono*, se trata de la imagen *inmediatamente eficaz*, por la cual la mirada *trasciende* la materialidad visible del objeto.¹² Pero a diferencia del dios “paganos” (que se encuentra sustancialmente y visible en el ídolo), el Dios cristiano, sustancialmente invisible, no se encuentra *verdaderamente* en el ícono (como el cuerpo de Jesucristo sí lo está en la hostia). Los Padres de la Iglesia fundamentaron guerras de exterminio contra idólatras basándose en esta distinción entre presencia inmediata y representación mediatizada, o el culto de la *latría* y el culto de la *dulia*.¹³

A pesar de estos conflictos aberrantes, la utilización del arte en favor de las religiones ha legado a la humanidad grandes patrimonios artísticos. La mayor parte de las obras maestras de la historia del arte han sido creadas bajo el auspicio de instituciones religiosas. Así pues, si queremos buscar un arte que más allá de belleza nos relacione a un sentir “espiritual”, somos impulsados automáticamente a buscar imágenes religiosas o visitar grandes basílicas. No es de extrañarnos que así sea, pues resulta innegable el sentir de sublimidad —por no hablar solamente de belleza— que experimentamos ante una catedral gótica, o digamos, un fresco de Miguel Ángel Buonarroti.

¹² Régis Debray, Op-cit., p. 188.

¹³ Ibidem., p. 189.

La relación entre espiritualidad, arte y religión, como hemos visto, ha estado siempre presente. Tan es así, que para algunos estos tres podrían ser vistos como un tipo de "trinidad" inseparable, donde no podría existir uno sin los otros dos. Según el punto de vista teológico tradicional, la espiritualidad innata en el ser humano —conjunto a la revelación— engendra a la religión; luego la religión engendra —y legítima, como veremos más adelante— al arte. Así, el arte queda subordinado a la religión, pues recibe su espiritualidad gracias al "bautismo" que la religión da a éste.¹⁴ Este planteamiento parecería muy coherente si no nos enfrentáramos a un central dilema de nuestra investigación que estamos por discutir: ¿Qué hay entonces del arte "no-bautizado" por la religión? ¿Acaso la llegada del arte secular o profano de la modernidad trajo consigo la muerte de la *trascendencia* espiritual de las artes? Si vemos la *trascendencia*, la religión y el arte como una trinidad inseparable, entonces ¿dónde quedarían, en cuanto a lo *trascendente*, todas aquellas obras de carácter no-religioso? Tras haber visto las relaciones tan estrechas entre el arte y la religión, es posible sintetizar estas interrogantes y formularlas en la siguiente pregunta: ¿Puede ser *trascendente* el arte *secular*?

¹⁴ Según el Concilio Vaticano II, la iglesia católica se declara amiga de las bellas artes, puesto que están relacionadas a la belleza divina y "Reconoce que los medios artísticos de comunicación social prestan una valiosa ayuda al género humano, y se preocupa de que el hombre conserve las facultades de contemplación, de intuición y de admiración que conducen a la sabiduría." (Plazaola, *Op-cit.*, p. xiv) Sin embargo, tras este punto de vista se implica que el arte es un revelador de su sabiduría, en otras palabras su doctrina.

B. LA POSIBILIDAD DE LO TRASCENDENTE FUERA DE LA RELIGIÓN

Lo divino es el centro de las representaciones del arte.

*Aparece en el arte religioso, sin duda,
pero no es menos el fondo del ideal profano.*

Hegel

La búsqueda de una definición categórica sobre lo *trascendente* no es más que un camino sin fin, puesto que cada sujeto posee sus propias concepciones sobre qué es espiritual y qué es *trascendente*. Aún así, existen ideas que nos pueden ayudar a comprender de manera general la relación entre la espiritualidad y el arte.

Una forma de entender lo *trascendente* consta en delimitar primero el concepto según lo que *no es* trascendente, o lo anti-trascendente. Un ejemplo claro se encuentra alrededor de la frase "pesadilla del materialismo", la cual apareció en el libro *De lo espiritual en el arte*, publicado por Wassily Kandinsky en 1911. El artista ruso afirmaba que la era post-romántica había traído consigo el surgimiento de una corriente de pensamiento materialista que despojaba la cultura occidental de todo sentir espiritual. Las situaciones de desesperanza, agobio, y desinterés en los ideales del pasado fueron expuestos por el artista como aquello a lo que el arte no debía ligarse. De esta manera Kandinsky, presentando primero lo que él consideraba contrario a la espiritualidad, delimitó mediante ese contraste lo que él concebía como espiritual. Kandinsky comienza atacando al materialismo antes de definir lo que considera espiritual, no por inhabilidad para establecer qué es lo espiritual desde el comienzo, sino como un recurso de contraste: nos presenta primero las tinieblas, para luego deslumbrarnos ante la aparición de la luz.

Aunque nos dedicaremos con detalle a su pensamiento en el capítulo siguiente, podemos adelantar que el artista específicamente atribuía el origen de este materialismo al

pensamiento anti-religioso filosófico surgido a finales del siglo XIX.¹⁵ La famosa frase “Dios está muerto”,¹⁶ del filósofo Nietzsche provocó una revolución en el pensamiento de su época y trajo consigo —como siempre ocurre— diversas interpretaciones y consecuencias.

Ciertamente, la llegada del siglo XX marcó un nuevo periodo donde el arte se desvinculó casi en su totalidad de sus lazos tradicionales con la religión. La libertad que trajo el siglo XX para las artes resultó de gran valor para miles de artistas, pero para personas como Kandinsky, el ambiente irreligioso —a pesar de las libertades que había conseguido para el arte— se había tornado en una nube materialista que impedía a los seres humanos acercarse a su propio espíritu. Muchos pensadores post-nietzscheanos optaron por excluir de su diccionario todas las palabras que hicieran alusión a lo divino por estar ligadas al concepto de religiosidad tan detestado por ellos. Por esta razón, algunos llevados hacia el existencialismo o nihilismo,¹⁷ degradaron ante su visión escéptica términos como *espíritu*, *espiritual* y *trascendencia*. Algunos positivistas (quienes intentaban reducir toda la experiencia humana y el universo al cálculo científico), precursores del existencialismo, afirmaban con toda seguridad que sólo existe el individuo en su realidad material, y que todo aquello que escapa a la razón y los cinco sentidos es incognoscible, por lo tanto, es irrelevante para el ser humano. Esta idea era algo que sin duda alguna molestaría a pensadores de tendencias idealistas y espirituales como Kandinsky.

El siglo XX demostró ser un periodo notablemente secular en cuanto a las artes. El poder de influencia del catolicismo romano decayó a tal grado, que en el presente si comparamos el poder que esa iglesia tenía hace dos siglos, un poder casi absoluto, podríamos llegar incluso a cuestionar el futuro de su permanencia como institución. Dentro

¹⁵ Treinta años antes, el pensador ruso León Tolstoi había declarado ideas, pero remontándose hasta la época renacentista, donde según él comenzó el desencanto y pérdida de fe en las clases altas. Cf. L. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*. Edivisión, Madrid, 1999.

¹⁶ Cf. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1883-1885.

¹⁷ Los nihilistas, al igual que Nietzsche, afirman que la “muerte de Dios” implica la caída de todo sistema moral; sin embargo añaden que la no-existencia de Dios implica que no es necesario vivir la vida bajo reglas, puesto que la vida no tiene ningún significado en especial; de esta manera todo es permitido. Aunque contradictorio, Nietzsche en repetidas ocasiones hizo énfasis en su desacuerdo con el nihilismo. Según el propio filósofo, su misión había sido *declarar* (no causar) la muerte de la idea cristiana de Dios, mas no la de promulgar comportamientos negativos provocados por el desengaño (de la “mentira cristiana”) provocaría.

de esta situación secular, consolidada durante el siglo XX, si vinculamos la idea de *espiritualidad* exclusivamente a la religión, tendríamos que afirmar que prácticamente no existe espiritualidad en el arte, ya que la religiosidad cada vez se hace menos evidente.

Frente a un mundo donde la idea de Dios parecía ser ya irrelevante, el fundador del revolucionario arte abstracto, Wassily Kandinsky, tuvo la osadía de ampararse en un discurso *metafísico, idealista y cuasi-místico* —pero nada tradicional— para sostener su nueva propuesta plástica. La religión estaba herida de muerte... pero la presencia de artistas como Kandinsky, Klee, Marc, y Gauguin, mantenía en pie de lucha la relevancia de lo espiritual. Irónicamente, durante el declive del arte religioso y las instituciones que lo promulgaban, entre los siglos XIX y XX se encendió una nueva llama de preocupaciones espirituales en el mundo del arte.

Desde Nietzsche, la religión y sus instituciones fueron directamente retadas y puestas en jaque. El filósofo declaró la “muerte de Dios”, en referencia a la muerte de la relevancia de Dios en su época y en su cultura; la muerte de la influencia de la religión como institución. Sin embargo, a pesar de la caída de los organismos religiosos, se manifestaba un nuevo tipo de espiritualidad no directamente dependiente de la religión (que había comenzado a gestarse durante el Renacimiento y más tarde desarrollado durante el Idealismo romántico.) Es por eso, que la filosofía de Nietzsche no está exenta del todo del término *Espíritu*.¹⁸ Nietzsche nunca negó al espíritu, sino la visión de lo espiritual en el sentido religioso tradicional.¹⁹ Nietzsche tampoco negó la capacidad de *trascendencia* en el ser humano, como algunos materialistas hubieran querido que fuera...

¹⁸ Consultar *Así habló Zaratustra, El anticristo y El origen de la tragedia*.

¹⁹ Para Nietzsche, el hombre dominaría sus instintos religiosos al llegar a su etapa de “superhombre” (*übermensch*) y trascendería la moral impuesta por la religión, ya que su conciencia estaría lo suficientemente evolucionada para llevar una vida virtuosa. El superhombre sería al hombre, lo que el hombre al mono. (Cf. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.)

Los nihilistas, interpretan el ateísmo de Nietzsche (“Dios ha muerto”) como una negación al concepto de espíritu y trascendencia. Bien es cierto que la visión nietzscheana de “espíritu” dista mucho de la tradicional religiosa, sin embargo es sumamente importante notar que el ateísmo en un hombre *no implica necesariamente* la muerte de su sentir espiritual y trascendente. El *humanismo moderno* es un perfecto ejemplo de una filosofía que cree en el espíritu humano y en su capacidad trascendente. Da cabida al ateísmo (en el humanismo naturalista) como al teísmo (en el humanismo religioso). (Cf. Corliss Lamont, *The Philosophy of Humanism*. Humanist Press, Nueva York, 1997.)

Ciertamente para Nietzsche, el hombre era mucho más que un cúmulo de materia pensante. Como prueba de esto está su más importante filosofía, que expone al “superhombre” y su “voluntad de poder”, donde coloca al ser humano sobre el resto de la creación natural. El *superhombre* es justamente una visión sobre la *trascendencia del espíritu humano a un estado superior*. En cuanto al arte, el filósofo lo consideraba como una de las más grandes formas en que se manifiesta el orden y sentido de armonía (*espíritu apolíneo*) y la exaltación vitalista (*espíritu dionisiaco*).²⁰

La palabra *espíritu*, sin duda alguna, es una de las más difíciles de definir en el campo de la filosofía. El *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano cita por lo menos cinco definiciones principales. Abbagnano considera la definición cartesiana como la más ligada a la problemática de la filosofía moderna. Según Descartes son sinónimos de *espíritu*: conciencia, razón, intelecto y sustancia pensante.²¹ Muchos interpretan el uso de Nietzsche de la palabra *espíritu* según la concepción cartesiana, pero si el *espíritu* fuese exclusivamente intelecto, ¿cómo podríamos juzgar con justicia el *espíritu* del propio Nietzsche en su estado final de demencia? ¿Abandonó entonces el *espíritu* a Nietzsche cuando su intelecto y capacidad de raciocinio sucumbieron ante su locura?

Abbagnano reconoce que desde Descartes sólo Hegel ha dado una definición diferente a la noción de *Espíritu*.²² Aunque nos encargaremos en el siguiente capítulo a la visión espiritual hegeliana, podemos adelantar que su definición guarda una relación con la de Descartes, ya que reconoce la razón y el intelecto como parte del *espíritu*, sin embargo, el

Incluso existen en el mundo, religiones que excluyen la creencia en un Dios, como el budismo, y sin embargo éste es un ejemplo por excelencia de un ateísmo religioso.

Basándonos en su etimología, la definición de la palabra *ateísmo* significa la ausencia de teísmo, o sea la carencia de creencia en una deidad sobrenatural. El ateo, en su sentido estricto, *no niega* que Dios exista (tampoco afirma su inexistencia); sencillamente no comparte ni posee una creencia en cuanto a lo sobrenatural. Hay casos donde algunos ateos, fundamentándose en el razonamiento y/o en la experiencias con religiones específicas, llegan a una afirmación de “Dios no existe”, en referencia a que ven las religiones como un fraude. El ateo, por lo general, está conciente que el conocimiento directo sobre un ente sobrenatural está más allá de la capacidades humanas de la razón y los cinco sentidos, por lo tanto se abstiene de afirmar o negar la idea de Dios.

²⁰ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 90-91, 458. (Cf. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, 1871)

²¹ Descartes: “Yo no soy [...] más que una cosa que piensa, o sea un Espíritu o una razón, que son términos cuyo significado antes me era desconocido.” “La sustancia en la que reside inmediatamente el pensamiento es denominada espíritu.” *Ibidem.*, pp. 443-445.

²² *Ibidem.*, p. 444.

espíritu, según Hegel, no se limita a esto, tampoco es un elemento aislado en cada individuo (como implica Descartes), sino un elemento que siendo particular es a la vez universal.

La "trinidad" inseparable trascendencia-religión-arte finalmente fue derrotada con Nietzsche: Un ateo declara su convicción en la *trascendencia* del *espíritu* en el arte. Ya desde antes, la visión confusa de los teólogos sobre el arte había sido retada por Hegel. Pero Hegel no pudo llevar la libertad del arte (de las ataduras con la religión) a sus máxima consecuencia, ya que él mantenía personalmente fuertes lazos con la religión cristiana. No obstante demostró que la espiritualidad en el arte aunque se relaciona a la religión en su función, es una fuerza autónoma a la religión. Artistas como Kandinsky comprobaron que el arte y lo espiritual pueden funcionar juntas sin una religión determinada de por medio. Se estableció que no es lo doctrinal lo que exclusivamente hace algo espiritual. En todo caso, el *espíritu* del hombre puede hacer o no hacer de un objeto algo religioso, como también podría hacerlo secular.

Parece ser que algunos teólogos olvidan a veces que lo espiritual antecede a la religión y que esto encuentra directamente muchas otras formas de manifestación que no son intrínsecamente religiosas, por ejemplo la música. Aún así, los teólogos gustan de subordinar la espiritualidad a la religión ya que así —con gran alarde— podrán atribuir toda manifestación espiritual del ser humano (arte visual, música, arquitectura, etc.) exclusivamente a la doctrina que representan: "Gracias a nosotros *eres*, gracias a nosotros *haces*." Sin embargo, otros afirman, como veremos más adelante, que lo que con mayor autoridad puede otorgar valor espiritual a una obra no son las creencias religiosas y doctrinales de un artista, sino la concepción espiritual de éste (sea vinculada o no a alguna religión) y su concretación durante el proceso creativo, y su entrega legítima a sus *necesidades internas*.

Arte, religión y trascendencia espiritual no son un trío indivisible. El arte puede ser religioso: Miguel Ángel; como también puede no serlo: Renoir. La religión puede ser artística: Grecia; como también puede no serla: Palestina. El arte puede ser espiritual:

Kandinsky; como también puede ser materialista: Warhol. La religión puede ser trascendente: judaísmo; o no serlo: el dinero.

C. DEFINICIÓN DE LOS TÉRMINOS —

LO TRASCENDENTE EN EL ARTE: ¿ESPIRITUALIZANTE O HUMANIZANTE?

*Arrancad de vuestro corazón el amor a la belleza
y os habréis quitado el encanto de la vida*

Rousseau

Moderno es el artista que extrae lo eterno de lo transitorio

Baudelaire

El arte es el tiempo detenido

Bonnard

Como veremos más adelante, la complejidad de la naturaleza espiritual del ser humano, ha posibilitado la existencia de definiciones no-religiosas sobre el término *trascendencia*. Sin embargo, aunque ha quedado establecida la independencia de la *trascendencia* en el arte con respecto a de la religión, sólo podemos encontrar históricamente el origen de los conceptos sobre lo *trascendente* dentro del ambiente religioso. A través de los siglos el hombre occidental, mediante el cristianismo, recibió una respuesta a dos de sus tendencias anímicas fundamentales: la *sensibilización* y la *espiritualización*. El cristianismo heredó del judaísmo su tendencia *trascendente* (espiritualizante); pero al mismo tiempo, el nuevo dogma de la *Encarnación del Verbo* junto con toda la influencia helénica, dieron al testimonio de los sentidos un valor innegable. Los conflictos que siempre agobiaron al cristiano se basaron en la tensión de esa dicotomía: el *espíritu* contra la materia. Podríamos decir que ésta historia es como un drama de una lucha por unificar esta doble polaridad del ser humano.²³

El arte cristiano siempre estuvo buscando el equilibrio entre la *trascendencia* (que concibe a un Dios invisible, fuera del mundo natural) y la *inmanencia*.²⁴ Contraria a otras religiones espiritualizantes (como los monoteísmos judío e islámico) que intentaban negar la

²³ Plazaola, *Arte sacro actual*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965, p. 391.

²⁴ Por *inmanencia* entendemos el entorno del hombre, el mundo físico y circunstancias; es lo humano, captable por los sentidos y la razón.

inmanencia (incluyendo todo lo percibido por los sentidos, en especial el ojo), en favor de lo puramente espiritual; el cristianismo considera posible la *trascendencia* del ser humano mediante lo inmanente; una posibilidad que se da sólo por medio del amor, el amor a la vida.²⁵ Este amor es culminado en (el dogma de) la *Encarnación del Verbo*, por la cual Dios se hace hombre; lo que implica en cierta manera la espiritualización del mundo.²⁶ El mundo deja de ser así una fuente exclusiva de pecado. El Hijo se hace el *ícono* vivo del Dios invisible.²⁷ La *Encarnación* es la *imagi*-nación de Dios (Dios que se hace imagen). Es por ello que para el cristiano, mediante lo inmanente se puede acceder a lo espiritual (lo *trascendente*); el mundo físico también es parte de Dios. Sucede así a tal grado, que en el cristianismo tradicional la imagen es puesta *antes* de la idea. Así entendemos por qué fueron tan importantes las artes para la religión cristiana, mas no se trataba sólo de propaganda visual sino de una manifestación del propio dinamismo de su nueva doctrina. Por otra parte, en el caso de las religiones espiritualizantes (que niegan la inmanencia) vemos su rechazo a la fabricación de imágenes, pues para éstas sólo la Palabra escuchada (o la letra) puede llevar el hombre a Dios —la supremacía del oído frente a la vista. Para los judíos lo *espiritual* sería como sinónimo de lo *invisible*. En palabras de Plazaola, les faltó un redentor que redimiera no sólo lo eterno en el hombre (el alma), sino también lo *percedero* (el mundo material).²⁸

A partir del Evangelio de Juan (capítulo I), en el año 325, el Concilio de Nicea convocado por Constantino) estableció el dogma de la *Encarnación del Verbo*. En el 787, se convocó el segundo Concilio de Nicea, donde se enfrentaron iconoclastas contra iconóduos; estableciéndose finalmente el permiso a la presencia de imágenes utilizando como motivo el dogma de la *Encarnación*. Se declaró también, que un rechazo a las imágenes constituya un rechazo a la misma *Encarnación del Verbo*, por lo tanto, era una herejía. Ante la querrela de los iconoclastas se distinguió cuidadosamente el culto de *veneración* del culto de *adoración*

²⁵ I Cor. 13, 1-13.

²⁶ La frase del *Padrenuestro* "Venga a nosotros Tu Reino" (Mt. 6, 10 y Lc. 11, 2) es un ejemplo por excelencia del deseo del cristiano por que se manifieste en el mundo natural (en lo inmanente) todo aquello que es trascendente (el Reino).

²⁷ Col. 1, 15. "Él [Cristo] es la imagen del Dios invisible..."

²⁸ Plazaola, *Arte sacro actual*, p. 391.

(que sólo era debido a Dios). De esta manera se reivindicó la legitimidad del uso y del culto a las sagradas imágenes. Entre los años 869 y 970, se convocó el cuarto Concilio de Constantinopla donde se confirmó el culto a las imágenes.²⁹

Siglos más tarde (tras la Reforma) sectas cristianas protestantes favorecieron nuevamente una visión espiritualizante del mundo de manera similar a los judíos. Estos movimientos (que rechazaban aún más el cuerpo) establecían que solamente mediante la fe y la oración el hombre *puede que* adquiriera la salvación por la *gracia* de Dios y nada más; de ahí su *aniconismo* (ausencia de imágenes) y en algunos casos *iconoclasia* (destrucción de imágenes).³⁰ El cristianismo tradicional católico reafirmó el trabajo y las buenas obras —otra vez, el amor a la vida— como esenciales para la salvación: ser = hacer. De esta manera el arte que exalta la vida (el amor) cobra una importancia fundamental, pues resulta para el católico el primer punto de contacto entre el ser humano y Dios.³¹

Para resumir, el cristianismo sustituyó el concepto judío del hombre por una nueva antropología. El judaísmo hacía hincapié en la naturaleza dual del ser humano: lo espiritual y lo corpóreo.³² Pero para el judío lo corporal es fuente de perdición, es el recuerdo de su “pecado original”, y sólo mediante el rechazo a todo lo corpóreo (en especial lo visual) puede el hombre acercarse a Dios. El cristianismo, por el contrario, sintetiza este dualismo mediante la *Encarnación*, afirmando que el alma³³ y el cuerpo son una sola cosa, y no se puede salvar sólo una de las dos.³⁴

²⁹ Debray, Op-cit., pp. 65-70.

³⁰ Los movimientos de aspiraciones ascéticas, predeterministas (o predestinistas) como el calvinismo —contrario al luteranismo— negaron incluso *rotundamente* la posibilidad del hombre de ganar su salvación en forma alguna; por lo tanto el arte no era más que una tentación física innecesaria para el pecado de idolatría. Cf. Max Weber, *La ética protestante*. Colofón, México, 2001, p. 123.

³¹ Plazaola, Op-cit., p. 391.

³² Aun así, esto habría que considerarse ante el hecho que el judío no concibe al ser humano como un cuerpo y un alma como tal en el sentido cristiano. “Polvo eres y al polvo serás tornado.” (Gen. 3, 19) El judaísmo más bien concibe al hombre como una entidad singular, aunque no puede negarse que considera en él dos naturalezas en pugna.

³³ A esto añadimos que su concepto de alma es recogido de los griegos (Sócrates y Pitágoras). Cf. Radhakrishnan, *El concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 73-74.

³⁴ En el cristianismo, “El fin de la salvación no es la separación del espíritu y el cuerpo [...] no es la liberación [...] de la corporeidad material; [sino] un nuevo hombre en plenitud, y totalidad del espíritu, inteligencia y cuerpo.” (Radhakrishnan, Op-cit., pp. 501-502.) A esto debemos recordar la doctrina cristiana, de la Resurrección de los muertos, donde tras el Juicio final, los salvados volverán a la vida (no como puros espíritus) sino en *cuerpos* gloriosos.

Debido a la apertura del mundo cristiano ante las imágenes (en el Concilio de Nicea II), podemos afirmar que se posibilitó la creación del Arte occidental como lo conocemos. De haberse mantenido la visión tradicional judía y no modificarse su concepto del hombre (su antropología), de ninguna manera tendríamos una verdadera Historia del Arte que estudiar, ni tampoco un Hollywood.

Ahora nos encargaremos por comprender con exactitud a qué nos referimos cuando utilizamos las palabras *trascendencia*, *trascendente* y *espíritu*. Como ya vimos anteriormente, la palabra *trascendencia* implica en su etimología ir de una condición o estado a otro. La palabra, fuera de todo contexto, tiene también una carga de valor; insinúa algo "importante" ("Fue un suceso *trascendente*."). Aquello que *trasciende* quiere decir que tiene consecuencias.

Cuando nos referimos a estas palabras (*trascendencia*, *trascendente* y *espíritu*) en un contexto espiritual o religioso, usualmente las tres están vinculadas dentro de una misma visión. La *trascendencia* y lo *trascendente* se definen de acuerdo a cómo se concibe el término *espíritu*. Por lo general el *espíritu* o lo *espiritual* se refiere a un principio *abstracto*, que puede aludir a lo divino (Dios) como también al hombre (espíritu humano). El *espíritu* siempre se encuentra en actividad; sin embargo, solamente cuando esa actividad se hace tangible, evidente y tiene repercusiones es cuando nos referimos a la *trascendencia*, cuando el *espíritu* (divino o humano) va "más allá" de su estado abstracto (imperceptible) y se *revela*. Lo *trascendente* entonces se trata de la manifestación (perceptible) de la acción de ese *espíritu*, sea el *espíritu* del hombre o el *espíritu* divino.

En el sentido judeocristiano, lo *trascendente* y el *espíritu* son una misma cosa: Dios, y nada más. Por otro lado, el término *trascendencia* desde este punto de vista religioso judío es

No podemos pasar por alto que en el cristianismo también, por muchos siglos, se presentaron —tal vez no en nivel dogmático, pero sí ideológico— periodos de severo rechazo al cuerpo, que se reflejaban sobre todo en el desprecio de la sexualidad humana; una visión que nos remonta a sus fundamentos platónicos (pitagóricos) que hacían del cuerpo un sinónimo de prisión del alma, la cual el hombre debía negar para así poder liberarse. Verdaderamente el cristianismo es contradictorio en muchos sentidos.

utilizado con dos significados distintos. El primero, indica la condición de lo divino (el espíritu), como fuera de toda cosa, toda experiencia humana, inclusive fuera del ser humano mismo.³⁵ A esta definición aludimos cuando mencionamos la naturaleza *trascendente* del Dios de los judíos; alejado no en distancia, sino en sustancia. El segundo significado establece el término como un verbo: *trascendencia* es el acto por el cual se revela lo *trascendente* (Dios), donde es posible percibir directamente lo divino, o hasta establecer una comunión con ello. La finalidad de esta comunicación es acercar el ser humano a Dios.³⁶ A este significado de la palabra *trascendencia* nos referimos como la visión religiosa *espiritualizante*, pues el objetivo del acto *trascendente* es *espiritualizar al hombre*. La *trascendencia* a través de la pura experiencia con la naturaleza, es imposible para el judío. Es Dios quien decide cuándo y cómo manifestarse, y cuando se revela casi siempre lo hace *hablando al oído* de su siervo o su profeta.³⁷ *Para el judío la imposibilidad de ver con sus ojos a su Dios es un hecho*. Por esta razón el arte queda descartado como medio de acercar el hombre a lo divino.

En el caso de la religión cristiana —exceptuando ciertas variantes del protestantismo que otorgan la salvación exclusivamente a la fe y también las predestinistas— *se trasciende mediante lo inmanente*, por el amor. De este modo el arte puede ser *trascendente*, y consiste de toda aquella imagen *mediatizadora* que remonta al hombre a sus más altas creencias religiosas o incluso lo lleva a la *visión del Verbo mismo*. *El arte por ser una manifestación del ser humano por el amor a la vida (lo que incluye el mundo, lo sensible), es capaz de acercarlo a Dios (pues el mundo es parte de Dios)*.

Tradicionalmente la religión convierte esta *capacidad mediatizadora* en el fin último del arte. —Es el precio que el arte debe pagar por su redención en Nicea— Se trata de alcanzar la comunión de los dos términos: el humano con lo divino.³⁸ Por otro lado, la religión determina como “profano” al arte que no rinde ningún tributo a lo doctrinal, por lo tanto a

³⁵ Abbagnano, Op-cit., p. 1151.

³⁶ Ibid.

³⁷ Si buscamos en el Antiguo Testamento confirmaremos esta tendencia *espiritualizante* salvo en unas pocas excepciones como lo son la aparición de Dios a Moisés en la zarza que ardía (Exodo) o la intervención de mensajeros divinos (ángeles) en los sucesos humanos.

³⁸ Plazaola, *Historia del arte cristiano*, p. xiv.

todo arte no-figurativo, e incluso el arte de los mismos ateos. El arte "profano" no es sino la manera que los religiosos se refieren al arte *secular*; "profano" es una forma de considerarlo *no-trascendente* ("arte profanado"). El arte *secular*, por definición, no puede ser *trascendente* para el mundo religioso, ya que al no mostrar personajes o temática doctrinal queda exento de su capacidad mediatizadora. Más que un medio de "comunicación", la religión hace ver la obra de arte como un telegrama del hombre hacia Dios, pues en todo caso si el arte en sí mismo establece una "comunicación", ésta es en una sola dirección (*one way*), de abajo hacia arriba, del hombre hacia Dios, puesto que sólo el hombre puede hacer arte.

Ante la postura religiosa sobre la *trascendencia* existe la del *humanismo secular* moderno,³⁹ que —aunque no se opone a las religiones— descarta las ideologías metafísicas (religiosas y filosóficas) y por lo tanto las definiciones sobrenaturalistas de la palabra *espíritu*.⁴⁰ Para el humanista, es el ser humano quien construye su propio *espíritu* mediante sus actos; a su vez, la humanidad constituye lo que llamamos el *espíritu humano*. En este sentido, se acepta el término *espíritu*, pero se le rechaza en su sentido religioso como algo separado del ser humano. Podemos decir que *para el humanista el espíritu es la suma de las características y virtudes del ser humano que potencian su desarrollo y el bienestar de la humanidad*

³⁹ Por *humanismo* entendemos la filosofía que aboga por el bienestar común de toda la humanidad en el mundo natural, y promueve los métodos de la ciencia, la razón y la democracia. Su objetivo es organizar los elementos fundamentales de verdades filosóficas y hacer de esta síntesis una fuerza poderosa en la mente y acciones de las personas. El humanismo se opone a las teorías universales de determinismo, fatalismo, o predestinación. Los seres humanos, aunque condicionados por el pasado, poseen libertad genuina para decisiones y acciones creativas, y son (dentro de ciertos límites objetivos), los constructores de su propio destino. El humanismo cree que el individuo alcanza una vida buena al combinar armoniosamente las satisfacciones personales y el auto-desarrollo continuo con el trabajo y otras actividades que contribuyen al bienestar de la comunidad. En cuanto al arte, el humanismo cree en su desarrollo máximo, incluyendo la apreciación de la belleza, para que así la experiencia estética se convierta en una realidad tangible en las vidas de todas las personas. El humanismo no es un dogma, sino una filosofía en continuo desarrollo, siempre abierta a su comprobación, nuevos descubrimientos y un razonamiento más riguroso. El humanismo es la antítesis al pensamiento cristiano de San Agustín, cuando dijo: "Maldito está aquel que pone sus esperanzas en el hombre." Cf. Corliss Lamont, *Op-cit.*, pp. 13-16.

El término *secular* se refiere a la desvinculación a instituciones religiosas y a credos doctrinales.

⁴⁰ Corliss Lamont especifica 18 categorías metafísicas que intentan explicar la "esencia" del universo. El humanismo naturalista las niega todas: Mente (Razón, Inteligencia, Conciencia); Idea; Verdad; Espíritu (Alma); Personalidad; Voluntad; Propósito (Diseño, Providencia); Amor; Bien (Valor, Moralidad); Mal; Dios; Demonio (Satan); Belleza; Libertad; Vida (Fuerza Vital); Primera Causa; y al Tiempo y el Espacio como Absolutos. (Lamont, *Op-cit.*, pp. 190-192.)

en general.⁴¹ El humanista considera la *trascendencia* como posibilidad en las actividades de todos los seres humanos, independientemente de su profesión de fe; la define como la capacidad del ser humano de cambiar su entorno e ir más allá de su condición histórica, superarse, hacer algo mejor. Aquel que lo consigue es por lo tanto *trascendente*.

La postura humanista ha sido defendida también por *teístas*⁴² en especial por el movimiento *Unitario* (Polonia, Inglaterra, Estados Unidos), considerados los precursores del humanismo moderno y creadores del *Manifiesto Humanista* en 1933. A ellos se les unieron los llamados *universalistas* (quienes tomaron su nombre de su creencia en la salvación universal, sin importar el credo de las personas), que se oponían a ciertos dogmas cristianos como el del castigo eterno para los pecadores.⁴³ De aquí surgió en 1961 la *Asociación Unitaria Universalista* (*Unitarian Universalist Association*) en Estados Unidos, que se cataloga como un *humanismo religioso*.⁴⁴ El *humanismo religioso*, cree en la comunicación entre el ser humano y el *espíritu*, pero no da una definición dogmática sobre la palabra *espíritu*, ya que intenta romper las distinciones entre el *espíritu* y el hombre, lo sagrado y lo secular.⁴⁵ Por esta razón, podríamos decir que *intenta humanizar al espíritu*. Desea desechar de una vez el *dualismo*, y sustituirlo por una visión integral del *hombre/espíritu* como una sola naturaleza. Para el humanismo en general, la abstracción absoluta de lo espiritual no aporta nada al hombre moderno.

Ahora bien, ¿cómo repercute la visión humanista en el arte? Según el humanismo, la Naturaleza constituye la *universalidad* —no creen en *esencias*— de la existencia. Debido a

⁴¹ Habría que cuestionar dos cosas en el humanismo. Primero, ¿qué significa para Lamont el bienestar común? Tal aspiración podría resultar en un idealismo idéntico al que el humanismo naturalista dice rechazar. No por esto debemos dudar de la honestidad de sus propuestas. En última instancia, el humanismo alerta a las personas de que son responsables de las consecuencias de sus actos como comunidad o humanidad, sin entrar en pretensiones cósmicas o esperanzas sobrenaturales.

En segundo lugar, ¿la maldad queda fuera del *espíritu* humano? Definir el *espíritu* humano exclusivamente como la suma de virtudes sería como dividir la realidad del ser humano entre blanco y negro. Típico del humanismo moderno es intentar minimizar el "lado oscuro" de la humanidad; casi no lo menciona. Quizá su optimismo y confianza en la buena voluntad del hombre raya en la exageración utópica. Después de todo, por algo se llama *Humanismo*.

⁴² Con la palabra *teísmo* nos referimos a la creencia en una deidad sobrenatural o Dios.

⁴³ Lamont, Op-cit., p. 59.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ *Manifiesto Humanista* de 1933, publicado originalmente en *The New Humanist*, Vol. VI. No. 3, 1933. Cf. Lamont, Op-cit., p. 313.

esto, la apreciación a la belleza natural debe ser agudizada. Para el humanista, la experiencia estética resulta vital para su desarrollo como ser humano.⁴⁶ Así pues, el ser humano como parte integral de la naturaleza no debe pasar por alto las intensas experiencias que ofrece la realidad visual. Podemos inferir que la *trascendencia* en el artista, según el humanista, es su capacidad de sublimar —dentro de sí mismo y para los demás— lo que aprehende en la Naturaleza.

La concepción humanista sobre la *trascendencia* en el arte es incluyente, en el sentido de que puede ser concebida tanto en un religioso, un místico o ateo. En parte es debido a que la definición de *espíritu* en el humanismo es abierta, pues no intenta imponer dogmas: “El genio no está confinado a la delineación de ninguna posición filosófica concerniendo el universo y la humanidad.”⁴⁷ Por esta razón aboga por la idea de desarrollar en plenitud el arte (un medio de expresión del espíritu humano) para así lograr un mundo mejor. El humanismo defiende el *origen y funciones sociales del arte*, puesto afirma que el propósito y fin del arte es la humanidad misma. También, repudia la frase superficial “el arte por el arte”. El carácter incluyente del humanismo asimismo descarta diferencias de valor entre las “bellas artes” y el “arte utilitario”, o artesanía. Para el humanismo esto no es más que un dualismo que contribuye al engrandecimiento de actitudes aristocráticas, que producen una visión del arte como huésped de museos y mansiones en vez de un complemento de las actividades humanas.⁴⁸

El humanismo apoya una completa democracia cultural y libertad de expresión, para que los artistas tengan apertura total en lo que dicen y producen. “Un arte libre y literatura libre —dice Corliss Lamont— es absolutamente esencial para que haya una cultura libre.”⁴⁹ Para que exista una civilización humanista deben existir corrientes de pensamientos diferentes y contradictorios.

⁴⁶ Lamont, Op-cit., p. 193.

⁴⁷ Ibidem., p. 301.

⁴⁸ Ibidem., p. 303.

⁴⁹ Ibidem., p. 300.

Cuando profundizamos en las ideas humanistas sobre la *trascendencia* del arte, la interpretaciones religiosas (que determinan la validez y *trascendencia* espiritual de una obra según sea su relación con alguna temática doctrinal) resultan demasiado estrechas, pues pretenden circunscribir la más alta potencialidad humana a un *contexto* doctrinal establecido por unos pocos hombres. En la historia de la religión, el sometimiento del arte y el condicionamiento de su valor *trascendente* se liga también a la *contextualización* del objeto dentro de un *espacio* considerado *sacro*. En el caso de judaísmo, por ejemplo, era fundamental la *colocación* del objeto dentro del *espacio sacro* (templo) para hacer posible su elevación de la esfera profana, y otorgarle a su vez el valor *trascendente*. Durante la era cristiana, se estableció la bendición del sacerdote como condición para elevar el objeto de arte de su profanidad a su nivel *trascendente*.⁵⁰ Así pues, la contextualización para que el objeto sea trascendente está condicionada por: primero, la *intención* con la que se creó el objeto; segundo, su *consagración* (o bendición); y tercero, su *colocación* dentro del *espacio sacro*. Cuando nos referimos a estos casos, podemos hablar de una estética *servilista*, pues reduce la definición de la *trascendencia* del arte a una funcionalidad pro-doctrinal; que ante los ojos seculares más bien parece función propagandística.

El humanismo moderno niega la visión religiosa tradicional, pues, así como concibe que el *espíritu* humano es el mismo en todos los seres humanos (ni se limita a una raza, cultura o religión) es absurdo pensar que la *trascendencia* del arte se estanque en el servilismo por una doctrina específica, mucho más a un lugar sagrado o la bendición de un sacerdote o ministro. Según la visión humanista, *la trascendencia en el arte es un valor*. Este valor, se trata de una cualidad que le permite rebasar su función como un producto estético estancado, y da al individuo la capacidad de manifestar sus más altos ideales sin comprometerlos ante instituciones, religiones, partidos políticos, etc. Por lo tanto, el humanista ve la *trascendencia* como producto de la libertad plena en el ser humano. Esto no

⁵⁰ En el cristianismo, queda abolida la necesidad (del judaísmo) de colocación, pues el sacerdote, en función de representante de Cristo en la tierra, adquiere la capacidad para sacrificar los objetos e imágenes mediante la bendición... Sin embargo, hoy día se revive en cierto sentido el fenómeno judío como el cristiano, pues se otorga trascendencia al arte tanto por la colocación de las obras en los espacios cuasi sacros de ciertos museos y galerías y la "bendición" de los críticos.

quiere decir que el arte religioso o sacro necesariamente sea un arte privado de toda libertad, sin embargo es un error limitar su *trascendencia* a la "eficacia mediatizadora" o al lugar donde se coloca la obra, o hasta una bendición. A la visión del humanismo en cuanto a la *trascendencia* le llamamos *humanizante*, pues sus concepciones ligadas a lo *trascendente* o al *espíritu* son vistas como un apoyo al desarrollo natural del ser humano. Para el humanista, el hombre no trabaja para la glorificación de un espíritu abstracto; en cambio, su *espíritu* trabaja en favor de la plenitud del ser humano.

De acuerdo con el humanismo, el arte para ser considerado *trascendente* debe permitir al artista aportar algo a sí mismo y/o a los seres humanos, o la sociedad; lograr un beneficio. Es decir, debe traer un *cambio* positivo. (Recordemos que según el humanista, la *trascendencia* es la capacidad del ser humano por *cambiar* su entorno en algo mejor).⁵¹ Este cambio, va desde el altruismo hasta la capacidad individual del artista por cambiar su actitud ante el mundo; cambiar su entorno y sociedad, como también su propia vida. Por lo tanto, el arte que *trasciende* inevitablemente tendrá repercusiones anímicas, y muy probablemente históricas también (aunque éstas no siempre queden registradas por la Historia oficial en los libros).

A pesar de sus diferencias conceptuales la religión y el humanismo irónicamente resultan aliados a la hora de defender el papel *trascendente* del arte.⁵² Aunque no recae en sus consideraciones definir qué es el arte, se da por hecho que consideran negativas aquellas definiciones superficiales y materialistas basadas en conceptos del arte como aquello que agrada a los sentidos (Baumgarten) de un individuo aislado en una "experiencia estética", o donde el objeto del arte es el recreo (Lessing).⁵³ Subyugar el papel del arte a la producción de imágenes "bellas" en última instancia crea —según el humanista y el religioso— una

⁵¹ La palabra *trascendencia* es un sustantivo relacionado al verbo *trascender*. Ambas palabras comparten en raíz etimológica con palabras como transportar, traspasar, transgredir. Todas ellas implican un "ir más allá" de ciertos límites; también implican un *cambio*. En el caso de la palabra *transportar* el cambio es de lugar; en el caso de *trascender* es un cambio de condición o estado. (Abbagnano, Op-cit., p. 1155.)

⁵² Podemos decir también, que el humanismo moderno y el materialismo, son aliados en el hecho que buscan la secularización del mundo. (Lamont, Op-cit., p. 193.)

⁵³ Cf. G. W. F. Hegel, *Estética*. Alta Fulla, Barcelona, 1988, vol. I, pp. iii-iv.

noción superficial sobre el propósito de las artes. Esta visión, llevada a sus últimas consecuencias elimina totalmente las visiones de *trascendencia* que hemos visto; y como es de esperarse conlleva consecuencias culturales.

La idea que trata sobre los límites a las posibilidades humanas o capacidades de *trascender* es conocida como la visión *materialista*. En su libro *Modern Science and Modern Man* (La ciencia moderna y el hombre moderno), Bridgeman lo resume como "La idea de que *es imposible trascender el punto de referencia humano.*"⁵⁴ Los que la apoyan (los *fisicalistas*), afirman que la única realidad en el universo es la materia y que todo lo demás, incluyendo pensamientos, sentimientos y voluntad, puede ser explicado según leyes físicas. Este *materialismo científico* pasa a la esfera filosófica y, más allá que un empirismo, se convierte en un discurso que reduce toda la existencia y experiencia al átomo y la energía. Niega incluso la *mente* como agente autónomo a procesos cerebrales. También argumenta la irracionalidad de la idea de *trascendencia* espiritual e incluso su falta de sentido. Las ideas del *materialismo filosófico* se infiltraron por todos lados en la cultura occidental, y era de esperarse que en las artes también. Su más degradante resultado ha sido el *nihilismo*. El materialismo presente en nuestra cultura ha provocado que se juzgue el arte desde su capacidad de producir lo visualmente agradable,⁵⁵ hasta lo económicamente palpable... No sólo erradica la concepción espiritualizante de *trascendencia*, sino también la humanista, la cual aboga por el beneficio general de la sociedad (no de unos cuantos bolsillos).

Según algunos pensadores como Kandinsky, el materialismo (así como reduce la existencia al átomo) conlleva inevitablemente un *reduccionismo* sobre el sentido de la vida también, y esto afecta negativamente la cultura y las artes puesto que roba del hombre el sentir de que su obra puede tener un valor mayor del subjetivo-sensible o hasta el racional. El *fisicalismo materialista* podría verse filosóficamente como un *determinismo*, pues al

⁵⁴ Bridgeman, *Modern Science and Modern Man*. Columbia University Press, Nueva York, 1953, pp. 50-51.

⁵⁵ Esta idea, contra la que León Tolstoi tronó, estuvo en cierta manera presente durante toda la estética a partir de Baumgarten. La estética baumgartiana es conocida como *sensualismo* puesto que la idea de lo bello no depende de la razón sino de los sentimientos. El objeto del arte es el *agrado* y su fin es el *placer*. Cf. G. W. F. Hegel, *Estética*, vol. I, pp. iii-iv.

reducirse todo a la materia y la energía, a la causa y al efecto, no hay lugar para una verdadera libre voluntad del ser humano, tampoco una moral. El hombre es sólo producto de una larga cadena de causas y efectos, por lo tanto sólo tiene una posibilidad de acción —sin decisión— condicionada a los procesos químicos y físicos que sufre su cuerpo.

Como vimos anteriormente, la experiencia espiritual ha permitido al ser humano —en algunos casos mediante las religiones— explotar al máximo su potencial de imaginación y creatividad. Posiblemente una sociedad sin ninguna idea de *trascendencia* sea artísticamente estéril, ya que el primer impulso creativo en una cultura es activado siempre, como vimos ya, por las tendencias espirituales.⁵⁶ Una vez más, *no se trata de si existe en efectivo algún ente o naturaleza divina, sino de la realidad que un ser humano puede crear para sí mismo mediante la convicción y la aceptación de una posibilidad de cambio en dicha realidad.* El artista que permite para sí una posibilidad *trascendente*, recibe un impulso enorme que lo puede conducir a grandes creaciones. Para ver esto no hay que viajar al Renacimiento o al Barroco. Fue en el siglo XX cuando la exploración sobre las raíces espirituales del hombre primitivo dieron a artistas como Picasso los materiales para crear el cubismo. También, la búsqueda de Kandinsky por una explicación *metafísica* de las artes le permitieron lograr un desarrollo constante y una justificación coherente para el arte abstracto. Ambos, el cubismo y el abstracto, las aportaciones artísticas más importantes del siglo XX; según muchos, el siglo más “materialista” de todos.

¿Qué sería del ser humano si se le privara de su fe en la capacidad *trascendente* de sus obras... si se le extirpara del corazón la certeza espiritual de que es *posible* lograr los cambios deseados para su entorno?

⁵⁶ Del mismo modo, una sociedad puramente espiritual, sin interés en lo inmanente, será artísticamente estéril. El balance entre trascendencia e inmanencia, fue la fórmula justa que permitió al cristianismo desarrollar completamente su arte.

D. VALORACIÓN DE LO TRASCENDENTE DEL ARTE EN LA ACTUALIDAD —
¿UNA NUEVA SENSIBILIZACIÓN?

*El corazón del hombre debe revelarse en sus dioses,
personificación de los grandes móviles
que le hacen obrar y le gobiernan en el interior.*
Hegel

*El artista no trabaja para recibir elogios...
o para evitar la censura, sino obedeciendo a la voz
que le gobierna con autoridad, a la voz del maestro
al cual debe inclinarse, y del cual es esclavo.⁵⁷*
Kandinsky

*Ser bueno en los negocios es la mejor clase de arte.
No importa si uno es buen artista o no;
si no estás bien promocionado, no recordarán tu nombre.⁵⁸*
Andy Warhol

Cuando Kandinsky y Hegel escribieron sus obras relacionadas con la estética y el arte existían en sus respectivas épocas tendencias materialistas contra las cuales las fuerzas del Idealismo romántico libraban su batalla. Para los idealistas, todas aquellas ideas materialistas que cobraban ímpetu con la modernidad eran una amenaza contra las artes. Con la llegada del siglo XX, las ideas materialistas tomaban mayor fuerza aún, especialmente en Rusia con el marxismo, haciendo así a Kandinsky ampararse en concepciones idealistas de filósofos y pensadores como Hegel y Schelling; incluso llevándolo a abandonar su país natal y buscar en la patria de éstos una mejor educación teórica y artística. El concepto de valor del arte para un idealista era de suma importancia puesto que no sólo se trataba de definir por qué valía el arte, sino de salvarlo del

⁵⁷ W. Kandinsky, *La gramática de la creación*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 56.

⁵⁸ J. Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 1014.

materialismo. Este sentido de ser “salvador”, en un aura casi profética, es quizá uno de los factores motivacionales más importantes en Kandinsky.

Antes de entrar en los conceptos de Kandinsky y Hegel sobre el valor del arte —lo que haremos en el siguiente capítulo— cabe preguntarse antes, al menos en forma general, cómo es valorado el arte por los artistas y críticos contemporáneos, y cuáles son los *criterios* utilizados para distinguir el valor de las obras. Sin duda alguna, en el presente, el concepto de *mercado* es el de mayor importancia cuando se valoriza lo artístico.⁵⁹ Permea en nuestros días la visión del arte como medio para hacer dinero. El artista necesita de los críticos como fabricantes de prestigio; y gran parte de éstos miden el valor de la obra según la cantidad de exposiciones o premios, fama, o según la nominación del billete que el galerista le pasa; lo que permite luego al *art dealer* canalizar la demanda en favor del artista al que representa.⁶⁰ A simple vista resulta un hecho que el materialismo tras el capitalismo ha afectado a las artes de tal modo que cabe la posibilidad de preguntarse si aún existe alguna valoración espiritual o *trascendente* sobre el arte. Posiblemente el término *transcender* ha sido homologado por la palabra *vender*. Es decir, *trascendente* es el que produce dinero.

La sociedad consumista obliga a los artistas a ser productores estilo fábrica y a satisfacer las expectativas de un mercado. Son tantas las presiones a las que se somete el artista contemporáneo, que muchas veces éste queda ajeno al verdadero valor que su obra podría poseer. Algunos miden la “trascendencia” de una obra según lo innovadora o lo atrevida; otros ni siquiera cuentan con la palabra *trascendencia* en su vocabulario. Constantemente buscan impactar mediante una frenética búsqueda de la novedad; como si lo único que los motivara a crear fuera causar asombro al público.⁶¹ Desgraciadamente mientras más buscan complacer a un público de elite, más pierden su vista de sí mismos, es decir, de su interior, y por lo tanto disminuye el contacto con su propio *espíritu*, en otras

⁵⁹ Virginia Bautista, *Tecnología y mercado*, periódico *Reforma*, 5 de septiembre, México, D.F., 2001.

⁶⁰ Ángel Escárzaga, *Claves secretas de las vanguardias artísticas (Marchantes y farsantes de la pintura contemporánea)*. Nuer, Madrid, 1997, p. 18.

⁶¹ La búsqueda del asombro la encontramos incluso en el dadaísmo. Según el historiador E. Hobsbawn, para la época de 1914 “todo cuanto podía causar perplejidad del aficionado al arte burgués convencional era aceptado como dadá.” Cf. Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX. Crítica*, Madrid, 1995.

palabras: con su verdadera *necesidad* íntima, según algunos pensadores, aquello que es lo único capaz de dar *validez trascendente* a su obra.

El individualismo —a veces realmente egocentrismo— de ciertos “artistas” ha llegado a convertir el arte en una especie de “filosofismo”, en otros casos disfrazado con el elegante término de *conceptualismo* donde la obra de arte en sí (como objeto o materia) no ocupa prácticamente importancia alguna —a veces ninguna— frente la idea del creador. Muchos artistas actuales se refugian dentro de la tradición del *arte conceptual*, sin conocer tan siquiera el origen y propósito de dicho movimiento. Dado el caso, cientos de personas que no poseen oficio, ni compromiso con el arte en su sentido disciplinario —un compromiso que va desde el constante estudio, la reflexión y sobretudo la continua practica de la técnica en el taller— ponen a un lado siglos de tradición, sustituyen el taller, el pincel, el cincel, el sudor, por un programa de *Microsoft* donde escriben “propuestas” o “discursos” que luego mandan por *e-mail* a decenas de galerías y museos. Sin duda alguna, a todos nos resultaría muy cómodo “arteear” a nuestro gusto dentro de las libertades tan abarcadoras que brinda el arte conceptual *cuando no posee sentido de dirección*, cuando el arte conceptual se desvirtúa en “relajo”. Sin intentar ocultar su cinismo, algunos que tal vez nunca han sentido en sus manos el olor de la trementina, se autoproclaman como aquellos que han dado “muerte al arte” y con el *bolígrafo* escriben su acta de defunción. En el reciente libro *Retórica de la pintura* (2000), para Alberto Carrere y José Saborit esta moda constante de declarar muerte, hace parecer al arte una “disciplina necrófila”. Explican:

“[...] el arte ha muerto porque ha muerto —o pasado a un modesto plano secundario— la destreza, la habilidad, la técnica, el oficio. El arte como técnica o como destreza “manual” ha muerto [...] sin duda ha muerto, para aquellos que abogan por una “*disquisición filosófica*.”⁶²

La importancia de este hecho es vital, pues aunque a veces pasa desapercibido, el peligro del conceptualismo puro *sin dirección*⁶³ es inminente, no sólo para la plástica sino todas las

⁶² Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 38-39.

⁶³ Cuando decimos “sin dirección” nos referimos a una falta de profundidad, de reflexión, que nos hace dudar de la integridad del arte conceptual.

artes, incluyendo a la literatura, la música, etc. Esta situación ha permitido a ciertos aspirantes a filósofo, invadir un terreno que no les corresponde (las artes visuales). Muchos no han comprobado una sola vez la presencia de alguna destreza técnica en sus trabajos. La comprobación no es llevada a cabo pues la mayor parte de museos y galerías han entrado en el mismo juego de ellos; donde se manipula el mercado del arte de manera más fácil, según la novedad (en vez del desarrollo disciplinario) y se valora el arte según la expresión mitificada de los “sujetos geniales” llamados artistas.⁶⁴ ¿Alarmismo? ¿Exageración? Veamos.

Al ponerse la “intención intelectual como preeminencia valorativa sobre la acción realizadora, deriva la nueva subversión [de valores] de que el precio del arte ya no dependa de su calidad, sino que su calidad se valore en función de su precio.”⁶⁵ Dado el hecho que las galerías necesitan ingresar dinero *constantemente y rápido*, resulta práctico para muchas apoyar a los artistas que les traen propuestas *constantemente y rápidas* de realizar. Por eso, tanto las galerías como museos de arte contemporáneo, dan prioridad al cuadro producto de cubetazos que al de aquel “artista tradicional” que se tarda año y medio poniendo, quitando y rascando óleo sobre la tela que expondrá —quién sabe— cuando termine... Ciertamente las ideas de la mente de un pseudo-filósofo fluyen en una *laptop* con mayor rapidez que el aceite en el lienzo de un pintor.

[El mercader] “de arte contemporáneo se ha dado cuenta de que explicar la calidad artística a cada eventual comprador [...] ya no se hace tan necesario si se establece un sistema de valoraciones mucho más inteligibles para el profano, que consista en proponer una escala de precios que se corresponda a una relación de nombres [...]”⁶⁶

Cientos de artistas, amparados bajo el manto del *mercado* (los que llamamos *refugiados*) sin poseer ningún compromiso con la cultura, se aprovechan de esta situación y logran entrar en los más importantes museos y galerías —quizá su único logro—, justificando sus

⁶⁴ Carrere, Op-cit., p. 40.

⁶⁵ Escárzaga, Op-cit., p. 27.

⁶⁶ Ibidem., pp. 119-120.

producciones, a veces, bajo una supuesta "propuesta" formalista (que usualmente suele ser la exaltación del garabato) o un débil conceptualismo (no conceptualiza nada); ambos harían a Malevitch y a Kosuth retorcerse en sus actuales aposentos. No importa cuál sea el medio de expresión (garabatismo, instalacionismo o conceptualismo...), qué mas da, es cuestión de un *choice*. El asunto es que al resultar *ininteligibles* seguramente conseguirán su meta. El público general, como es de esperarse, lo tomarán como un chiste, o tal vez como burla. De igual manera los círculos de intelectuales e incluso los dueños de las mismas galerías no "entenderán" nada. Pero esto no importa pues:

"Los sujetos incapaces de sentir emociones estéticas o de realizar significados de contacto con lo que se les vende como arte tenderán a disimular sus incapacidades, como si nada, porque esos objetos valen dinero y atribuyen prestigio social y cultural, y perpetuarán así el simulacro de lo artístico."⁶⁷

Carrere y Saborit analogan la situación del arte actual al conocido cuento de Hans Christian Andersen, *El traje nuevo del emperador*, donde nadie se atreve decir que el emperador está desnudo. Por eso el Arte no morirá, en tanto siga siendo útil al poder económico.⁶⁸

Da la impresión que las artes hoy día son tierra de nadie. *Anything goes...* La mayor prueba de que se trata de una situación peligrosa radica en el hecho del constante rechazo ("¿Eso es arte?") y apatía del público ("*Whatever*") hacia obras que se les pide que consideren "arte" cuando le son totalmente ajenas. Contrario a la música, que es aceptada con más facilidad independientemente de su contenido conceptual, *el público siempre busca y buscará en el arte visual significados, que le den un sentido a la obra que observan*. Por consiguiente, una obra que no les dice nada, será necesariamente rechazada, o peor aún, ignorada.

Las tendencias "conceptualistas" que criticaba Hegel en su época, en la actualidad han sido llevadas a su extremo. Esto ha sido reconocido por Régis Debray, quien aludiendo a Hegel y al propósito que plantea para el arte, llama a estas tendencias

⁶⁷ Carrere, Op-cit., p. 41.

⁶⁸ Ibid.

“desmaterializantes”,⁶⁹ pues sus consecuencias últimas implican la desaparición del arte como objeto. Desde un punto de vista hegeliano, el “arte conceptual” es el mayor peligro que asecha a las artes en este momento. En el arte conceptual, la parte verbal del discurso artístico asume el protagonismo de la obra. Los discursos lingüísticos circundantes *exceden su función cooperadora* (explicativa, valorativa o legitimadora) convirtiéndose incluso en el motor de la misma obra.⁷⁰ En otras palabras, no es el discurso quien apoya a la obra, sino la obra al discurso. La pintura ilustra al texto. Esta situación es causa de que en vez de hablarse de grandes obras y grandes artistas, se hable ahora de superestrellas o “ídolos planetarios”. Régis Debray lo resume así:

“Cuanto más simboliza una obra tanto mayores son para el artista las posibilidades de ausentarse de la escena. En cambio, cuanto menos nos cautiva la obra tanto más debe hacernos estremecer la persona del artista; y meter en nuestra existencia el esoterismo teatral que ya no emana de su trabajo [...] Cuanto más pobres son las imágenes tanto más rica debe hacerse la “comunicación” de acompañamiento, pues cuanto menos significa la imagen tanto más se requiere de acompañamiento.”⁷¹

Este “acompañamiento” se trata de las entrevistas en la televisión, los artículos en la revista *Time*, y *contextualizaciones hipertrofiadas*,⁷² como los “textos” o *statements*, que son ya necesarios en cada catálogo de exposición, ocurrencia que, según el sarcasmo de Debray, harían a Hegel sonreír en su tumba.⁷³ Pero actualmente ya no se trata de unos textos complementarios a lo visual, sino de verdaderos decodificadores de exposiciones enteras,

⁶⁹ Debray, Op-cit., p. 56.

⁷⁰ Carrere, Op-cit., p. 135.

⁷¹ Debray, Op-cit., p. 56.

⁷² En el momento de *lectura* (interpretación y recorrido de la mirada) de una obra, a mayor ambigüedad se presente, mayor dependencia tendrá la misma de contextualización. En casos, la única forma de abordar obras de arte recae en la ayuda de contextos que tienen que ser *hipertrofiados*; es decir, se le da una valoración que excede su papel como cooperador en la interpretación. Entre los contextos que actualmente suelen ser hipertrofiados se encuentran la biografía del artista, el catálogo de la exposición, título de la obra, etc. La “hipertrofia” es llevada a cabo por la llamadas *plataformas de legitimación*, según Carrere y Saborit la “tríada fatídica”: la crítica, el mercado y el museo. En estos casos, el contexto se convierte en determinante del significado de la obra y de la artísticidad de la misma. (Carrere, Op-cit., pp. 134-136.)

⁷³ Debray, Op-cit., p. 56.

puesto que sin ellos no habría nadie quien las comprendiera. Tan absurdo es, que sería equivalente a decir que *Disneyworld* no puede disfrutarse sin el mapita que dan en la entrada.

“En numerosas exposiciones resulta necesario leer el catálogo para entender la obra, hasta el punto en que la obra se produce en el acto de leer el catálogo, haciéndose más o menos irrelevante o prescindible la confrontación con su parte objetual.”⁷⁴

Resulta paradójico que el arte visual que luchó por tantos siglos por conseguir independencia de los contextos, justo al obtenerla sucumbe a una nueva esclavitud contextual. En el siglo XIV, la pintura se convirtió en un arte materialmente autónomo, independizándose de su contexto arquitectónico y escrito. En el siglo XIX finalmente se libró de las dependencias económicas con la Iglesia y el Estado. En el siglo XX, consiguió su liberación de la mimesis.

“Misteriosamente, vencidas todas estas insubordinaciones (bajo el paradigma de libertad) del texto escrito, de la arquitectura, Iglesia, Estado, representación, la pintura desemboca ahora, casi concluido el siglo XX en manifestaciones muy dependiente de sus contextos, verbales, escritos, visuales, televisivos, y sometidos como siempre —o más— al poder económico.”⁷⁵

Algunos intelectuales —agraciados por un don divino de súper comprensión instantánea y lenguaje flameante— defenderán con uñas y dientes la situación actual del arte. Concederán humildemente que es necesario poseer “un grado” —¿doctorado?— de conocimiento para la contemplación de estas obras, para así lavarse las manos ante la creciente inconformidad y apatía del público. Tras la “apología de los intelectuales”,⁷⁶ se encierra la idea del *arte elitista*, pues no muestran algún compromiso por educar al público

⁷⁴ Carrere, *Op-cit.*, p. 136. Nos preguntamos si en algún futuro las galerías se convertirán en librerías, y las exposiciones en ventas de “catálogos” con fotografías... Si es que para ese entonces habrán obras que fotografiar.

⁷⁵ *Ibidem.*, pp. 136-137.

⁷⁶ El semiólogo Omar Calabrese defiende la palabrería de los críticos de arte, definiéndola como una tradicional “poética propia”. Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 12.

que consideran "ignorante". Hablan de la "lejanía" del público a su arte, pero no mencionan su falta de *cercanía* para con ellos. Creemos que subestimar la inteligencia y capacidad de contemplación de un público, sólo por que no tienen *cierto* conocimiento (que les permita decodificar el arte que no entienden), es un grave error. Por siglos las artes visuales afectaron culturalmente tanto el ojo del rico como del pobre, del intelectual como del no educado, y ahora repentinamente ese mismo público es una masa de ignorantes que no "entiende" el arte contemporáneo.

¿Es el arte verdaderamente elitista?, ¿será la inconformidad una típica resistencia al cambio?, ¿o será todo esto una tomadura de pelo? ¿Acaso no serán los elitistas quienes desean que así sea, porque les agrada la sensación del bolsillo relleno y el delirio del ego inflado... o porque supondría *demasiado* trabajo justificar sus obras ante el ojo *crítico* del "ignorante"? —El ojo crítico del "niño inocente" del cuento de Andersen, que ante todo siempre es honesto... demasiado sincero... y se atreve a gritar que el emperador está desnudo.

Es típico oír de la boca de los "sabios" que defienden el ininteligible arte conceptual la frase "el arte no se entiende, se siente". Ante esto deberíamos entonces preguntarnos: ¿Acaso no son los *conceptos* objetos del pensamiento y no de los sentidos?; ¿Desde cuándo un *concepto* se hace aprehensible si no se entiende primero?; ¿Puede llamarse concepto (o idea) a algo que no se piensa, sino que se siente?; ¿Puedo apreciar (o sentir) el *concepto* de un "arte conceptual" si no lo entiendo nunca?; ¿Puedo sentirlo, sin antes haberlo entendido? El siguiente es un diálogo casual entre un espectador común y un artista "conceptual":

— "Su dibujo es muy sucinto."

— "Lo que cuenta es el concepto, vaya. Sólo los imbéciles se aferran a las superficies..."

— "¿No es su concepto un tanto pobre?"

— "Yo no soy filósofo sino artista. Yo trabajo en las sensaciones y las sustancias, señor."⁷⁷

⁷⁷ Debray, Op-cit., p. 62.

Si basáramos toda nuestra vida en preceptos similares a los del arte conceptual actual, la vida en el mundo sería más gélida que la de un trozo de comida en un refrigerador. En vez de sentir, *pensaríamos* que sentimos: “*pienso que me duele el dedo*” en vez de “*me duele el dedo*”; o, “*pienso que me gusta ese cuadro, es interesante*” en vez de “*ese cuadro me fascina*”. ¿Pueden ser los sentimientos “interesantes”? Fuera de la observación científica del psiquiatra o el psicólogo, o un capítulo del *Twilight Zone*, lo dudamos mucho.

Si los intelectuales asumen que las masas no entienden el arte contemporáneo debido a una “ignorancia”, llegamos a la siguiente pregunta: ¿Hace falta educar “al pueblo” para acercarlos a las artes? El elitista intelectual dirá que por supuesto que sí. ¿Pero qué hace ese intelectual, que escribe columnas para el periódico de los domingos, —y que muy cómodo en su “*love seat*” degusta a Bachelard y a Flauvert— por ese “pueblo” que considera ignorante?

El lector se preguntará con razón, qué tiene que ver todo esto con la *trascendencia* en el arte. Como veremos, tiene todo que ver. Aunque no creemos que exista una ignorancia tal para la apreciación del arte en público general, sí creemos que no podemos esperar que “el pueblo” (o las masas) se acerque por arte de magia al artista para que lo “eduque”. El artista debe ser el que en primer lugar desee ir hacia él, *trascender hacia él*, traspasando las barreras que han sido erguidas entre ambos. También debe entenderse una educación no en términos de puro conocimiento (sermón intelectual) sino de *sensibilización*; provocar en ellos el júbilo del goce del arte. ¿Cómo puede el artista sensibilizar al público? La respuesta es más sencilla de lo que el *esnobismo* intelectual nos ha hecho creer: Compartiendo con la gente, dialogando, en charlas, contestando sus dudas, abriendo las puertas del taller a las personas desde edad temprana; permitirles conocer qué se siente manchar sus dedos con el carboncillo; enseñarlos a observar un desnudo por primera vez fuera una revista barata; acostumbrarlos al olor del lino y del aceite en un cuadro recién pintado. Sobre todo se debe demitificar la imagen del artista “genio”. El artista visual no es un actor de Hollywood que lanza una película cada dos años, da una que otra entrevista, recibe sus *Oscars* y luego

desaparece por dos años más. El artista visual debe reconocerse a sí mismo como agente activo de la cultura, que no sólo la enriquece por su obra, sino por su presencia dinámica como individuo en la sociedad. La era del monacato ha terminado. El acercamiento y comunicación son las claves para la *educación para la sensibilización*.⁷⁸ Intentaremos que el resto de esta investigación resulte como apoyo para los artistas y educadores del arte inconformes con la situación decadente que viven todas las artes en la actualidad.

Paul Klee, quien perteneciera al grupo el *Jinete Azul* de Kandinsky por un tiempo, hablaba sobre la relación que debía mantenerse entre el artista y el espectador. Para Klee debía haber un terreno común, donde el artista apareciera al público como *su semejante*, alguien con quien compartir un mismo sentido de la vida; todo lo contrario a los *Michael Jacksons* que exhiben en las galerías de las grandes capitales. Actualmente ya no hay lugar de encuentro; parecería que no somos semejantes, pues los artistas son "casos marginales". El arte sólo es compartido entre los *happy few*.⁷⁹ Pobre de aquel artista que intente acercarse a su "pueblo". Le llamarán pintor de domingo si tiene suerte, si no lo bautizarán con el más grave de los "insultos" entre los círculos intelectualoides: artesano.

Si tomamos como *trascendencia*, en el sentido humanista, ese interés de un artista por que su obra llegue al corazón de su cultura, ¿existe entonces una valoración trascendente actual para el arte? La respuesta es no; pues no puede llegar al corazón de un pueblo lo que no traspasa de un mínimo círculo elitista, lo que huele a *esnobismo*, o lo que alude a la basura, al asco: justo aquello de lo que el espectador pretende escapar y encontrar "refugio" en lugares como los museos. La conspiración de los grandes egos, que sólo busca su engrandecimiento, no cuenta con lo que el artista hace, sino con lo que es. Ya no cuenta tanto el *cómo* pinta, sino el *cuánto* habla. Se trata del regreso de los individuos carismáticos, cuyas palabras y gestos recoge semanalmente la sección 'Gente' de las revistas.⁸⁰

⁷⁸ Aunque la educación del arte no es objeto de nuestra investigación, creemos que los artistas que abogan por una nueva *sensibilización* deberían adentrarse en métodos de enseñanza que permitan dicha tarea, o en última instancia crear los suyos propios.

⁷⁹ Debray, *Op-cit.*, p. 63.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 56.

Juan Plazaola, historiador y teórico del arte, desde su punto de vista teológico, atribuye la crisis en el arte actual a la pérdida de las aspiraciones vitales del hombre. Según Plazaola, el deseo desesperado de firmeza y durabilidad, el ansia de perpetuarse es lo que ha caracterizado al *espíritu* del hombre a través de las edades. El arte actual, se puede decir, está minado de dicha desesperación por falta de fe en la *trascendencia* de lo que hace el hombre:

“La falta de fe en la trascendencia de la obra se traduce [...] en que el artista no aspira a comunicar mensaje alguno a los demás. Desde un punto de vista filosófico no puede uno evitar la interpretación de esta especie de “crepúsculo” del arte como un general abandono de la metafísica. El arte no pretende decir nada. No tiene mensaje. [A...] ese modo de vivir corresponde el arte contemporáneo que no tiene más aspiración que “sorprender”. Si el artista ha logrado sorprender al visitante, aunque sea con el más estrambótico recurso, parece haber conseguido ya su objetivo. Si el truco ha logrado retener unos segundos al visitante, el objetivo ya está alcanzado. Poco importa que detrás no haya nada.”⁸¹

Plazaola también atribuye la crisis en parte a la encerrona del simple lenguaje formalista. La diferencia entre las obras formales de Kandinsky o Mondrian y las actuales, radica en el hecho de que las primeras eran y pretendían ser significativas. Actualmente se ha renunciado a eso: “se ha exhibido el significante pero sin ninguna intención ni pretensión semántica.”⁸² En el caso de las obras conceptuales, Plazaola se pregunta: “¿Qué les falta a esas obras de arte [...] para que aun las personas de mejor voluntad no aguanten ni un minuto ante ellas? Sencillamente les falta profundidad, les falta espesor humano.”⁸³

“El arte llamado “conceptual” de hoy defiende el valor de los procesos sobre la calidad de las obras [...] Apenas se exige al artista que nos deje obras. Se le pide que demuestre que las

⁸¹ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, pp. 1014-1015.

⁸² *Ibidem.*, p. 1016. También Hajo Düchting afirma que los modelos de arte no figurativo, en el caso de Kandinsky, están siempre dotados de *contenido*. (Hajo Düchting, *Kandinsky*. Taschen, Alemania, 1999, p. 88.)

⁸³ *Idem.*

está haciendo, que es capaz de hacerlas; y se pretende y espera que en ese proceso descansen ya nuestra admiración y nuestra conformidad [...] El arte de hoy es la exaltación de lo efímero.”⁸⁴

Justo esa obsesión por la *fugacidad* —elogiada por el llamado *happening*— contradice totalmente la valoración *trascendente* del arte que radica en la sublimidad del *objeto*; la *objetivación* es quizá el pilar de la visión tradicional de *trascendencia* del arte. Examinaremos con mayor profundidad este concepto en el segundo capítulo.

Cuando buscamos comprender estos problemas culturales, no es posible llegar a soluciones señalando unas cuantas causas. Tampoco es la tarea de esta investigación pretender resolverlas. Sí es necesario señalar con gran claridad esta situación, pues así veremos en cuán medida la idea de lo espiritual se opone directamente a ella. Por ahora, en términos históricos podemos resumir que tanto las interpretaciones materialistas sobre los escritos de Nietzsche, la llegada del marxismo y su *dialéctica materialista* (contraria a la *dialéctica hegeliana*),⁸⁵ las guerras mundiales y el existencialismo (que desmentían la religión) consolidaron un pesimismo cultural y decadencia del sentir espiritual.

Batallando contra el idealismo que los ilustrados y románticos (como Hegel) abanderaban, el materialismo convirtió toda aspiración de tipo espiritual en sinónimo de mentira y atraso. Según los materialistas sólo la ciencia y la tecnología serían capaces de mejorar al mundo. Se otorgó la emancipación a la máquina. Indiscutiblemente esto trajo un adelanto tecnológico, ¿pero qué adelantos a nivel humano y cultural? Intentando desmentir la religión, hicieron de su anhelado progreso económico un nuevo dios, un culto a la tecnología; la cual, a parte de progreso también trajo consigo la guerra, la contaminación, el

⁸⁴ Ibidem., pp. 1008-1009.

⁸⁵ La doctrina de Marx a veces es llamada *materialismo dialéctico*, y parte de esta se conoce como *materialismo histórico*. Estos términos fueron tomados de la filosofía de la historia de Hegel. Aunque Marx no los usó, Engels y los llamados marxistas sí los utilizaron. El concepto de transición (dialéctica) era visto por Hegel como un desarrollo en la razón o el espíritu humano, pero en el caso marxista se combinó el concepto de dialéctica con la visión de que las fuerzas que rigen el desarrollo histórico son siempre materiales. Según Marx y Engels, lo que determina la estructura social y el cambio son los factores económicos. La *dialéctica materialista* proveyó la base filosófica del comunismo, tanto para su desarrollo político como también económico. (World Book, versión electrónica 1.0, World Book Inc., 1998.)

holocausto, armas atómicas, etc. Tomemos como ejemplo la “escuela” del futurismo: una encarnación extrema del materialismo en el arte plástico. Pensadores radicales usurparon el lugar de los artistas colocando pinturas al lado de manifiestos como “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere, y el desprecio a la mujer.”⁸⁶

Proponemos el asunto de lo espiritual como un tema de suma importancia para todos los campos artísticos. Pensamos, al igual que muchos pensadores y artistas, que *tomar conciencia sobre las dimensiones espirituales del arte puede hacer la diferencia entre la creación del arte trascendente o la mediocridad perenne*. El conocer sobre lo espiritual no es un asunto de moralizar ni mucho menos, sino de mostrarle al artista profundos aspectos que por muchas razones han estado ocultos ante sus ojos. Con la muerte de los grandes ideales, hoy día los “posmodernos” se atreven a decir que “ya nada nuevo puede ser creado” —el más grande insulto a la capacidad creadora humana jamás pronunciado—, y proponen la amalgama, el reciclaje —en su jerga le llaman “apropiación descontextualizante”— como la realidad vigente. De la condición “posmoderna” misma surge la esterilidad creativa. —¿Qué puede pensar un estudiante de arte cuando se le dice que no puede crear algo nuevo?— De aquí surge también la avalancha de mediocres pseudo-filósofos *new age*, embaucadores, que intentan sintetizar la ciencia con cinco religiones en un sólo libro. Muchos artistas, auto-declarándose “posmodernos” con mucho orgullo, nos predicán sobre la “cotidianeidad” (uno de sus temas favoritos), el *yoga*, el *zen*, y nos muestran en museos su *video-art* dentro de instalaciones colocadas bajo las leyes del *feng shui*. ¿Alarmismo? ¿Exageración? El lector decidirá.

Indicar y definir lo *espiritual*, lo *trascendente*, la *trascendencia* y el *materialismo* no es suficiente como para probar nuestra propuesta que intenta reivindicar el papel que juegan los temas que discutimos. Es por esto que el siguiente capítulo no sólo hace hincapié en la importancia de la espiritualidad en el campo artístico, sino que explica diferentes visiones

⁸⁶ F.T. Marinetti, *Manifiesto del futurismo*, Italia, 1909. Tanto en los escritos futuristas como en las transgiversaciones de Elizabeth Nietzsche en los escritos de su hermano F. Nietzsche, se encuentra la esencia del nazismo.

de cómo se alcanza la *trascendencia* para una obra de arte. Intentaremos demostrar la necesidad de todo productor visual por adentrarse, aunque sea un poco, en un conocimiento que fue descartado hace casi cien años, pero que hoy día, con nuevas características, comienza a resurgir.

CAPÍTULO II

**Hegel y Kandinsky:
dos visiones complementarias
sobre lo trascendente en el arte**

A. HEGEL: LO ESPIRITUAL COMO FUNDAMENTO DE LA ESTÉTICA

1. LA FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU

EN EL CAPÍTULO anterior conocimos algunos de los vínculos entre la religión y las artes, y cómo en ciertos casos la religión, debido a su atadura histórica con el arte, pretende ejercer autoridad total sobre el concepto de *trascendencia* en el arte. Intentamos separar las aguas entre la estricta postura de algunos teólogos quienes afirman que desvincular al arte de la religión produce un arte que (aunque estéticamente podría ser funcional) en última instancia es intrascendente⁵⁷ y la idea que acepta la posibilidad de la *trascendencia* en el arte en contextos no-religiosos y/o seculares.

⁵⁷ Como vimos en el capítulo pasado, la iglesia católica declara trascendente al arte, siempre y cuando esté en servicio de la iglesia, pues funciona como una manifestación visual de su sabiduría. La *trascendencia* según su definición, radica en su poder de *mediación*, por lo tanto el arte *secular*, aquel que no muestra doctrina o un "enganche" doctrinal, es profano, o sea *no-trascendente*.

Aunque las artes pueden servir en favor de la religión, creemos que subyugarlas al dominio exclusivo de lo religioso las degradaría a puro servilismo. Cuando los religiosos occidentales tradicionales pretenden que el arte sirva a la religión, implican que debe ser un servicio hacia *su religión*, entiéndase como doctrina propia, no a las religiones en general. De esta manera el arte que mejor representa sus intereses es mezquinamente considerado el más elevado.

En la historia han existido opiniones radicalmente opuestas a ésta última. Se ha dicho que la verdadera espiritualidad del arte radica en el hecho de ser un producto *libre* de una *necesidad* que rebasa las exigencias físicas naturales, una necesidad interna que sólo se puede explicar en términos espirituales. Este es el caso del filósofo Hegel. Estudiar su concepción del arte según sus definiciones de "libre" y "necesario", nos abre un nuevo entendimiento, que logra abarcar dentro de lo espiritual a las artes de todos los pueblos, independientemente de cual es su postura ante lo religioso.

G.W.F. Hegel (Stuttgart, 1770 - Berlín, 1831) fue uno de los filósofos idealistas alemanes más importantes del siglo XVIII y XIX. Luego de haber estudiado filosofía entre 1788 y 1790 en el *Stift*, seminario protestante de teología de Tubinga, se dedicó a la enseñanza y a desarrollar sus más importantes obras, entre ellas: *Fenomenología del Espíritu* (1807) y *Ciencia de la lógica* (1812-1816).

En general los escritos de Hegel poseen un tono afín al *espíritu romántico* de su época: optimista, providencialista, tradicionalista, etc. También exaltan los valores que caracterizaron los años de la Revolución americana y la Revolución francesa: la libertad, igualdad y fraternidad. En cuanto a su visión sobre la idea de Dios, Hegel mantuvo una postura *teísta* (o más bien *panteísta*⁸⁴), pero evitó la rígida exclusividad religiosa para convertir sus obras en importantísimas aportaciones a la filosofía universal.

El sistema de Hegel se divide en tres: la *Lógica*, la *Filosofía de la naturaleza* y la *Filosofía del espíritu*. La *Estética* pertenece a esta última. Hegel bautizó su filosofía más importante

⁸⁴ El *panteísmo* es la doctrina que concibe a Dios y al mundo natural como uno mismo, por lo tanto para el panteísta Dios está en todas partes.

como *Fenomenología del Espíritu*. La *fenomenología* es el proceso por el cual el *Espíritu Absoluto* se manifiesta en el universo y luego se reconoce a sí mismo en él. El *Absoluto* (o la *Idea*), en última instancia, se trata de la definición propia de Hegel sobre Dios. El *Absoluto* es el *Espíritu*, el motor del mundo.⁸⁹ Este *Espíritu* es el origen y el fin de todas las cosas (el Creador) que se encuentra también *dentro* de su obra.⁹⁰ El adjetivo “absoluto” tiende a subrayar la tesis de que el *Espíritu* es el principio único de todo y que fuera de él no hay nada.⁹¹ “Sólo lo absoluto es verdadero y sólo lo verdadero es absoluto.”⁹²

Por otra parte, existe análogamente en la historia, una *fenomenología del espíritu humano* —la que Hegel considera el foco de su filosofía— en el que la conciencia del ser humano recorre un proceso histórico, donde finalmente llega a auto-reconocerse en su verdadera naturaleza como Conciencia infinita o absoluta. La *fenomenología*, como ciencia, consta del estudio de los fenómenos que el individuo anda y los grados de formación hacia el *Espíritu Absoluto*; lo que acarrea “el devenir de la ciencia y el saber”.⁹³ Eventualmente, según Hegel, el espíritu humano —al igual que toda la creación— volverá al seno del *Espíritu Absoluto*. Hegel llama *auto-conciencia* al reconocimiento por el cual el ser humano identifica su propia esencia como espíritu. La *auto-conciencia* es un proceso paulatino que se da en parte mediante la facultad de la *intuición*. Esta capacidad para adquirir conciencia de la esencia espiritual del universo, es justamente lo que distingue al ser humano del resto de la creación natural.

Según Hegel, el *Absoluto* se manifiesta mediante la *revelación* a través de las religión. Pero aparte de esto, Hegel afirma que el *Espíritu* se muestra a través de la Historia mediante un proceso dialéctico; alternativamente negándose y luego afirmándose en lo contrario,

⁸⁹ Aquí podemos trazar un paralelo entre los conceptos de Aristóteles y Hegel sobre el fin último. Para Aristóteles el Motor Inmóvil era la fuente de movimiento para los objetos naturales, para Hegel la Idea Absoluta era la fuente de movimiento en la experiencia. Cf. Jack Kaminsky, *Hegel on Art*. State University of New York, Nueva York, 1962, p. 10.

⁹⁰ Una idea que nos recuerda al *panteísmo*, sólo que en dicha creencia la naturaleza y Dios son una misma cosa, y para Hegel la naturaleza no es el espíritu en sí, sino una de sus muchas manifestaciones.

⁹¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 639.

⁹² Jean-Michel Palmier, *Hegel*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 37.

⁹³ Abbagnano, *Op-cit.*, p. 532.

para después conciliarse, superarse y conservarse. A este proceso se le conoce como *dialéctica hegeliana*.⁹⁴ El modo en que el hombre reconoce al *Absoluto* a través de sus procesos dialécticos es lo que Hegel denomina *fenomenología*; y la mejor manera de observar dichos procesos fenomenológicos es en el estudio de la historia.

Aun que su visión era en último caso un *dualismo idealista*,⁹⁵ el filósofo poseía una visión integral de la realidad donde los opuestos constantemente se concilian —contrario al dualismo de Descartes donde los opuestos están eternamente en pugna. La naturaleza del racionalismo es la separación de las partes y para Hegel la realidad sólo se comprende tomando en cuenta la relación entre todas las partes. Para él todo debía reintegrarse al *círculo del saber absoluto*: la acumulación de todo el saber humano.

Aun que su filosofía en general es sumamente oscura y difícil de comprender para el no iniciado, los estudiosos del tema resumen la *fenomenología* del espíritu humano de la siguiente manera: Hegel considera la esencia del hombre como espíritu o mente; o sea, su naturaleza última es espiritual, no material. El espíritu humano recorre históricamente tres etapas: En su primera faceta original, el espíritu del hombre se encuentra en un estado subjetivo. Su fin es el de desarrollarse, por medio de un recorrido progresivo, a un espíritu objetivo y posteriormente a un espíritu *Absoluto*.

Las condiciones para este desarrollo hacia el espíritu *Absoluto* son: primero, el trabajo, por la cual el hombre desarrolla la conciencia de sí mismo, como *sujeto* (distinto a la naturaleza). El *espíritu subjetivo* es el espíritu finito, el entendimiento, la razón.⁹⁶ Este camino tiene como resultado a la ciencia. En segundo lugar, el espíritu asimila toda la

⁹⁴ La *dialéctica* es el reconocimiento del carácter dinámico y evolutivo del universo y la sociedad humana; dando énfasis en la interrelación de las cosas. Hegel veía la totalidad de la existencia como un gran complejo movimiento dialéctico, donde las contradicciones, identificadas como tesis y antítesis, continuamente se procesan y emergen a un estado superior identificado como síntesis. El idealismo atribuye el movimiento dialéctico a la mente conciente y no a la materia. Por otra parte, el materialismo dialéctico ve la mente como una consecuencia de procesos específicos dados en la materia. Cf. Corliss Lamont, *The Philosophy of Humanism*. Humanist Press, Nueva York, 1997, p. 149.

⁹⁵ El *dualismo* presupone la idea de que el universo se compone de dos sustancias opuestas: la materia y el espíritu (o mente). En el caso de los idealistas, incluyendo a Hegel, se señala a la mente (la idea) como la esencia del universo, y la materia como sustancia secundaria. La realidad se trata de una lucha entre estos polos. Sin embargo para Hegel, esta "lucha" es sólo aparente, pues verdaderamente se trata de una constante conciliación de opuestos.

⁹⁶ Abbagnano, *Op.cit.*, p. 444.

historia de la cultura universal y las experiencias históricas del hombre. En este paso el ser desarrolla la conciencia colectiva o universal; en ese sentido se hace *objetiva*, pues ya no se trata del individuo (sujeto) aislado, sino de la especie (la humanidad). El *yo* se torna en el *nosotros*; surgiendo así la vida ética de un pueblo. El *espíritu objetivo* es encarnado en las *instituciones* del mundo humano: el derecho, la moralidad y la ética. Esta etapa comprende las instituciones jurídicas, sociales e históricas; luego la familia, la sociedad civil y el Estado.⁹⁷

Por último, el espíritu humano entra en la etapa del “Saber Absoluto”, donde mediante el Arte, la Religión y la Filosofía, finalmente toma conciencia de sí mismo como espíritu *Absoluto*, es decir un *yo universal*.⁹⁸ Hegel considera el Arte el menos elevado de los tres, pues en ese sentido es el más alejado de la *Idea*.

Vemos pues que para Hegel, el Arte consiste en una actividad que se da en un estado avanzado de la evolución de la conciencia, y permite al ser humano reconocerse a sí mismo como *Absoluto*, infinito. Tanto el Arte, como la Religión y la Filosofía poseen un mismo fin: mostrarnos la *Idea Absoluta* (el *Espíritu*). Contrario a muchos filósofos, Hegel no negó en manera alguna la importancia de la religión al saber humano, sin embargo debemos notar que dentro de las manifestaciones espirituales daba al arte un lugar separado e independiente de la religión.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Radhakrishnan, Op-cit., p. 594 y Palmier, Op-cit., pp. 39-40, 53-54, 62-63.

2. PRINCIPIOS GENERALES DE LA ESTÉTICA HEGELIANA

Hegel dedicó muchos años de su vida al estudio de las bellas artes y la estética. Posterior a su muerte, su discípulo H. G. Hotho se dio a la tarea de editar sus escritos y conferencias sobre estética para comenzar su publicación en 1835 (cuatro años después de la muerte de su maestro). De aquí surgió la publicación póstuma de los volúmenes de las *Lecciones sobre la Estética (Vorlesungen über die Aesthetik)* de Hegel. Estos volúmenes incluyen una extensa introducción —en la cual nos basamos mayormente para esta investigación— que plantea un anticipo de las reflexiones más relevantes. La introducción resulta tan importante, que en muchísimas ocasiones se le publica por separado.

Muchos estudiosos como el historiador de estética en Alemania, Max Schasler, han considerado la *Estética* de Hegel como el primer sistema completo de filosofía del arte “que por la profundidad y vitalidad de la concepción, por la riqueza y la variedad de las ideas que contiene excede a todo lo que antes y al lado suyo [se ha] producido en esta esfera”.⁹⁹

En la actualidad muy pocas personas (incluyendo a los artistas), conocen las aportaciones de Hegel al campo de la estética. Muchos artistas rehuyen a la lectura de la filosofía del arte pues usualmente estos tratados se convierten en ininteligibles laberintos —con frecuencia aburridos— donde al final no se encuentran soluciones, y la salida a las preguntas recae en enredos subjetivistas. Agradidamente, en el caso de la *Estética* de Hegel, el lenguaje en el que se comunican las ideas resulta accesible para un público general relacionado al arte. Contrario a su más importante escrito, *Fenomenología del espíritu*, su *Estética* no requiere de una gran preparación especializada en terminología hegeliana. Esto se debe en gran parte a que aquí Hegel no es tan rígido en su metodología, su lenguaje es más libre y poético. Por otra parte, la redacción de la *Estética* estuvo a manos de sus discípulos, no de Hegel. De no haber sido así difícilmente encontraríamos en estos volúmenes la claridad que los distingue de entre sus obras.

⁹⁹ Hegel, *Estética*, vol. I, p. i.

Antes de comenzar con los aspectos espirituales¹⁰⁰ mas importantes que Hegel atribuye al Arte, el filósofo se encarga —como todo esteta debe— de las definiciones sobre *lo bello*. Sin embargo Hegel reconoce que su *Estética* no se basa en cuestiones relativas a la metafísica de lo bello. Su *Estética* es más bien una *Filosofía del Arte* (o de las *bellas artes*). El fundamento de su obra es explorar el *ideal* en el arte.¹⁰¹ Sin embargo, Hegel se ve obligado a revisar los conceptos sobre *lo bello* para así poder distinguir entre la esencia espiritual del Arte y la Naturaleza; distinguir lo *bello artístico* de lo *bello natural*. Para Hegel, lo *bello* es la *idea*.¹⁰² La *Idea* es entendida en el sentido platónico; es sinónimo de lo *verdadero*. Pero contrario a Platón, para Hegel sólo su *concretación* en la forma nos permite catalogarla como *bella*. Así pues, bella es la idea que se ha hecho *concreta*. Es decir, la *belleza* es la manifestación sensible de la *idea*. Lo que distingue a lo *verdadero* de lo *bello*, es que en lo primero la *idea* aparece despojada de toda forma, solo se percibe por la razón. Lo *verdadero* se concibe, lo *bello* se ve y se contempla.

Hegel descarta lo *bello natural* como tal. Su estudio fue dedicado a lo *bello artístico*, puesto que según él la belleza de la naturaleza entra en una categoría “distinta”. Hegel nos invita a cuestionarnos si los objetos de la naturaleza (el cielo, los árboles, etc.) realmente merecen el calificativo de “bellos”. Si el concepto de belleza que aplicamos al arte es aplicado de igual manera a la naturaleza (como cuando decimos “hermoso cielo” o “bello sonido”), entonces tenemos que aceptar que la “belleza” natural es muy superior a la artística y el mayor mérito del arte consiste en aproximarse a dicha belleza.¹⁰³ Para evitar

¹⁰⁰ Debemos notar que en la *Estética* de Hegel rara vez se utiliza el término *trascendente*. Hegel en cambio utiliza el término *espiritual*; esto es claramente comprensible pues la palabra se liga directamente al concepto del *Espíritu Absoluto*. Esto no quiere decir que no podamos hablar de una idea de *trascendencia* en la obra de Hegel. No hace falta que la palabra aparezca para poder reconocer su presencia a nivel conceptual. (Sorprende más que la palabra *dialéctica* tampoco aparezca en toda su *Estética*.) Como mencionamos en el capítulo anterior la definición de *trascendencia* se relaciona siempre a la definición de *espíritu*. Por ser la filosofía hegeliana una filosofía *espiritualista* y *trascendente*, (según definimos los términos en el capítulo anterior), consideramos como hecho que su filosofía cae dentro del tema que nuestra investigación aborda: La concepción de aspectos *trascendentes* en el arte. Por lo tanto cuando nos referimos a la filosofía de Hegel utilizando el término *trascendente* entendemos que es sinónimo de lo que Hegel se refiere como *espiritual*.

¹⁰¹ Hegel, *Estética*, vol. I, p. xxv. Hegel admite el uso de la palabra estética como título a su obra, pues es la que se relaciona a la tradición iniciada por Baumgarten.

¹⁰² *Ibidem.*, pp. 36-38.

¹⁰³ G.W.F Hegel, *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán, México, 1997, pp. 9-10.

este problema, Hegel separa ambas "bellezas" dentro de categorías distintas y evita utilizar la definición de bello como "aquello que place a los sentidos", pues si así fuera entonces no habría diferencia alguna entre el arte y la naturaleza. Lo *bello artístico* es para Hegel superior a lo *bello natural*, pues es "producto del espíritu", y por ser el *espíritu* superior a la Naturaleza,¹⁰⁴ comunica así su "superioridad" a sus productos, por tanto al arte. Su superioridad no es un término cuantitativo. La superioridad radica en que el objeto artístico, al participar del *espíritu*, muestra una verdad. Para Hegel, la *verdad* es la belleza máxima, y la *verdad* es la que nos revela el conocimiento de lo *Absoluto*.¹⁰⁵

¿En qué consiste entonces lo bello que admiramos en la naturaleza? La naturaleza, para Hegel, es bella, pero en un sentido distinto al arte. El arte es producto de la voluntad de un *espíritu* y el propósito de hacer tangible una verdad. Por otra parte, el propósito de la naturaleza no consiste en mostrar belleza. Su razón de ser es una necesidad física, obligada. Las personas asignan a la naturaleza el adjetivo de *bella*, pues place a sus sentidos. Cuando hablamos del "bello sol", por ejemplo, realmente es su razón de existir, su propósito, su necesidad en la existencia, lo que lo hace bello.¹⁰⁶ Con esto, Hegel declara que la belleza está más allá de la forma o el color por sí solos; se necesita la *idea* que de unidad a la forma. Aunque concede a regañadientes que llamemos *bella* a la naturaleza, implica claramente que el término en este caso está mal usado. Para él, no puede ser bello algo que existe por obligación, algo que no es libre, que no tiene el sello del espíritu humano. *El arte es bello porque el espíritu lo hace bello*;¹⁰⁷ la naturaleza simplemente es lo que es, y no puede serlo de otra manera.

Para Hegel, este dilema no se trata de un simple mal uso de términos sobre dos categorías distintas (lo *bello natural* y lo *bello artístico*). Para él, el hecho que las personas

¹⁰⁴ En la traducción de A. Llanos de las *Lecciones de estética*, aparece la palabra Naturaleza con mayúscula cuando hace referencia al mundo exterior natural, no cuando habla de naturaleza como esencia.

¹⁰⁵ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 10.

¹⁰⁶ *Ibid.* El sentido de lo bello unido al concepto de *utilidad* era resumido por los griegos en el término *kalokagatía*. Un concepto semi-moral y semi-estético donde lo bello y lo bueno (como útil) son una misma cosa. (Cf. Platón, *Hipias mayor*.) Contrario a Platón y Kant, Hegel no entra de lleno en estas distinciones.

¹⁰⁷ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 11.

distingan ambas ideas, posibilita el entendimiento sobre la presencia del *Absoluto* en el arte. Tomemos el siguiente ejemplo. Pensemos en una canción que consideramos bella. La melodía se compone de tonos que proceden de la naturaleza. Por sí solos esos sonidos naturales difícilmente podrían llamarse bellos; si no, sería como decir que la nota RE es bella en sí misma, independiente de toda conformación musical. En este sentido, la nota RE no es bella, sencillamente es. Sólo la organización que el espíritu puede dar a esos sonidos o notas es capaz de crear algo verdaderamente bello. La naturaleza produce sonidos; el espíritu del hombre produce la música, y es así como de los sonidos se crea algo bello mediante la melodía y armonía. La belleza no está en los sonidos como tal, sino en la conformación adecuada que sólo el espíritu puede dar.¹⁰⁸

Del mismo modo aplicamos este ejemplo al arte visual. Los colores por sí solos no deben llamarse bellos, según Hegel, pues son producto espontáneo (o accidental) de la naturaleza.¹⁰⁹ Si dijéramos que el color azul es bello, entonces tendríamos ultimamente que aceptar que todos los colores son igualmente bellos. La indiscriminada utilización del adjetivo cualitativo bello implica que prácticamente todo lo natural —sin excepción— es “bello”, por lo tanto hasta el ruido. Pero para Hegel, la afirmación de bello no puede tratarse meramente de una adjetivización redundante sobre objetos agradables a la vista. Así como con los sonidos, en el caso de los colores sólo su arreglo adecuado (mediante la pintura) podría hacerlos verdaderamente bellos. Es por esto que lo bello artístico supera a lo bello natural. La naturaleza produce formas y colores, *potencialmente* bellos. Es decir, la naturaleza posibilita la belleza en cuanto que provee al hombre de los recursos para hacer arte.

¿Cómo revela la belleza en el arte la verdad sobre el *Absoluto*? El arte da al hombre comprensión sobre la naturaleza de la *Idea Absoluta*. En términos religiosos el arte otorga al hombre una manera de conocer en qué consiste Dios. El ser humano, al ser creación del *Espíritu Absoluto* muestra en sí mismo rasgos semejantes a su creador. Los objetos artísticos,

¹⁰⁸ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 273.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, *Lecciones de estética*, p. 9.

como ya vimos, se distinguen de los naturales puesto que están organizados de una manera especial. Dichas conformaciones y combinaciones permiten al observador darse cuenta (mediante la *intuición*) que los fenómenos que ahí percibe son signos de un tipo de verdad (o conocimiento) superior a lo natural. Es así como el arte supera el valor de la naturaleza (que es necesidad *natural*) —valga la redundancia— y se convierte en un *requerimiento* para el desarrollo de la *auto-conciencia* en el hombre. En palabras más sencillas: sólo la conformación inteligente y organizada de los elementos de la naturaleza (o sea, el arte), permite al hombre darse cuenta de que su esencia está más allá de la naturaleza y sus accidentes. El hombre no puede sentirse identificado con la naturaleza, pero sí con el arte. En resumen, el arte le da a conocer al hombre que más allá de un cuerpo, es un espíritu.

Puesto que muy pocos individuos logran sobrepasar su dependencia total en los cinco sentidos para vivir su vida, es entonces tarea del arte, la religión y la filosofía indicar a la humanidad cual es su verdadera esencia. En el caso del arte: presentarle al resto de la humanidad (de manera sensorial) aquellos aspectos del *Absoluto* que de otra manera jamás conocerían.

Así queda claro el papel que el artista juega, para Hegel. Si logra organizar objetos físicos de manera que sea percibida su naturaleza espiritual, entonces el artista habrá logrado su propósito, ya que el observador —más allá de la imagen— verá (en un sentido intelectual) el concepto del cual la imagen es una manifestación. O sea, verá la *Idea*. Si el artista falla, entonces la *Idea* se mantendrá oculta.¹¹⁰ Se trata en última instancia de que el espíritu del hombre evolucione en el proceso *fenomenológico* a su tercera etapa: la conciencia del *Absoluto*.

Contrario a Kant, que reducía la apreciación del arte a una empresa interesante pero no estrictamente necesaria para los seres humanos, Hegel, otorgó a las artes el título de *indispensables*; sin ellas, la experiencia humana sería pura barbarie.¹¹¹ Es el arte el que presenta a la humanidad de manera más inmediata las cualidades de la *Idea*. Esa *Idea*

¹¹⁰ Jack Kaminsky, *Op-cit.*, pp. 27-28.

¹¹¹ *Ibidem.*, *Op-cit.*, p. 29.

Absoluta, más que mera abstracción, es para Hegel la fuerza que permea todos los seres vivientes y los hace evolucionar espiritual y físicamente. Poco a poco, cada Era sucesiva produce una mayor conciencia sobre cómo la *Idea* se manifiesta en el espíritu humano y la naturaleza.¹¹² El arte no sólo es necesario, sino esencial para la evolución espiritual del hombre.

Cómo vimos arriba, Hegel daba gran peso a la idea de *libertad*. Para Hegel el arte *ideal* debe ser *libre* en su totalidad.¹¹³ Algo que limita esta libertad se encuentra en el apego del hombre por mimetizar la naturaleza. Hacer copias —según el filósofo— es sinónimo de crear nada.¹¹⁴ Hegel hace ver al *mimetismo* como un tipo de vicio hedonista, por el cual las personas últimamente se recrean al rededor del talento copista.¹¹⁵ Ciertamente el copismo requiere de gran destreza y talento técnico, lo que Hegel reconoce. Pero en el mimetismo la capacidad de asombro en relación al parecido natural resulta el fin último; un fin más importante que la obra misma y su posible contenido. El copista es un técnico, un ilusionista, no necesariamente un artista en el sentido de *creador*.¹¹⁶ (Este planteamiento necesariamente nos remonta a Platón cuando excluía a los artistas de su República utópica por ser copistas.) Formalmente el artista debe ser libre de las restricciones que impone el mimetismo, y del mismo modo de ataduras doctrinales, si es que éstas limitan la libertad del artista. Definir el valor *trascendente* del arte según su religiosidad o moralidad hace que el valor del arte dependa en algo fuera de sí mismo, cuando el arte es, de hecho, una actividad autónoma a la religión y la moral.¹¹⁷ Sin embargo, Hegel no es tan claro en lo referente a la

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ante la "aparente" paradoja de la frase "*debe ser libre*" indicamos que en este caso, Hegel utiliza el verbo *debe*, no en un sentido de "obligación", sino de *necesidad* o *pre-condición*; o sea de la "libertad necesaria" para que exista el arte más elevado. Hegel estaba al tanto de esta contradicción: "Por un lado se encuentra la libertad [producto del espíritu], por otro, la necesidad [ley de voluntad natural]. [...] El entendimiento mantiene la oposición entre ambas." Sin embargo, *mediante la filosofía* —Hegel asegura— la inteligencia del ser humano puede encontrar una conciliación (síntesis) entre ambas. Cf. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 52.

¹¹⁴ Peyton E. Richter, *Perspectives in Aesthetics*. The Odyssey Press, Nueva York, 1967, p. 161.

¹¹⁵ Hegel, *Lecciones de estética*, pp. 34-35.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Richter, *Op-cit.*, p. 160.

libertad en el contenido. Incluso considera el contenido religioso (cristiano) como el más elevado. Mas adelante examinaremos con más detalle su opinión sobre el *ideal* en el arte.

3. LA FINALIDAD DEL ARTE—

LOS TRES MOMENTOS HISTÓRICOS DEL ARTE Y SU “MUERTE”

El Arte junto a la Religión y la Filosofía aparecen como “representaciones” de la *Idea* —dice Hegel— y forman las tres fases *fenomenológicas* sucesivas donde el espíritu del hombre llega al *Saber Absoluto*; es decir, donde se reconoce a sí mismo como *Absoluto*.¹¹⁸ El arte funciona como la primera fase de este proceso, y la más humana. Esta fase, a su vez, se subdivide en tres momentos dialécticos que Hegel “detecta” en la historia. En estos tres momentos, el Arte alberga una lucha que consiste de una perpetua *inadecuación* entre forma (materia) y contenido (*idea*). Los tres momentos históricos del Arte son los siguientes:

Primero, el arte *simbólico*, una forma primitiva por la cual el espíritu del hombre toma símbolos de la naturaleza, pero es incapaz de revelar toda la riqueza de su contenido. La *idea* es indeterminada y abstracta, y la forma que la contiene le es inadecuada, inadaptable. Digamos que, en el arte *simbólico*, la *idea* se apropia de la forma en manera desmedida; es decir, demasiada *idea* para tan poca conformación. Esto es debido a que la *idea* aun no está clara del todo: “La *idea* que carece aun de determinación verdadera, se comporta arbitrariamente respecto a la materia exterior.” Este arte, dice Hegel, puede llamarse *sublime*,¹¹⁹ mas no bello, puesto que la belleza se trata de la adecuada adaptación entre la forma y contenido. Lo que caracteriza a lo *sublime*, es el esfuerzo por expresar lo infinito, lo inmensurable, pero lo infinito aquí es una abstracción y no existen formas sensibles a la cual se adapte. Aun así, debe existir alguna adecuación en *cierto grado* entre la forma y el contenido. Así surge el arte *simbólico*. Por ejemplo, para representar la fuerza se toma la forma de un león, y a causa de esto se hace del león la representación de un dios, estableciéndose así un vínculo exterior, a algo abstractamente simbólico.¹²⁰ Al tratarse de ideas abstractas e infinitas, el querer adecuarlas a la materia las empuja hacia lo exagerado,

¹¹⁸ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 63.

¹¹⁹ Igual que Kant, Hegel define lo *sublime* como la tentativa de expresar lo Infinito en lo finito.

Hegel, *Estética*, vol. I, p. 131.

¹²⁰ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 114.

lo monstruoso. De ahí, que surjan en Oriente figuras grotescas, gigantes, colosos, estatuas de cien brazos, en representación de dioses.¹²¹

“El símbolo es una representación que tiene un significado que no coincide con la expresión, la representación [...] El simbolismo se caracteriza por una diferencia entre lo externo y lo interno, por una falta de apropiación, de adaptación, de adecuación entre la idea y la forma que se ha pensado significar, lo que hace que esta forma no constituye la pura expresión de lo espiritual.”¹²²

Por esta razón Hegel considera el arte *simbólico* como un arte imperfecto.

El segundo momento del arte, es el arte *clásico*, donde la forma y el contenido encuentran su adecuada adaptación. El contenido recibe la forma que le conviene. Se trata pues de la *belleza perfecta*. Según Hegel, la figura humana es aquella que mejor se relaciona a lo espiritual, puesto que es en la forma humana donde el *Espíritu* se manifiesta en lo sensible de la manera más concreta. O sea, el ser humano es la máxima creación del *Espíritu*.¹²³ Para Hegel, la personificación o humanización de lo espiritual no equivale a su degradación:

“si el arte quiere expresar lo espiritual al punto de hacerlo sensible y accesible a la intuición sólo lo obtendrá humanizándolo, porque únicamente en tanto que él se encarna en el hombre puede el espíritu tornársenos sensible.”¹²⁴

No es de extrañarnos que Hegel encuentre la máxima expresión del arte *clásico* en la estatuaria griega. Sin embargo, este momento del arte tiene una debilidad o insuficiencia: afirma al *Espíritu* como algo *demasiado particular* y no como absoluto e infinito. La religión griega, y por consiguiente el arte griego, se centraron en la superficialidad y antropomorfismo. Los dioses se hicieron demasiado humanos y finitos para dar una representación suficiente a aquello que los hombres sentían como una fuerza que permeaba

¹²¹ *Ibidem.*, p. 115.

¹²² *Ibidem.*, p. 115-116.

¹²³ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 210.

¹²⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 117.

el universo.¹²⁵ Como vemos, el arte *clásico* resultó ser el más “adecuado”, pero esto no fue suficiente para satisfacer a Hegel.

El arte griego intenta conciliar en unidad al *Espíritu* y la naturaleza sensible. Para lograrlo el arte *clásico* trata de llevar el espíritu a lo particular (la representación), lo objetivo. Pero resulta que el *Espíritu* se trata de una infinita subjetividad, por lo tanto en el arte *clásico* —dice Hegel— la *idea* se encuentra “atrapada” en lo corporal.

Puesto que la *idea* como verdad pura existe sólo en el *espíritu*, no puede encontrar jamás una *objetivación* perfecta (en el arte). Quizá el arte *clásico* sea la *objetivación* más adecuada, en el sentido de que el contenido y la forma se encuentran interpenetrados equitativamente. Esta medida artística, que caracterizó el arte griego era vista por Hegel como una limitación al *contenido* infinito del *Espíritu*. En otras palabras, el arte griego, (aunque equilibrado) no permitía la plena libertad de la *Idea*.

Con la sustitución de los dioses griegos por el Dios cristiano, llega a nosotros el arte que Hegel llama arte *romántico* o *cristiano*. Este tercer momento consta de la ruptura entre la unidad del contenido y la forma (un retorno al simbolismo) pero a la vez —dice Hegel— un progreso, ya que la *Idea* no se encuentra desbocada o indeterminada.

Especialmente en los periodos medievales y el Renacimiento, el hombre —no la revelación— se convirtió en la fuente más importante de información sobre la divinidad. La razón y emociones humanas se tornaron manifestaciones de gran fuerza que debían expresarse en la materia. Esta nueva conciencia exigía que la divinidad se exhibiera en nuevas formas (no simplemente en la forma humana, como hacían los griegos). A pesar de que Hegel creía en la figura humana como la más cercana a la belleza del *espíritu*, también hacía claro que la verdadera belleza reside en el espíritu humano, no en su cuerpo.¹²⁶ Como Platón había señalado hacía mucho, la belleza genuina se refiere a su aspecto espiritual, no a la materia. “Hay algo más elevado que la manifestación *bella* del espíritu bajo la forma sensible [...]” Ese algo más elevado se trata de la *belleza espiritual*.¹²⁷ Así pues las tareas

¹²⁵ Jack Kaminsky, Op-cit., p. 86.

¹²⁶ Ibidem., pp. 86-87.

¹²⁷ Hegel, *Estética*, vol. I, pp. 207-208.

artísticas debían entonces dirigirse hacia aquellas propiedades que mejor revelan la esencia espiritual del hombre; en otras palabras: su facetas intelectuales y emocionales. Hegel concluyó que la labor del arte *romántico* era examinar y presentar a la humanidad la *Idea* tal como es revelada en los *conflictos espirituales* humanos.¹²⁸

Lo que antes el *espíritu* buscaba en lo sensible, ahora lo busca en sí mismo. Contrariamente al artista *clásico* que se concentra en el físico humano, el artista *romántico* trata sobre el saber, el sentimiento, la idea, el alma.; en vez de hacer entrar el *espíritu* en la materia, intenta representar la vuelta del espíritu sobre sí mismo.¹²⁹ Lo formal ya no domina al *espíritu*, pues este se encuentra libre. El arte *romántico* expresa en última instancia la exaltación de la vida espiritual.

Debemos anotar que la terminación del arte *romántico* marca para Hegel la disolución o "muerte del arte". Para que el *espíritu* alcance posesión de su naturaleza infinita, es necesario que abandone la forma imperfecta de la *subjetividad* (el mundo material) para elevarse hacia lo *absoluto*. El *Absoluto* es *representable* (en la forma) en una medida muy limitada. Una vez esa medida es alcanzada, el *Absoluto* escapa al arte, y es accesible sólo al pensamiento abstracto en la filosofía.¹³⁰ El arte al alcanzar su *finalidad* llega a su *fin*. El artista se da cuenta de la imposibilidad de representar lo Infinito en lo finito. De esta manera la filosofía pura toma su lugar. Declarar la "muerte" del arte, como veremos más adelante, no era un capricho sin fundamento en Hegel —o una búsqueda de notoriedad, como numerosas veces se hizo en el siglo XX. Más adelante volveremos a este punto.

No importa cual sea su momento histórico, en última instancia, para Hegel, la *finalidad del arte* se encuentra en el objeto mismo:

"[...] el arte debe revelar la verdad en la forma sensible, que debe representar la oposición reconciliada [entre forma sensible y contenido de verdad] y que, por lo tanto, tiene su

¹²⁸ Jack Kaminsky, Op-cit., p. 87.

¹²⁹ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 210.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 209.

objeto final en sí mismo, en esta representación y manifestación."¹³¹

Para concluir con este resumen de los tres momentos del arte, creemos necesario anotar lo siguiente. La presentación de estas tres fases consiste de una aplicación de la teoría dialéctica de Hegel a momentos históricos concretos. En este caso, en el uso de su propia teoría, la interpretación que ofrece nos resulta un tanto forzada en lo siguiente. Hegel determina al arte *clásico* como la adecuación *perfecta* de forma y contenido; lo que nos da a entender que se trata de la *síntesis* dialéctica perfecta. Incluso, Hegel se refiere al arte *clásico* como la "belleza perfecta", que en sus términos sería la belleza que muestra la verdad (la *Idea*, el *Absoluto*) de manera perfecta. No obstante, cuando Hegel pasa a describir al arte *crístico*, señala que es un arte superior al *clásico*. Si el propósito del arte consiste en la adecuación perfecta de la forma y contenido, y el arte *clásico* la consigue, ¿cómo es posible que el arte *crístico* sea más elevado que el *clásico*? Habría que preguntarse qué significa la palabra "perfecto" para Hegel.

Para sobrellevar esta evidente incoherencia, Hegel "aclara" que después de todo, el contenido y la forma *no* se pueden adecuar *perfectamente* porque el *espíritu* no es objetivable del todo. Esto, sin duda alguna, toma por sorpresa al lector, pues si bien nos dice desde el principio en que el arte es una perpetua *inadecuación* entre forma y contenido, no entendemos por qué declara al arte *clásico* como la adecuación *perfecta*. Creemos que lo que a primera vista parece ser un evidente error de Hegel, se trata más bien de un intento suyo *consciente* por afirmar su gusto por el arte que más admiraba (Arte clásico: "Nada más bello se ha visto ni se verá."¹³²), sin comprometerlo con sus personales creencias cristianas. Aunque no era el arte que más le gustaba, Hegel debía otorgar a la cristiandad la responsabilidad de haber propiciado la creación del arte más elevado. Lo que resulta más forzado es la referencia al arte *romántico* y *crístico* como uno solo. ¿Cómo condensar casi

¹³¹ Abbagnano, Op-cit., p. 460.

¹³² Hegel, *Estética*, vol. I, p. 207.

dos mil años dentro de sólo *un* momento artístico? ¿O acaso pensaba Hegel que el ideal cristiano y el ideal romántico eran el mismo?

Estas preguntas necesariamente nos llevan a evaluar la influencia de las creencias religiosas de Hegel en su filosofía. A primera vista parecería que Hegel consideraba al arte *cristiano* el más elevado, pues muestra los dogmas y creencias que él mismo profesaba, sin embargo, para Hegel el arte no consiste de manera alguna en una actividad de propaganda religiosa. Hegel estimaba profundamente los ideales de libertad y fraternidad promulgados por las enseñanzas de Jesucristo. Pero más allá veía en esto una inspiración para los ideales románticos de su época. En cierta medida pensaba que su época era la culminación de las ideas planteadas por Cristo. Incluso, algunos estudiosos como Kojève, mencionan que Hegel veía a Napoleón como una actualización de la figura de Cristo. El imperio napoleónico es la realización del mundo cristiano en la tierra.¹³³

Hegel consideraba la encarnación de Cristo y su muerte como Dios y hombre, como la máxima verdad del *Saber Absoluto*. Dios no podía ser ajeno a la conciencia del hombre; por tanto, se hace hombre y muere como hombre. "Esta muerte afirma la reconciliación de lo divino y lo humano, de la tierra y del cielo finalmente reunidos.": la *síntesis dialéctica*. *La muerte de Dios significa la muerte de Dios como abstracción separada del hombre*.¹³⁴

Si el fin del arte es encontrar la adecuación perfecta entre forma y contenido para así mostrar la verdad, y la verdad última del *Saber Absoluto* es la *Encarnación* y muerte de Cristo, entonces, necesariamente Hegel debía determinar al arte *cristiano* como el más elevado de todos. Al observar que los ideales de su época y los de Cristo eran uno solo, Hegel decidió expandir el término del tercer momento (*arte cristiano-romántico*), para así incluir dentro de una misma etapa histórica al origen del arte más elevado (en Cristo) y la culminación en su época (Romanticismo).

El triunfo de los ideales románticos representaba para Hegel la manifestación máxima del pensamiento cristiano. Según Hegel, "La absoluta verdad reside en una región

¹³³ Cf. Alexandre Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. La Pléyade, Buenos Aires, sin fecha. (Publicado originalmente en francés en 1947.)

¹³⁴ Palmier, *Op-cit.*, p. 67.

superior a la manifestación de lo bello que no puede separarse de la forma sensible y la apariencia visual."¹³⁵ El único sentimiento capaz de estremecer al *espíritu*, sin la necesidad de la concepción pura del pensamiento, es el *amor*. El *amor* para Hegel es el abandono y olvido del *yo* propio en otro ser, y reconocerse a uno mismo en ese otro.¹³⁶ Para Hegel, Dios es amor, y la manifestación suprema de ese amor divino es Cristo. La *idea* del amor, no pudiendo aparecer en su carácter universal se revela en el arte bajo la forma del *sentimiento*.¹³⁷ Cristo es la encarnación del amor y representa la realización de la armonía entre la naturaleza divina y la humana. Por lo tanto, es el modelo a imitar para todo ser humano.¹³⁸ Más allá de sus ideas sobre el amor fraterno, Cristo representaba para Hegel una interesantísima analogía con el Arte que le permitió la explicación metafísica del fenómeno de la creación artística.

La *Encarnación del Verbo* (dogma cristiano) consiste en la acción por la cual Dios, por primera vez desde la Creación se hace imagen, con el propósito de mostrar al mundo de forma directa Su Verdad. Jamás la Verdad había estado tan abierta al hombre. El hombre que conoce a Cristo, ha conocido la verdad suprema del *Espíritu*. Por esto, Hegel consideró la *Encarnación* como la Verdad última del *Saber Absoluto*. *De la misma manera en que el Espíritu Absoluto requirió de la imagen física (Cristo, el hombre) para revelarse a la humanidad, el espíritu humano busca mostrarse a sí mismo mediante la imagen en el arte.*¹³⁹

La *Encarnación* de Cristo resulta para Hegel una explicación a la tendencia del hombre por hacer imágenes. Recordemos, que en el cristianismo el Verbo funciona en una doble manifestación: el Verbo como *Encarnación* ("Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros [...]");¹⁴⁰ y también el Verbo como *Creador* ("Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho.")¹⁴¹ El espíritu humano, hecho a semejanza de Dios, actúa de manera semejante a su Creador, haciendo sus propias

¹³⁵ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 221.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 222.

¹³⁸ *Ibidem.*, p. 217.

¹³⁹ Palmier, *Op-cit.*, p. 67.

¹⁴⁰ Jn. 1, 14.

¹⁴¹ Jn. 1, 3.

“encarnaciones”, las cuales llamamos obras de arte. Las manifestaciones artísticas son para Hegel una continuidad de la actividad creadora de Dios.

La *Encarnación* es la Verdad máxima del *Saber Absoluto*. Ahora bien, ¿de qué se trata esa Verdad? En esta analogía de Cristo y las obras de arte como encarnaciones, queda establecido que el *Espíritu* del Creador y el espíritu del hombre funcionan de manera idéntica en esencia. Por lo tanto, la Verdad final a la cual el arte nos lleva es la revelación de que el *Espíritu Absoluto* y el *espíritu* del hombre en esencia son uno mismo.

No podemos pasar por alto que la evolución histórica del arte consta para Hegel también de una historia de las religiones. Aunque la Religión y el Arte están separadas, los ideales religiosos han estado unidos de una forma u otra al arte. En el arte *simbólico* son las creencias de Persia, India y Egipto. En el arte *clásico* es el politeísmo y sus divinidades. El arte *romántico* es el ideal cristiano.

4. LA OBJETIVACIÓN DE LA IDEA

*El hombre tiene tal predilección
por los sistemas y deducciones abstractas,
que está dispuesto a distorsionar la verdad
e incluso negar la evidencia de sus sentidos para justificar su lógica*
Dostoyesky

En su forma más elevada el arte puede mostrar en cierta medida la Verdad máxima. Antes de manifestar al *Absoluto*, el arte debe manifestar el *espíritu* del hombre. El arte, según Hegel, siempre ha servido al hombre para hacerlo "tomar conciencia de sus ideas y de los intereses más elevados de su espíritu."¹⁴² Por esta razón, la religión ha necesitado del arte para hacerse a sí misma más concreta en la humanidad. En algunas ocasiones el arte llega a ser el *único* medio del que se sirven las ideas nacidas del *espíritu*.

Como Descartes, Hegel afirmaba que el *espíritu* tiene la facultad de pensarse a sí mismo: "El pensamiento constituye la naturaleza más íntima y esencial del *espíritu*."¹⁴³ De esta manera el *espíritu* puede aprehenderse (reconocerse) a sí mismo mediante sus propios procesos intelectuales, los pensamientos, pero *antes* de hacerlo necesita reconocerse como *sujeto* diferenciado de la naturaleza. Una vez logra distinguirse de entre la naturaleza, el *espíritu* humano busca aprehenderse a sí mismo en ella. Pero en el mundo natural esto es una imposibilidad. Aún así el *espíritu* no se rinde; continúa buscándose a sí mismo en el mundo natural, y durante este proceso nace la obra de arte.

"Por ser el pensamiento lo que constituye su esencia y su concepto, el *espíritu* sólo se satisface cuando ha penetrado de pensamiento todos los productos de su actividad y los ha tornado así verdaderamente suyos."¹⁴⁴

Mediante el pensamiento, el *espíritu* se reconoce a sí mismo, pero queda en un plano subjetivo. El hombre no sólo es *espíritu* abstracto, sino también cuerpo (materia). Así pues,

¹⁴² Jack Kaminsky, *Op-cit.*, p. 29.

¹⁴³ Hegel., *Lecciones de estética*, p. 24.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 25.

el propósito del arte es lograr que el espíritu se enfrente a sí mismo a través de un producto suyo y se auto-reconozca frente a ese objeto que es en esencia opuesto al espíritu. Es decir, el arte muestra en materia lo que es de naturaleza espiritual. Cuando esto ocurre, se concilian (unen) los contrarios, se integra el espíritu con el mundo físico; se llega a la *síntesis dialéctica*.¹⁴⁵ Este enfrentamiento de opuestos no implica la negación entre el uno y el otro, sino una superación. Como ya estudiamos, este concepto comparte una relación estrecha al concepto de Dios hecho hombre en la *Encarnación*. Así pues, para enfrentar al materialismo y al conceptualismo de su época, Hegel no sólo se ampara en su propia filosofía, también en la fe.

La complejidad social y política, absorbida en puntos de vista utilitarios e intereses mezquinos, había hecho a los hombres perder su serenidad y la libertad que le permitían un goce desinteresado del arte. Hegel criticaba el hábito de su época, de determinar todo mediante conceptos y reglas. El arte perdía su libertad cuando se le exigía estar bajo estas ciertas "leyes". La *conceptualización* (muy de moda también en el siglo XX), había provocado que las necesidades espirituales artísticas se hubieran desplazado de la esfera de la *representación* (visual en el caso de las artes plásticas) hacia los pensamientos y las abstracciones. A partir de esto indica:

"En nuestros días, en casi todos los pueblos, el desenvolvimiento de la reflexión, la crítica, y particularmente en Alemania, la libertad filosófica, se han apoderado de los artistas."¹⁴⁶

"El arte ya no ocupa más en la vida, en lo que tiene de verdaderamente vivo, el lugar que ocupaba antes... y las reflexiones son las que han obtenido ventaja. Por eso en nuestros días estamos inclinados a entregarnos a reflexiones y pensamientos sobre el arte. Y el arte mismo... sólo está hecho [a consecuencia de esto] para devenir objetos de pensamientos [en vez de objetos de representación]."¹⁴⁷

¹⁴⁵ Utilizando estos términos a la luz del cristianismo, se analoga la síntesis de lo físico y lo espiritual, en el dogma de la Encarnación, donde el abismo entre Dios y el hombre queda superado.

¹⁴⁶ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 278.

¹⁴⁷ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 27. (Notas entre corchetes añadidas.)

Hegel comprobaba su tesis de la disolución del arte en esta situación. Al leer estas palabras, ¿acaso no parece que Hegel hablara de nuestra época? Según su visión, las consecuencias de conceptualizar totalmente el arte e invalidar la representación —como actualmente pretenden los conceptualistas—, impide que el *espíritu* —como vimos anteriormente— encuentre cabida para reconocerse a sí mismo en el plano material, en su obra. La conceptualización sería tan sólo una forma de aprehenderse a sí mediante el pensamiento (de manera subjetivista); y de eso se encarga la reflexión y la filosofía, no el arte. *Es la obra (objetivada) lo que le permite al espíritu cerrar el círculo dialéctico mediante la integración total de los opuestos.* Por esta razón en términos de Hegel, *el arte puramente conceptual es un arte muerto.* Bien entonces tendrían razón los conceptualistas del siglo XX en hablar sobre “la muerte del arte”. Estas condiciones, según Hegel, no son favorables al arte y contaminan y desorientan al artista mismo, quien cada vez escucha a su alrededor más reflexiones, conceptos y juicios sobre el arte; una situación que le hará imposible sustraerse del agitado mundo a su alrededor, “a menos que *rehaga su educación* y se retire a su mundo de soledad donde pueda reencontrar su paraíso perdido”.¹⁴⁸ Resulta curioso que a pesar de su declaración de “muerte” del arte, Hegel nos deje este comentario de aire esperanzador. Esto nos hace preguntarnos lo siguiente: ¿Verdaderamente pensaba Hegel que el arte había muerto, o era esto una conclusión *forzosa* a la cual debía llegar para mantener la integridad de su sistema filosófico? Posiblemente se encuentre una respuesta flotando entre los dos puntos. De todas maneras, debemos considerar con seriedad el planteamiento de “muerte del arte”, pues aunque bien sabemos que después de Hegel el arte no dejó de existir, sus palabras contextualizadas a nuestros días cobran un nuevo sentido profético.

“O pintas, o hablas” es una frase que indica que mientras más piensa y habla un artista, menos trabaja en su obra. En Estados Unidos hay una variante: *The less you have to see, the more you have to say* (Cuanto menos tienes que ver, tanto más tienes que decir).¹⁴⁹ Sin duda alguna, como dijera Debray, nuestra situación actual haría a Hegel conmovirse en su

¹⁴⁸ Ibidem., p. 33. (Énfasis añadido.)

¹⁴⁹ Debray, Op-cit, p. 49.

tumba.¹⁵⁰ De ninguna manera quiere esto decir que el arte debe ser libre de todo concepto, o que un concepto no deba guiar la conformación de una obra. Sin embargo, el énfasis creativo —según Hegel— en última instancia debe ser en el *contenido* del concepto (la *idea*) y su *adaptación* a la materia.

Podemos resumir esto en las siguientes palabras propias del filósofo: “*Toda verdad, para no permanecer como abstracción, debe aparecer.*” Es por eso que frecuentemente el arte constituye para nosotros el único medio de comprender la religión de un pueblo. Se diferencia de la religión y la filosofía porque posee *el poder de dar representaciones sensibles a sus ideas*. De esta manera, el fin del arte consta en la conciliación entre el espíritu y la materia. Es el “*eslabón intermedio*”, destinado a reunir lo exterior-sensible y precedero con el pensamiento puro; y la realidad finita (la naturaleza) con la libertad infinita del pensamiento.¹⁵¹

En términos *romántico-cristianos*, mantener el arte en una esfera conceptual sería equivalente a que Dios nunca se hubiera hecho hombre.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p. 56.

¹⁵¹ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 32.

5. EL IDEAL ARTÍSTICO —

LA LIBERTAD DEL MIMETISMO: CAMINO AL ABSTRACTO

Para Hegel, "lo verdadero no tiene existencia ni autenticidad, sino en cuanto se desarrolla en la realidad exterior."¹⁵² Ahora bien, ¿que tipo de obra muestra la naturaleza espiritual de la manera más pura? Para contestar esta pregunta debemos acercarnos al concepto del *ideal* artístico de Hegel.

Para Hegel el arte pone en armonía la *forma* con el alma.¹⁵³ Para lograr esta armonía (o conexión), el artista debe tomar de la naturaleza los elementos adecuados que se relacionan a la *idea*. Todo lo que en la naturaleza no responde a la *esencia* del objeto debe ser *purificado*; en otras palabras, descartado. El artista no toma indiscriminadamente todo lo que se encuentra en la naturaleza; mediante el *discernimiento*¹⁵⁴ recoge solamente los rasgos verdaderos conformes con el *contenido* de la *idea* que intenta manifestar. La *esencia* es el "elemento enérgico" y significativo, o sea el elemento *ideal*.¹⁵⁵

Según el filósofo, el *ideal* es la *abstracción de la realidad*; donde el artista desde las particularidades llega a la generalidad, lo universal.¹⁵⁶ Así pues, Hegel llega a la polémica sobre si el arte debe representar los objetos tal como son, o enaltecer y *transfigurar* la naturaleza.¹⁵⁷ Para que el arte represente el *espíritu* debe presentar las creaciones como obras del *espíritu*; en cierta medida necesita alterar lo que se aprehende de la naturaleza, manteniendo un balance entre la *razón* (la *idea*) y la *sensibilidad* (la *forma*).

Idealizar es sinónimo de trabajar en el sentido del *espíritu*. Según Hegel el arte *idealiza* de dos maneras distintas. La primera es una idealización *formal*: la capacidad del artista de mostrar la realidad *transfigurada*, manteniendo su *esencia*. El hombre roba a la naturaleza sus formas y colores, pero es capaz de transformarlas, enaltecerlas; lo que constituye para

¹⁵² Hegel, *Estética*, vol. I, p. 57.

¹⁵³ *Ibidem.*, p. 59.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p. 71.

¹⁵⁵ *Ibidem.*, p. 67.

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Hegel una verdadera maravilla. El segundo tipo de *idealización es temporal*. Aquí todo lo que es *movible y pasajero se hace eterno*:

“Una sonrisa que se borra en el momento, un rayo de luz que se eclipsa [...] todos estos accidentes, que pasan y son inmediatamente olvidados, el arte se los arrebató a la realidad momentánea.”¹⁵⁸

El *ideal* también se muestra cuando el artista, en lugar de reproducir simplemente los objetos en su naturaleza exterior y bajo su forma real, los representa como su propio *espíritu* los percibe. Sin hacerles perder su forma natural, amplía su significación.

Para el filósofo, lo *divino* debe ser el centro de las representaciones artísticas. Todo lo que exalta la *calma, serenidad, lo noble, excelente y perfecto* trata de la verdadera *esencia del espíritu*.

“El ideal es en resumen la manifestación de las potencias morales y de las ideas del espíritu, de los grandes movimientos del alma y de los caracteres que aparecen y se revelan en el desarrollo de la presentación.”¹⁵⁹

Debemos tener en cuenta que cuando Hegel se refiere al *ideal* toma exclusivamente como base al arte figurativo, pues en su época (Romanticismo) el arte abstracto no existía aún; Por esta razón, asume que el arte visual implica una narrativa, una anécdota. (El paisaje pasa casi desapercibido ante su consideración.) Hegel determina una *acción ideal*, como parte de esa narrativa. Los principios de la religión, la moral, la familia y el Estado; los grandes sentimientos del alma, como el amor y el honor son los verdaderos motivos del arte, pues son los principios *universales*.¹⁶⁰

En cuanto a los personajes representados, *ideales* son los que muestran *riqueza de cualidades, vitalidad de carácter, y firmeza (consistencia)*.¹⁶¹ Por eso, las representaciones de héroes, santos y divinidades son altamente estimadas por Hegel

¹⁵⁸ Ibidem., p. 65.

¹⁵⁹ Ibidem., p. 78.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 79.

¹⁶¹ Ibidem., p. 82.

Sobre las cualidades pictóricas, Hegel considera *ideal* la *regularidad, simetría y armonía*.¹⁶² Es decir la *unidad* de elementos diversos que forman una totalidad. No es de extrañarnos que el arte que Hegel más admirase fuese el griego clásico. Hegel detestaba el formalismo puro que se entrega a descripciones minuciosas, pues se oponen a la *esencia*.¹⁶³ A pesar del carácter conciliatorio de toda su *Estética*, Hegel da más importancia a la *idea* que a la forma.

El artista igualmente entra en las concepción *ideal* de Hegel. El artista *ideal* es aquel que tiene el *discernimiento* de distinguir de entre la naturaleza las mejores formas, las une mediante la *imaginación*, y presenta su sentido profundo, logrando una nueva *creación*.¹⁶⁴ El artista debe ser independiente, libre, de personalidad firme; no deben haber trabas a su voluntad. En cuanto a su relación con el público, Hegel considera si es adecuado o no consultar los gustos y costumbres de la época del público al que se dirige y conformarse según sus ideas; a lo que responde que el artista debe hallar un balance entre los "derechos del arte" y los derechos del público que responden al espíritu de la época (*zeitgeist*). El *asunto* debe ser "inteligible e interesante" para el público; basándose en los *intereses generales* de la humanidad, no las particularidades.¹⁶⁵ El artista no debe destinar su obra a un grupo limitado de sabios y eruditos, sino a la nación entera. Las obras deben ser capaces de gustar en sí mismas sin la necesidad de estudios difíciles.¹⁶⁶ "La filosofía no le es necesaria, y si piensa al modo del filósofo, entonces produce precisamente una obra opuesta a la artística, [en cuanto a la idea presentada en la forma]." "La imaginación se limita a revelar al espíritu la esencia de las cosas [...] no en principios o concepciones generales, sino en una *forma concreta* y en una realidad individual."¹⁶⁷

¹⁶² *Ibidem.*, p. 83.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*, p. 71.

¹⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 85-86.

¹⁶⁶ *Ibidem.*, pp. 86-87.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, p. 90.

El artista debe respetar el espíritu de su época e ideas contemporáneas, como también la *verdad histórica*, es decir, la tradición. Hegel resume el *ideal* del artista de la siguiente manera:

“[...] debe exigirse al artista que se haga contemporáneo de los siglos pasados, que se penetre de su espíritu: porque si la sustancia de estas ideas es verdadera, [lo sigue siendo] para todos los tiempos.”¹⁶⁸

Para poder acceder a este *ideal*, Hegel considera como pre-condiciones el *talento* (habilidades específicas: pintar, tocar el piano, etc.) y el *genio* (capacidades de realización y ejecución), ambos *innatos* en el hombre, pero desarrollables. La *facilidad de producción intelectual* y *destreza técnica* son indispensables y están condicionadas al “largo estudio” y “aplicación sostenida”. El artista no sólo posee una capacidad imaginativa sino un talento natural de ejecución.¹⁶⁹ El dominio de los materiales también es de suma importancia para la ejecución técnica.¹⁷⁰ Todas estas cualidades responden a una disposición natural (don innato) en el artista, sin embargo se pueden desarrollar mediante el ejercicio para llegar a una “habilidad perfecta”.¹⁷¹

En cuanto a los elementos estilísticos, Hegel indica que el artista debe ser cuidadoso de que su *estilo* (su modo característico de ejecución) no recaiga en un *manierismo* (*manera*) que termine subordinando la *idea*. El artista no debe permitir que a fuerza de repetición su estilo degenera en una especie de hábito rutinario, pues la fabricación mecánica impide que la inspiración se haga sentir en el espectador. Para Hegel, la exaltación de la simple habilidad manual puede llegar a ser algo “frío o inanimado”.¹⁷²

Según Hegel el *estilo* encierra no sólo el carácter del autor, sino el cómo responde (conceptual y técnicamente) ante las condiciones impuestas por la materia, y su capacidad

¹⁶⁸ Ibidem., p. 87.

¹⁶⁹ Ibidem., pp. 91-94.

¹⁷⁰ Ibidem., p. 95.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibidem., pp. 100-102.

de encontrar la *esencia* de la cosa que se desea representar. La carencia de *estilo* es la incapacidad para lograr la representación adecuada.¹⁷³

Durante el proceso creativo debe existir el elemento *inspiración*, definido como el estado psíquico donde la *imaginación* entra en función y disposición de realizar sus concepciones.¹⁷⁴ La *inspiración* —dice Hegel— no puede forzarse; se enciende por sí sola ante determinados asuntos o circunstancias, donde la imaginación se apodera del alma del artista y *exige una expresión artística*. ¿Cómo debe presentarse un *asunto* para excitar en el artista la inspiración? De dos posibles maneras: primero, el artista puede adquirir la *inspiración* de sí mismo, extrayéndola de determinados estados emotivos o sentimientos, como la alegría por ejemplo. En segundo lugar, el artista puede obtener la *inspiración* de elementos exteriores a él, como lo son la religión, sucesos históricos, etc. No importa de dónde obtenga la *inspiración*, lo importante es que el artista esté “poseído de un interés real y verdadero, que sienta el objeto animarse en su pensamiento”¹⁷⁵ e imprima en la obra el sello de su genialidad. Estar “inspirado” consiste en estar “lleno y penetrado del asunto que se quiere tratar” y en “no poder descansar antes de haber revestido de la forma perfecta” al *asunto*. Durante la *inspiración* el artista sacrifica parte de su propia individualidad para poder ser absorbido por entero en el *asunto*. La falta de *inspiración* puede deberse a una situación presente en la época de Hegel —y en la nuestra: la falta de convicciones, en especial las religiosas, o las que dan una explicación o sentido de la vida. La *fe* como *convicción*, no importa hacia cual religión esté dirigida, es de suma importancia para Hegel:

“En cuanto el artista se identifica completamente con una de estas concepciones, y permanece unido por una fe viva y firme a una religión particular, toma *en serio* semejantes ideas y su representación. Estas ideas son para él la verdad absoluta, lo infinito, tal como lo encuentra en su conciencia. Forman la parte más íntima de su ser. [...] En cuanto a la forma bajo la cual las representa, es también para él [...] el modo más elevado de revelarse a sí mismo [como artista] y de hacerse

¹⁷³ Ibidem., pp. 102-103.

¹⁷⁴ Ibidem., p. 95.

¹⁷⁵ Ibidem., pp. 96-97.

sensibles lo absoluto y la esencia de las cosas en general. Solamente entonces está verdaderamente inspirado y sus creaciones no son producto del capricho.”¹⁷⁶

La carencia de convicciones se encarna, por ejemplo, en el artista protestante que quiere representar a la Virgen.¹⁷⁷ Respecto a este asunto, pensamos que en la actualidad existen muchísimos ideales que en nada se relacionan con la religión, capaces de crear convicciones tan o más fuertes que las religiosas.

La manifestación del *ideal*, se trata para Hegel de una pre-condición para alcanzar el objetivo del *despertar del alma*. Es éste uno de los momentos donde el filósofo transmite con mayor fuerza el poder *idealista* de su pensamiento, pero a la vez donde más concreto y humano hace el propósito del arte.

Al igual que los demás estetas idealistas, Hegel afirmaba que el arte debía exaltar lo bello, lo *ideal*, pero no estaba de acuerdo con reducir el arte a un medio para la excitación de sensaciones de placer (*sensibilismo*). Hegel intentó romper con la concepción aristotélica de la naturaleza imitativa del arte (*mímesis*), donde el mayor mérito se encuentra en reproducir los objetos tales como existen en la naturaleza. Dicha visión propone al arte un fin meramente formal y convierte al artista en un copista o ilusionista. Para Hegel el arte es una *necesidad*, entonces ¿qué necesidad verdadera tiene el hombre de volver a ver representaciones de paisajes o animales que están accesibles directamente en los jardines de nuestras casas? Si el fin del arte fuera imitar la naturaleza, entonces no habría sentido alguno en intentar competir con ella, pues los objetos naturales siempre transmitirían su vida mejor que la más grande obra de arte. Así el arte no llegaría a ser más que una caricatura de la vida.¹⁷⁸

El fin del arte, según Hegel, no puede ser la *mímesis*, sino la producción de una obra que propicie un *despertar del alma*. Para lograrlo, es sumamente necesario que la obra encarne el sentimiento individual del artista. Es por esto que el copismo no resulta

¹⁷⁶ Ibidem., p. 277.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Hegel, *Lecciones de estética*, pp. 34-35.

suficiente para el *despertar del alma*, pues está exento en gran medida de la presencia del carácter personal que identifica el alma propia del artista.

Hegel nos invita a preguntarnos qué fin persiguen los artistas que se empeñan exclusivamente en imitar la naturaleza. Según él, procuran probarse a sí mismos que poseen la habilidad de fabricar algo que se parece a lo natural. Preguntas sobre cómo transmitir sus obras a generaciones venideras no le interesan. El placer que obtienen cuando logran producir imágenes casi exactas a las naturales es muy relativo. Tarde o temprano se frustrarán al ver que por más que intenten, la Naturaleza siempre será superior a sus obras. Por esta razón, el artista debe producir obras que le sean propias, particulares, que pueda decir que son creaciones suyas.¹⁷⁹

Para Hegel es vital el factor *originalidad*; la cual debe ser distinguida del *capricho* y del *afán de distinguirse*, donde el artista toma por principio y fin su propia personalidad, en vez de la obra de arte. Como hemos visto, para Hegel son necesarios los criterios de calidad artística. La "necesidad interior" debe constituir la armonía del *asunto*. Cuando no los hay, se permite todo, y se admite cualquier cosa como "original" o se excusa como "humorística".¹⁸⁰ Necesariamente estas palabras nos recuerdan la situación actual del arte contemporáneo, donde el chiste barato se ha apoderado en gran parte del arte conceptual.

Para Hegel la obra de arte debe ser *libre*, libre del copismo, debe girar en torno al *espíritu* individual del ser humano, no a la naturaleza. Seguramente —al abogar por la libertad del copismo— ni siquiera imaginaba las posibilidades o consecuencias últimas de estas ideas. Aunque Hegel no presenció el advenimiento del impresionismo, encontramos en sus palabras casi una profecía sobre la individualización y el futuro del arte. A finales del siglo XIX el arte comenzó finalmente su independencia del copismo mediante el impresionismo, luego el expresionismo, el cubismo y el fauvismo. Finalmente la llegada del arte abstracto, abanderado por Kandinsky, culminó en la desvinculación absoluta de la mimesis que durante milenios dominó la cultura Occidental.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 35.

¹⁸⁰ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 106.

Si la libertad del mimetismo es una pre-condición para un arte capaz de despertar el alma, tenemos que considerar entonces, en este contexto, que el arte abstracto es el más capaz de provocar dicho despertar. A esta conclusión llegó Kandinsky a principios del siglo XX. *Vemos la obra de Kandinsky como una culminación de las ideas presentadas originalmente por Hegel, y su teoría es una muestra de que estaba plenamente conciente de las repercusiones trascendentes de su arte. Hegel, sin poder saber, fue precursor del arte abstracto.* En la siguiente sección trataremos con detalle las influencias de Hegel sobre Kandinsky y el desarrollo que el pintor dio a sus conceptos.

B. KANDINSKY: LA LIBERTAD DE LO ABSOLUTO

1. LA CONCRETACIÓN DE LA TEORIZACIÓN DE HEGEL

*Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades
y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo.¹⁸¹*

Kandinsky

Muchos años tras la muerte del filósofo alemán y la caída del idealismo romántico, en medio de un ambiente materialista y marxista, surgió en Europa a finales del siglo XIX, un *revival* espiritualista abanderado por la Sociedad Teosófica fundada en los escritos "místicos" de Helena Petrovna Blavatsky.¹⁸² Dicha agrupación revisitaba en una forma poco ortodoxa cada una de las religiones mundiales, en especial el hinduismo. El movimiento causó una revolución en los círculos artísticos y literarios rusos y de otros países europeos. De la noche a la mañana, se abrieron puertas a un mundo espiritual desconocido para ellos. Por esta razón, muchos artistas ya cansados de discursos filosóficos y religiosos tradicionales, tomaron los estudios de Blavatsky como punto de partida para una búsqueda espiritual personal. Artistas rusos, como Nicolás Roerich, viajarían hasta la India para traer consigo sus más importantes obras plásticas junto a toda una filosofía *trascendente* que desarrolló como el *Agni-Yoga*. En Suecia, la poco conocida pintora Hilma af Klint jugueteaba con la pintura abstracta en medio de sesiones mediúnicas. Wassily Kandinsky (Moscú, 1866 – Neuilly-sur-Seine, 1944) para 1911 radicando en Munich, Alemania, se acercaba a la obra teosófica y junto a sus intereses por la música, el arte y su búsqueda por una estética espiritual, culminaría en la revolución formal más importante de la plástica moderna: el arte abstracto.

La diseminación del hegelianismo por Europa en el siglo XIX, retó la concepción tradicional estética baumgartiana sobre el arte como medio de mostrar lo bello. La

¹⁸¹ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán, México, 1999, p. 97.

¹⁸² El misticismo de Blavatsky siempre ha sido puesto en duda, ante un alegado uso de alucinógenos, en especial el opio.

definición hegeliana del arte como creación del espíritu con el propósito de revelarse a sí mismo, apeló a muchos artistas que se encontraban hartos del materialismo de su época. Contrario a Baumgarten que pretendía elevar la belleza a las leyes de la lógica, para hacer de lo bello una ciencia, Hegel trasladó el arte a una esfera religiosa en un sentido universal. Hegel pudo detectar esta necesidad espiritual en las artes, y así preparó el camino desde un punto de vista intelectual para cambios que habrían de ocurrir en un futuro no muy lejano.

La influencia de Hegel permeaba en las esferas artísticas en el siglo XIX, pero para que sus ideas se *confirmaran* como verdaderas era necesario que llegara su *concretación* mediante la vida y obra de los artistas plásticos (algo que Hegel no era). Hacía falta aplicar de una vez su teoría.

En la segunda mitad del siglo XIX surgió una revolución donde el arte se independizó de la religión como institución. Los artistas se sintieron libres por primera vez de pintar lo que realmente deseaban. Muchos, motivados por los ideales de Hegel, Fichte y Schelling, lograron manifestarse de esta manera en la plástica. Luego, a principios del siglo XX Kandinsky reafirmó e hizo tangible los ideales de Hegel, y eventualmente los trascendió. Tenemos en Kandinsky al primer artista que desarrolla una reconocida teoría del arte basándose exclusivamente en las dimensiones espirituales del hombre. Lo que Hegel había hecho ya en un nivel teórico, sirvió a Kandinsky como inspiración para hacerlo una realidad concreta.

La principal problemática que enfrentamos en este punto de nuestra investigación radica en el hecho de que el texto de Kandinsky que basamos nuestro estudio (*De lo espiritual en el arte*) no existe una sola cita que aluda directamente a Hegel. Como veremos, Kandinsky no poseía una costumbre de citar sus fuentes primordiales. Lo que estamos por mostrar es que Kandinsky, a pesar de la carencia de citas, estaba en pleno conocimiento de las ideas de Hegel, y que su propuesta teórica y plástica fue influenciada directamente por el filósofo. Dúchting, reconoce que Kandinsky fue influenciado por los filósofos alemanes idealistas.¹⁸³ Jorge Romero Brest afirma que "Kandinsky era un dialéctico."¹⁸⁴ No sólo por teoría y

¹⁸³ Dúchting, Op-cit., p. 37. Dúchting menciona como influencia a Kant, Fichte y Schelling, pero curiosamente excluye el nombre de Hegel.

¹⁸⁴ Romero Brest, Op-cit., p. 181.

palabras reconocemos su hegelianismo, sino por su vida propia y también por la manera en que aplicó en ella el *método dialéctico*. También podríamos atribuir una posterior influencia hegeliana a la colaboración teórica que obtuvo del filósofo ruso Alexandre Kojève (especialista en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel), su sobrino. Contrario a lo que la mayoría de los libros escritos sobre el pintor nos hacen ver, la *teosofía* de Blavatsky, a la que Kandinsky sí cita, en comparación a la figura de Hegel se convierte en un elemento secundario. Algunos historiadores como Zimmermann incluso han catalogado la filosofía de Hegel como *teosófica*,¹⁸⁵ así que en ese sentido Kandinsky era *teosófico* desde dos puntos de vista distintos.

Anteriormente expusimos la importancia que Hegel atribuía a no mantener el arte a un nivel de conceptualismos, ni a las cadenas del mimetismo; sin embargo, al no ser artista, el propio Hegel obviamente no podía *trascender* esa esfera del pensamiento y hacer tangible físicamente su teoría del arte (objetivarla, materializarla). Con Kandinsky (quien como veremos defendía las mismas ideas esenciales de Hegel, aunque no lo reconoce por escrito) se sella el círculo dialéctico que comienza con Hegel en teoría y culmina en manifestación física como arte.

* * *

Hubo dos sucesos que marcaron definitivamente la vida de Kandinsky y lo motivaron a convertirse de lleno en un artista. El primero fue su visita a una exposición de impresionistas franceses en un museo de Moscú: "Sentí vagamente que este cuadro no tiene contenido y me di cuenta, con asombro...de que no sólo me fascinaba sino que se me grababa imborrablemente en el alma."¹⁸⁶ No logró reconocer lo que representaba, mas con la ayuda del catálogo supo que era uno de los *montones de heno* de Claude Monet.

El segundo suceso fue su asistencia a la ópera *Lohengrin* de Wagner en el Teatro Imperial de Moscú. La mezcla de sonidos musicales junto a todos los visuales y el colorido que caracterizaba los espectáculos wagnerianos le cautivaron de tal manera "que esa

¹⁸⁵ Hegel, *Estética*, p. Xxxiv.

¹⁸⁶ Paul Westheim, *Pensamiento artístico y creación*. Siglo Veintiuno, México, 1997, pp. 179-180.

correspondencia secreta entre las dos artes [música y pintura] constituiría la piedra angular de sus teorías artísticas y el punto de partida de su pintura."¹⁸⁷

Estas experiencias provocaron un gran desconcierto en el joven Kandinsky. No se trataba solamente de un impacto estético, sino de una conmoción en su alma. No sólo fue un elemento motivacional, más bien fue un llamado. El llamado de una voz interna, a la cual según él, debía obedecer inevitablemente.

En 1911 Kandinsky se encontraba en Alemania, la patria de Hegel. Sus inquietudes, vivencias espirituales y su malestar con la filosofía de origen nietzscheano le habían provocado un profundo sentir profético. Ante una necesidad de justificar teóricamente su obra frente la voraz crítica que abundaba en la ciudad de Munich, decidió publicar su libro *De lo espiritual en el arte* en 1911 como una unificación sistemática de su teoría del arte y su obra.



Portada original, primera edición
De lo espiritual en el arte

No podemos abordar su escrito esperando analizar un texto literario, místico o filosófico en un sentido estricto. Su libro es una mezcla de todo esto; un tipo de sincretismo de diferentes maneras de ver el mundo. Lo que da una especial calidez humana al escrito de Kandinsky es que se trata de reflexiones vivenciales muy íntimas y coherentes. Por esto sentimos una convicción plena en sus palabras aún cuando en ocasiones notemos cierta ambigüedad. Kandinsky es un verdadero ejemplo del artista que se proyecta como

¹⁸⁷ Düchting, Op-cit., p. 10.

decidido; reflexivo, pero a la vez muy sensible, que no se deja ahogar por la frialdad del razonamiento; que no necesita señalar supuestas "verdades" absolutas o engañar al público con ideas confusas, pues respeta los llamados de una necesidad en su alma que lo impulsa hacia adelante. Kandinsky es un paradigma de la originalidad. Al profundizar más adelante en este punto, veremos por qué es posible determinar a Kandinsky como un ejemplo del artista ideal hegeliano.

2. LA MISIÓN ESPIRITUAL: NECESIDAD DEL ARTISTA

*Iluminar las profundidades del corazón humano
es la misión del artista.
Schumann*

Hegel hizo claro en su *Estética*, que la tarea del artista era mostrar al mundo la Verdad, al *Absoluto*. Pero proponía que la verdad —aunque *Absoluta* por definición suya— es dialéctica, lo que implica que progresa (se va revelando paulatinamente) de época en época; pues así es cómo el *Absoluto* se manifiesta en la Historia. Hegel sabía que toda idea suya (tesis) sería confrontada por una idea contraria (una antítesis) para luego dar lugar a la síntesis. De esta manera, aunque poseyendo un espíritu idealista, Hegel daba espacio a la posibilidad de nuevas formas legítimas de pensamiento que surgieran posteriormente a las suyas. Podríamos decir que para Hegel la única verdad fija es que la Verdad es dialéctica; que los cambios no son permanentes, pero que el *cambio* sí lo es.

El *Espíritu* es quien mantiene la civilización en constante evolución, y para Hegel el artista es quien expresa lo que la humanidad está tratando de convertirse. Esta idea forma un hilo conductor que nos lleva justo a las primeras palabras del libro de Kandinsky: “Cualquier creación artística es hija de su época...cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.”¹⁸⁸ En la lengua alemana existe el término *zeitgeist*, que quiere decir literalmente “el espíritu de los tiempos” (*spirit of the times*, en inglés). Tanto la *Estética* de Hegel, como *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky (publicado en alemán originalmente con el título *Über das Geistige in der Kunst*), afirman que el arte *trascendente* es el que procede del *zeitgeist*. Intentar revivir principios artísticos del pasado sería similar —dice Kandinsky— a revivir “[...] un niño muerto antes de nacer”.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Kandinsky, Op-cit., p. 7.

¹⁸⁹ Ibid.

Otro hilo enlaza a ambos personajes en su definición de la causa del arte como una *necesidad espiritual*. Recordemos como Hegel planteaba las artes como un requerimiento, una necesidad para el desarrollo de las civilizaciones. De manera similar veía Kandinsky la evolución de las formas artísticas en las sociedades como medios de aspiración espiritual hacia “metas perseguidas”. Alcanzar estas metas es lo que causa el progreso evolutivo del hombre, pero resulta que para Kandinsky —en el momento que escribía su libro— la humanidad se encontraba en un extenso periodo materialista distinguido por la *carencia de fe y falta de metas espirituales*; una *pesadilla de tendencias materialistas* que convirtieron la vida en un mundo penoso. El mundo se encontraba en una penumbra de estancamiento espiritual. Esto, según Kandinsky, causaba la separación entre el espíritu del hombre moderno y el del primitivo.

Ante esta situación Kandinsky se sintió “llamado” —en condición de casi de profeta— relacionándose a sí mismo con los artistas de la época primitiva. A estos artistas Kandinsky les llamaba “artistas puros” pues buscaban sólo lo esencial.¹⁹⁰ Proclamaba una idea que podríamos llamar *hegeliana-búdica*¹⁹¹ de la necesidad de un “despertar”, un regreso a la visión artística pura. Ese despertar se encontraba en una etapa inicial en la humanidad, y por supuesto, serían los artistas puros como él (sic), quienes tendrían la misión de expandir su “luz” en las tinieblas de la filosofía materialista:

“El espíritu que empieza a despertar se encuentra todavía bajo el influjo de esta pesadilla. Sólo una débil luz aparece como un diminuto punto en un gran círculo negro.”¹⁹²

Kandinsky no dudaba en la capacidad del espectador para entender su obra personal. *Ese “despertar” —decía— daría vida a sentimientos más sutiles que hasta el momento no poseían*

¹⁹⁰ Ibidem., p. 8.

¹⁹¹ Con esto nos referimos a la actitud del Buda Gautama (fundador del budismo) frente al mundo, que predica un despertar del sueño ilusorio (la vida en el mundo) que llama *maya* (ilusión) hacia la realidad espiritual. De similar manera pensaba Hegel: “En la vida empírica y en la de las sensaciones, llamamos realidad, y la consideramos como tal, al conjunto de objetos exteriores y a las sensaciones que nos proporcionan. Y sin embargo todo ese conjunto de objetos y sensaciones *no es un mundo de verdad*, sino un mundo de *ilusiones*. Sabemos que la verdadera realidad *está más allá* de la sensación inmediata y de los objetos que percibimos directamente.” Cf. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 29 (Énfasis añadido.)

¹⁹² Kandinsky, Op-cit., pp. 8-9.

nombre, pues el público sería capaz de sentir “emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar.”¹⁹³ Tal era la visión *trascendente* de su obra abstracta. Sin embargo, sabía que sería un proceso difícil provocar en los espectadores tales “vibraciones”, puesto que la costumbre los llevaba a desear hallar en cada obra de arte una simple imitación naturalista.



Kandinsky, *Composición IV*, 1911

En este último punto Kandinsky vuelve a evocar un gran paralelismo con Hegel, quizá el más importante históricamente hablando: Ambos aceptaban el arte mimético como manifestaciones espirituales auténticamente artísticas, ya que cumplen con una necesidad y son capaces de modificar el estado de ánimo del espectador; pero a la vez abogan por un tipo de arte superior y original que no recae en el copismo de lo natural. En la época que vivió Hegel ni tan siquiera se respiraba un aire de abstracción, pero su preocupación en torno al arte imitativo resultó visionaria. A pesar del valor de este tipo de arte, tanto Kandinsky como Hegel encontraban que no agotaba todo el efecto posible del arte; para Hegel lo imitativo sólo servía para satisfacer el recuerdo.¹⁹⁴ Para ambos, el fin del arte no era la imitación. El contenido del arte comprendía el contenido del alma y del *espíritu*, y su fin consistía, según Hegel, en:

¹⁹³ *Ibidem.*, p. 9.

¹⁹⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 40.

"[...] revelar al alma todo lo que ella oculta de esencial, de grande, de sublime, de respetable y verdadero [...] tornar accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve su corazón y agita el espíritu."¹⁹⁵

Esta agitación del *espíritu* no es otra cosa más que la *conmoción del alma* a la que Kandinsky se refería cuando enfrentó los *montones de heno* de Monet. Es el acto por el cual el arte es capaz de remover en las profundidades del alma todos los sentimientos adormecidos.¹⁹⁶

El arte nos permite trasladarnos a situaciones que tal vez nuestra experiencia personal jamás nos permitiría conocer. Gracias al arte logramos comprender con más facilidad lo que sucede dentro de nosotros mismos.

Otro paralelismo asombroso entre ambos personajes radica en su visión sobre el *contenido* en el arte. Para Hegel no importa tanto la profundidad del *contenido*, sino *cómo* éste logra despertar en el alma sentimientos, pasiones.¹⁹⁷ Justamente en este punto Kandinsky encontró su mayor justificación para la elaboración del arte abstracto. Mediante la depuración total del arte y su independencia de la representación, Kandinsky encontró que la experiencia entre el espectador y el contenido a nivel anímico (psicológico) de la obra que era más directa. Para Kandinsky, todo color y forma es capaz de causar impresiones psicológicas en el hombre. Según el pintor, a medida que el ser humano se desarrolla, le atribuye psicológicamente más cualidades a los colores y formas, recibiendo ambas un valor interior; a lo que llama *sonido interno*, el contenido más profundo.¹⁹⁸ *El alma del espectador sólo percibe este sonido interno en toda su pureza cuando la obra de arte se independiza de toda representación concreta*; por lo tanto, sólo se le puede apelar mediante el uso puro de la forma y el color, o sea el arte abstracto.¹⁹⁹ Dentro de esta concepción Kandinsky alude una vez más a Hegel: La vibración supersensible del *sonido interno* se trata de una zona *objetiva* (y en

¹⁹⁵ Ibidem., p. 41. (Énfasis añadido.)

¹⁹⁶ Ibidem., p. 42.

¹⁹⁷ Ibidem., p. 41.

¹⁹⁸ Ibidem., p. 42.

¹⁹⁹ Romero Brest, Op-cit., pp. 181-182.

cierto sentido *absoluta*) de la realidad que escapa por igual del mundo exterior y de la simple experiencia sensible del sujeto.²⁰⁰

Hegel no otorga a la representación la posición central en el arte, sino a la percepción y la *intuición*. Kandinsky de igual manera dice: "El espíritu que conduce al reino del futuro sólo puede reconocerse a través de la *intuición*."²⁰¹ No importa cual sea la representación, el arte es capaz de evocar (mediante la *intuición*) en el hombre y hacer experimentar al alma todos los sentimientos e ideas sobre el *espíritu*. Este es el poder y objetivo último del arte, tanto para Hegel como para Kandinsky.

Mediante la evocación de los sentimientos y pasiones el arte logra que "las experiencias de la vida no nos hallen insensibles y nuestra sensibilidad permanezca abierta a todo lo que acontezca fuera de nosotros."²⁰² El arte hace penetrar al alma todos los *contenidos vitales*, con la ayuda de la realidad exterior. En otras palabras, para Hegel, el poder del arte reside en el hecho de que es capaz de conmover lo espiritual desde lo material, mediante la *intuición*. La *intuición* es la facultad que permite al hombre hacer un punto de contacto entre la realidad exterior material y el *Espíritu*. Según Kandinsky, la *intuición* se desarrolla y es "producto del talento del artista."²⁰³

La misión del artista, antes que nada, es reconocer el poder del arte y su fin. Luego de esto queda a su voluntad el decidir cómo dirigirá el arte, pues así como el arte logra despertar sentimientos adormecidos, también posee el poder de hacer experimentar al hombre todas las desdichas y miserias:

"El arte puede elevarnos a la altura de todo cuanto es noble, sublime y verdadero, [...] como puede sumergirnos en la sensualidad más profunda, en las pasiones más bajas [...]"²⁰⁴

El poder del arte es independiente de la naturaleza moral de su contenido, sea lo bueno o lo malo. Pero Hegel advierte que para lograr un fin "sustancial", el arte debe *orientarse*; en

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 182.

²⁰¹ Kandinsky, *Op-cit.*, p. 24.

²⁰² Hegel, *Lecciones de estética*, p. 42.

²⁰³ Kandinsky, *Op-cit.*, p. 24.

²⁰⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 43.

otras palabras, el artista debe tener criterios en cuanto al destino que da a sus obras. Así pues queda en manos de los artistas definir los objetivos del arte. Según Hegel, el arte tuvo como objetivo *atemperar la barbarie* para los pueblos que iniciaban la vida civilizada. Así, el objetivo del arte radica en la moralización. Mediante el arte el hombre era capaz de canalizar sus instintos primitivos. En este sentido el arte es liberador, pues *desde el momento que las pasiones se hacen objetos de representación, las pasiones (primitivas) pierden su intensidad; el sentimiento sale de su estado de concentración para hacerse representación, y así se ofrece al juicio libre del hombre. Hegel llama a esta acción, la objetivación de los sentimientos.*²⁰⁵

La *objetivación de los sentimientos* mediante la fabricación de obras de arte, no sólo queda en su función de moralizador de bárbaros, es parte de toda la historia. Un ejemplo sería cuando hablamos del sentimiento de dolor y sufrimiento. El primer consuelo que ofrece la naturaleza para aquel que sufre, son las lágrimas; llorar es en sí mismo una consolación. Luego mediante la conversación con amigos el dolor se hace menos intenso. El deseo de alivio puede en última instancia hacernos escribir un poema o pintar un cuadro. Para Hegel este es el medio más eficaz, pues la objetivación de los sentimientos de dolor “quita su carácter intenso y concentrado, y los convierte, por así decir, en impersonales y exteriores a nosotros. [...] objetivar un sentimiento, significa separarlo de su personalidad y adoptar [...] una actitud más serena.”²⁰⁶

Hoy día cuando se escucha la palabra “moral” o “moralización”, rápido saltan nuestros oídos en disgusto. Es un hecho que la palabra “moralización” ya no es bien recibida por la gente en general como tal vez lo era hace cien o hasta cincuenta años atrás. Sin embargo en el caso de Hegel, la palabra *moralización* no entra del todo en el contexto religioso tradicional que implica normas estrictas de conducta. *Hegel otorga al arte una función moralizadora, porque no sólo evoca las pasiones sino que las purifica. La moralización es la purificación, en primer lugar por medio de la catarsis, como vimos más arriba; en segundo*

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 45.

²⁰⁶ *Ibidem.*, pp. 45-46.

lugar es la elevación del hombre sobre las pasiones para el fortalecimiento del espíritu y el alma.

Tanto en Hegel como Kandinsky existen tendencias que pretenden dirigir el arte hacia algún tipo de moralización. En el caso de Hegel, como afirma Jack Kaminsky, se evalúa el arte según su capacidad para describir la "acción ideal".²⁰⁷ Las acciones ideales, para Hegel, son aquellas (de la moral cristiana) que promuegan el *amor* entre las personas. En este caso la máxima expresión del arte sería aquella que trae consigo un mensaje de amor y fraternidad, o sea el arte *cristiano*, según la visión del filósofo.²⁰⁸ Hegel constantemente hace notar que la presencia del amor en el hombre es en última instancia la *única* prueba tangible de la presencia de la divinidad en nosotros. Así, cualquier pintura que muestre los ideales fraternales es una forma pura de cristianismo.

Opuesto a Hegel, Kandinsky no aboga por un arte religioso específico —pues para él el arte en sí ya es una "religión"— sin embargo es muy claro cuando señala al *ateísmo* como uno de los peores enemigos de la *trascendencia* del arte. El *ateísmo* —decía el pintor— es productor de un nuevo "credo", el materialista.²⁰⁹ El materialismo propone fines que se alejan de las necesidades más internas del ser humano y la respuesta del *arte por el arte*, resulta ser inútil en este caso. Esto causa, según Kandinsky, un alejamiento entre espectador y el artista. *El espectador busca encontrar objetivos importantes en el arte; un sentido para su vida.* Y un arte que no propone ningún fin, se hace ajeno al espectador. Más adelante profundizaremos en este tema y encontraremos cuál es la visión de *fin* en Kandinsky mediante su relación a las ideas de León Tolstoi.

Kandinsky igualmente se encuentra apoyando una función moralizadora del arte, pero mediante una posición firme en contra de los efectos del *ateísmo* y *nihilismo* en el arte; aunque nunca expresó —como en cierta manera Hegel hizo—, que el fin del arte debía estar en servicio de la moralización del alma; en cambio sí hizo muy claro aquello que le parecía

²⁰⁷ Jack Kaminsky, *Op-cit.*, p. 38.

²⁰⁸ Como vimos en el capítulo anterior, el cristianismo tradicional señala el amor como único medio de alcanzar la trascendencia, y Hegel, a pesar de su entorno protestante, logra verlo.

²⁰⁹ Creemos que en este caso Kandinsky confunde el término *ateísmo* con *nihilismo*. Pues el *ateísmo* en su sentido estricto no conlleva algún programa, manifiesto, mucho menos un "credo".

perjudicial para el desarrollo de la humanidad. A esto se debe su abierta negación del pensamiento de Nietzsche y sus consecuencias, las cuales llamaba el "credo materialista".²¹⁰ Más tarde en su libro, Kandinsky en cierto modo se contradice —quizá por su actitud de querer conciliar todo, ante la visión optimista que afirma la constante evolución espiritual de la humanidad— y dice que "gracias a la demoledora obra de Nietzsche" cuando las bases de la religión, la ciencia y la moral, amenazan con derrumbarse "el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo."²¹¹

La filosofía materialista afirma que el fundamento de la existencia es la materia en movimiento, o sea, materia y energía. Ambas cosas son medibles; así pues, todo aquello que no es medible es inexistente. El materialismo abraza al método científico, cree ultimamente en la estructura atómica de las cosas y encuentra en la Naturaleza un orden y un proceso que pueden ser expresados en leyes científicas de causa y efecto.²¹² Según el humanista naturalista Corliss Lamont, el materialismo ha valuado la materia sobre la naturaleza misma, y ha tendido a la sobre simplificación y sobre mecanización, reduciendo a teoría la totalidad compleja del comportamiento de las criaturas vivas y seres humanos a la misma aplicación de las leyes que operan sobre la existencia inanimada. Lamont, señala que aunque las leyes físicas y químicas son necesarias en muchos aspectos de las formas vivientes, no son aun así suficientes en sí mismas para explicar la estructura y funcionamiento orgánico. El pensamiento y el sentimiento humano, por ejemplo, aunque funciones dependientes del cuerpo, operan a niveles cualitativamente lejanos de la energía atómica y sus formas más simples.²¹³

Es evidente que las ideas materialistas eran sumamente limitadas para explicar el arte en la forma que Kandinsky deseaba. Muy de moda en su época, existía la posición del arte por el arte (*l'art pour l'art*) que intentaba emancipar el arte de toda concepción de

²¹⁰ Kandinsky, Op-cit., p. 21.

²¹¹ Ibidem., p. 28.

²¹² Corliss Lamont, Op-cit., p. 41.

²¹³ Ibidem., p. 42.

*finalidad.*²¹⁴ Dicha visión resultaba para Kandinsky igualmente devastadora para el propósito de las artes, puesto que el arte que no persigue ningún fin, provoca que las almas que entran hambrientas a los museos se vayan en esa misma condición:

“La muchedumbre camina por las salas y encuentra las pinturas bonitas o grandiosas. El hombre que podría decir algo no ha dicho nada, y el que podría escuchar no ha oído nada. [...] Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*.”²¹⁵

Sin embargo, Kandinsky —como buen conciliador dialéctico— explica en una nota final que esta concepción, es bien intencionada: “constituye una protesta subconsciente contra el materialismo, que persigue siempre una finalidad práctica.”²¹⁶

Kandinsky criticó a aquellos artistas que a través de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, buscan la recompensa material, convirtiéndola mediante su codicia en el destino final del arte. Estas actitudes sólo generan lucha entre artistas, excesiva competencia, odio, intrigas y exaltación del ego sobre la obra misma.

Así pues dejó claro que el arte que no busca fin alguno es un arte estéril, y el que busca puramente la vanagloria y el dinero, de igual manera es un arte muerto.

²¹⁴ El arte por el arte, era la concepción dada en la segunda mitad del siglo XVIII, en un intento por desvincular al arte de otras disciplinas y cualquier tipo de función o fines que no sea la obra misma. Según esta visión, el fin del arte es el arte mismo; dejando a un lado sus ataduras y/o intereses, fuesen de tipo conceptual, económico o religioso.

²¹⁵ Kandinsky, Op-cit., p. 164.

²¹⁶ Ibid.

3. EL TRIÁNGULO ESPIRITUAL: LA EVOLUCIÓN DE LA HUMANIDAD Y SU RUMBO

*El artista está siempre envuelto
en escribir una historia detallada del futuro
porque él es el único conciente de la naturaleza del presente*
Wyndham Lewis

El *conocimiento*, según Kandinsky, es la finalidad del arte, y sólo mediante la evolución constante la humanidad por medio del arte y la experiencia espiritual, puede lograr un conocimiento progresivo. *¿Pero conocimiento sobre qué? Según Hegel, el conocimiento de la Verdad, del Absoluto; además del conocimiento que corrobora el hecho de la progresiva evolución espiritual humana. El arte nos da a conocer aquello en lo cual la humanidad busca convertirse; es una manifestación de la evolución ascendente del hombre, donde la Idea se manifiesta cada vez con mayor claridad. Análogamente, para Kandinsky, la finalidad del arte consta en el conocimiento del status espiritual de la humanidad.*

La evolución es referida por Kandinsky como el *movimiento*. Kandinsky describe la vida espiritual de la humanidad como un triángulo agudo, con la punta más cerrada hacia lo alto, dividido en secciones desiguales. Cada sección representa cantidades de personas, como también la posición de éstas en la evolución espiritual. El *movimiento* consiste en una perpetua ascensión de las secciones desde la base del triángulo hacia su vértice superior. Su movimiento es siempre lento y "donde hoy se encuentra el vértice más alto, mañana [estará] la siguiente sección [de abajo]." *Aquello que resulta comprensible hoy para pocos, mañana será razonable para muchos más. Este triángulo jamás será estático, aunque aparezcan épocas de gran oscuridad.*

En ocasiones la punta superior del triángulo es ocupada por una sola persona, algún precursor, visionario o en casos algún "loco", un "Beethoven" etc. Todos los que logran llegar a la cima del triángulo son los verdaderos representantes de la evolución espiritual de

una época. Las últimas secciones inferiores representan en casos la ignorancia o la resistencia de las masas al cambio, por esta razón los visionarios en la mayor parte de los casos recibirán un rechazo abierto y hasta burlas de la sociedad en general. Pero según Kandinsky, *la historia será siempre la prueba infalible de la legitimidad (o ilegitimidad) de estos líderes*. Los bustos en mármol o metal de tantos personajes (una vez negados) se imponen como muestra que "una gran multitud ha llegado finalmente al lugar que en su día ocupó el ahora homenajeado."²¹⁷ Por esta razón se puede llamar a los que llegan a la cima de ese triángulo, no sólo como líderes precursores de una evolución espiritual en una época dada, sino específicamente como los representantes de una época, pues encarnan de manera espiritual la época en que se vive. O como Hegel diría platónicamente, son estos artistas quienes se encuentran en mayor contacto con la *Idea* y la forma en que ésta habrá de revelarse al mundo.

Los conceptos de *movimiento* y el *triángulo* espiritual son fundamentales en la teoría de Kandinsky, y ambos son muestra de la influencia del pensamiento de León Tolstoi sobre el pintor. Veamos las siguientes dos citas de Tolstoi:

"La evolución del arte, en estos tiempos, puede ser comparada con lo que sucede si sobre un círculo se colocan otros más y más pequeños hasta que se consiga formar un cono, cuya cima ya no es un círculo."²¹⁸

"En este movimiento de progreso [...] la humanidad obedece a jefes, a hombres que comprenden el sentido de la vida con más claridad que los otros, y entre esos hombres que viven en una esfera superior a su tiempo, hay siempre alguno que ha expresado su concepción personal con más claridad que los otros, en sus palabras o en su conducta [...] hacia esa concepción marcha luego, inevitablemente e irresistiblemente el resto de la humanidad."²¹⁹

²¹⁷ Kandinsky, Op-cit., p. 14.

²¹⁸ Tolstoi, Op-cit., p. 84. Publicado en 1898, trece años antes que *De lo espiritual en el arte*.

²¹⁹ *Ibidem.*, p. 41.

Aunque tomó inspiración de Tolstoi en su definición del arte como comunicador de los sentimientos y en el concepto de necesidad interna para expresarlos, los ideales de Kandinsky encarnaban el perfecto opuesto al moralismo fanático de Tolstoi.

Lo notable aquí, es que Tolstoi utilizó la metáfora de los círculos concéntricos (o el cono) como una alusión totalmente negativa sobre la inaccesibilidad del arte moderno, donde cada círculo representa sectores estáticos, de *elite*, intelectuales y a las masas abajo. En cierta manera Tolstoi pretendía fungir como defensor de los campesinos e ignorantes, a quienes idealizaba, atacando todo aquello que representara el gusto de la alta sociedad, a quien demonizaba. En sus propias palabras, el arte que engendran estas clases superiores, resulta extraño y ajeno a las clases inferiores: "Le es y les será extraño, porque expresa y transmite sentimientos propios de una clase, ajenos al resto de los hombres."²²⁰

Kandinsky —aunque proveniente de cuna aristócrata— trascendiendo la paranoia del elitismo en el arte,²²¹ contesta a Tolstoi dando a esa metáfora un sentido positivo diciendo que lo incomprendible para las secciones inferiores del triángulo, en un futuro *será accesible*, pues en ese sentido el triángulo no se trata de un cono liso resbaladizo, más bien es como una pirámide por cuyas escaleras la humanidad asciende constantemente.

Hegel, por su parte, defiende el arte del elitismo, pues para él las obras artísticas deben estar dirigidas "a la nación entera" y gustar por sí mismas sin la necesidad de "un estudio difícil".²²²

Esta concepción de ninguna manera libra a Kandinsky de todos los ataques de los anti-elitistas como Tolstoi. Recordemos la auto-proclamación del pintor como parte de un núcleo de "artistas puros". Para su "suerte", Tolstoi no tuvo de qué objetar, pues murió en 1910, un año antes de Kandinsky publicara su libro.

En 1911 Kandinsky se hallaba justo en el comienzo de su salto como el *primer artista abstracto*. Sabía el embate al cual su pintura sería sometida por la crítica, y por esta razón

²²⁰ Tolstoi, Op-cit., p. 53.

²²¹ Aunque provenía de un ambiente aristócrata, según Romero Brest, Kandinsky se opone a todo "espíritu de clan". Jorge Romero Brest, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 181.

²²² Hegel, *Estética*, vol. I, pp. 86-87.

necesitaba justificar su obra con un sustento teórico lo suficientemente *coherente* para satisfacer no sólo su necesidad de expresión sino también a la crítica de su época. Resultó que Kandinsky encontró la mejor forma de sustentar su arte en la "coherencia" de lo espiritual, un asunto que personalmente le apasionaba. Su discurso como antesala a su obra le fue muy conveniente... y es que cuando hablamos desde un punto de vista espiritual, hasta lo más absurdo puede hacerse "coherente". Las sólidas ideas de Tolstoi resultaron *ideales* para Kandinsky. Sólo hacía falta limpiarlas del excesivo moralismo.

4. EL RUMBO ESPIRITUAL: EL ABSTRACTO

*Las formas aceptadas hoy son una conquista
de la necesidad interior de ayer*
Kandinsky

Como vimos arriba, Kandinsky afirma que la evolución de las artes, equivalente a la evolución espiritual de los pueblos, es continua y simula un ascenso a través de un triángulo agudo. Queda por explicar en qué consistía históricamente ese ascenso para Kandinsky; en otras palabras cuál era el rumbo a seguir para el arte. *La belleza no era ya un objetivo suficiente para el arte.*²²³ Hegel había descartado el mimetismo. Por esta razón, Kandinsky se enfocó entonces en el *contenido no-anecdótico* de la obra. Dado que la pintura ultimamente se trata de color y forma, era necesario profundizar como nunca antes en el significado de estos aspectos. Para lograrlo Kandinsky en su teoría, redujo los colores y formas a sus presentaciones más básicas, es decir, los colores primarios y secundarios, y el círculo, triángulo y rectángulo; pues según él todas las formas y colores posibles se derivan de estos. Así pues se dedicó a estudiar cada uno de estos elementos y a encontrar su significado primordial o el impacto psíquico que cada uno tiene en nuestra mente, o según diría Kandinsky, nuestra alma.

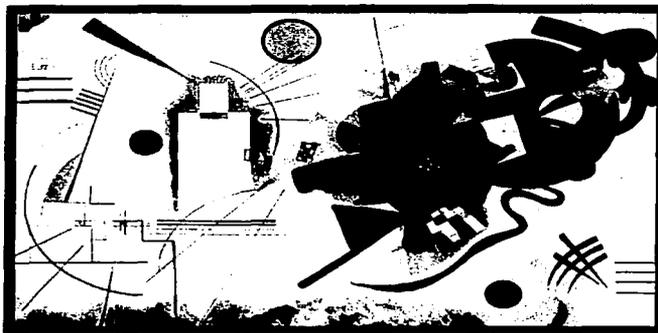
Aunque no nos corresponde aquí entrar de lleno a la teoría de color y forma de Kandinsky, es preciso señalar que para Kandinsky era de suma importancia que cada artista, no sólo dominara los materiales, sino que conociera el significado más profundo de las formas y colores con los que trabaja. Ese significado profundo o valor interior, es lo que potencialmente el hombre puede percibir como un *sonido interno*.²²⁴ Sólo mediante su desarrollo (la sensibilización) puede el hombre adentrarse en ese sonido escondido que cada color y forma guarda. Para Kandinsky, quien desde pequeño estuvo apasionado por la

²²³ Kandinsky, Op-cit., p. 90.

²²⁴ Ibidem., p. 42.

música, era de gran importancia establecer las relaciones entre lo visual y lo acústico. A simple vista su teoría de color parecería casi una teoría musical. Mediante metáforas musicales explicaba el sentido de las formas.²²⁵ Analogaba el color a las teclas de un piano, el ojo al mazo, y el alma a las cuerdas del piano: "El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana."²²⁶ Así pues a la hora de pintar no se trata de pintar triángulos y colores primarios formalistamente hablando, sino de hacer vibrar el alma del espectador con una sinfonía de lo primordial: la forma y el color, junto con la conciencia de los efectos que estos tendrían psicológicamente en ese alma. Hegel en su *Estética* ya había relacionado la pintura con la música. En referencia al talento maravilloso de imitación de la realidad de pintores como Van Eyck, Hegel dice:

"[...Lo] principal en este caso, independientemente del objeto, es el poder creador del artista en el elemento sensible de los colores y la luz. Es de algún modo una *música sensible*; los sonidos parecen transformados en colores. En efecto, si en la música cada sonido aislado no es nada por sí mismo, y no produce su efecto sino por su relación con otros sonidos, lo mismo ocurre con los colores."²²⁷



Kandinsky, *Amarillo-Rojo-Azul*, 1925

²²⁵ Romero Brest, *Op-cit.*, p. 181.

²²⁶ Kandinsky, *Op-cit.*, p. 46.

²²⁷ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 273. Véase *Relaciones de la música con las artes del dibujo y la poesía*, Hegel, *Estética*, vol. II, pp. 126-136.

Al momento de escribir su libro, Kandinsky se encontraba en una transición de formas figurativas a abstractas. Aun no se había desligado en su totalidad de las formas representativas, cuerpos o estructuras. Se puede decir que Kandinsky en ese entonces se situaba entre ambos lenguajes, y tal vez esa situación intermedia hacía pensar al artista que se situaba en el equilibrio justo. A pesar de la obra que habría de desarrollar posterior a la publicación de su libro, Kandinsky afirma que para el artista no le bastan las formas puramente abstractas, pues limitarse a ellas "implica renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión."²²⁸ Sin embargo, añade que mientras más se acerque el elemento abstracto a la forma hará más "puro" el *sonido interno*; una contradicción evidente pero comprensible. De esta manera el artista mismo llega a la pregunta de si no sería preferible entonces renunciar totalmente a lo figurativo en pro de lo abstracto. En otras palabras, trabajar a favor del desarrollo del arte en la totalidad sacrificando los medios de comunicación por excelencia (las figuras). Aunque en ese momento era obvia su inclinación hacia las formas abstractas, Kandinsky no intentaba hacer de su libro un manifiesto, afirmando categóricamente (a manera de los suprematistas o futuristas) cuál debía ser el rumbo definitivo del arte. No descartaba lo figurativo de ninguna manera, pues así como las figuras geométricas y colores primarios causan una vibración interior en el espectador, las formas de la naturaleza, como árboles o figuras humanas también causan esa vibración, pues en última instancia esas representaciones son también conformadas por forma y color. De esta manera, no nos enfrentamos a una *obligación*, sino a una *preferencia*, que ultimamente está determinada por el *principio de necesidad interna*. Concluye Kandinsky, que en cuestiones que impliquen un *deber*, el arte eternamente libre, *ignora la obligación* y se opone a ella "como el día a la noche."²²⁹

Podemos decir entonces que Kandinsky no declara un rumbo obligado para el arte, pero como favorecedor del abstracto sobre el naturalismo, deja ver que la desaparición de la

²²⁸ Kandinsky, Op-cit., p. 51.

²²⁹ Ibidem., p. 56.

reproducción figurativa es una cuestión de tiempo, inevitable; no decisión suya, sino consecuencia de la evolución espiritual de la humanidad.

5. EL PRINCIPIO DE NECESIDAD INTERNA

Todos los medios son sagrados, si son internamente necesarios
Kandinsky

Hegel atribuya la causa de todo al factor *necesidad* (dictada por el *Absoluto*). Kandinsky por otra parte, atribuía gran importancia al concepto de *necesidad*, todo lo contrario al *absolutismo hegeliano*. "No hay nada absoluto."²³⁰ Posiblemente éste sea el elemento más importante y contrastante con Hegel de toda la teoría de Kandinsky. A esto le da la distinción de *principio de necesidad interna*. Si hay alguna diferencia notable entre Hegel y Kandinsky es que aunque para ambos existe una naturaleza espiritual que se contrapone dialécticamente a la naturaleza humana (inmanente), las ideas de Hegel en última instancia imponen un *espiritualismo absoluto*,²³¹ —a tal grado que el arte deja de existir en un punto dado— mientras que Kandinsky presenta un interés total por conciliar las dos naturalezas (lo divino y lo humano). Según Romero Brest, aunque Kandinsky estaba en un comienzo muy influenciado por las ideas del Romanticismo, paulatinamente fue librándose de ellas.²³² *El absolutismo idealista de Hegel resultaba entonces para Kandinsky demasiado limitante, incluso al ideal mismo de la libertad*. Por esta razón, pensamos que Kandinsky hace énfasis en el concepto de una *necesidad interna*, personal, no absoluta, pues el término *absoluto* implica que debe ser igual para todo el mundo. Cuando Kandinsky se refiere a lo *espiritual* prefiere los términos *objetivo* y *eterno*, que muestran una idea sobre algo fijo que está más allá del tiempo y el espacio;²³³ en vez de *absoluto*, que alude en cierta medida a un espíritu dictatorial o una limitación a la libertad del ser humano. *Este principio de necesidad interna, se trata del factor clave dentro del artista (sujeto): Determinará en cuán medida será trascendente el arte de cada artista*. El artista en la medida que responde a su *necesidad interna*, según Kandinsky,

²³⁰ Ibid.

²³¹ Romero Brest, Op-cit., p. 181.

²³² Ibid.

²³³ Ibidem., p. 183.

será más capaz de acceder al alma de los demás. Cuando un artista entra en contacto con su necesidad interna, inevitablemente, según Kandinsky, se pone "al servicio de lo divino."²³⁴ El producto de la *necesidad interna* es la expresión progresiva de lo *eterno-objetivo* en lo *temporal-subjetivo*.²³⁵

Ahora bien, ¿qué determina la *necesidad interior* del artista? Kandinsky distingue *tres necesidades místicas*, las cuales dan origen a la necesidad interna individual. En primer lugar, el artista deberá expresar lo que le es propio; o sea, los elementos ligados a su personalidad, estilo personal, etc. En segundo lugar, el artista expresará lo que le es propio a su época, pues es hijo de ésta. Así pues estará influenciado por corrientes estilísticas, circunstancias histórico-sociales, etc. Por último, el artista, quien sirve al arte, expresará lo que es propio al arte en general. Este es el elemento "pura y eternamente artístico" que va más allá de pueblos o épocas, y se manifiesta en artistas de cualquier nación, pues no está sujeto al tiempo o al espacio.²³⁶

Las primeras dos necesidades místicas son temporales, pero la tercera necesidad no está regida por el tiempo, por lo tanto es eterna y gana fuerza con el tiempo. Kandinsky toma por ejemplo una escultura egipcia antigua, que "seguramente nos conmueve más ahora que a sus contemporáneos [...]"²³⁷

Sucede algo interesante entre estos tres elementos. A medida que intervengan más las primeras dos necesidades en el arte *actual*, más fácil le será acceder al alma de sus coetáneos; y cuanto más participe el tercer elemento, más se debilitarán los otros dos y será así más difícil acceder a ella. "Por eso a veces tienen que pasar siglos hasta que el valor del tercer elemento sea captado por los hombres."²³⁸ La hegemonía de este tercer elemento es en la obra del arte el signo de su grandeza y la del artista. En cierto sentido, el artista que da prioridad al tercer elemento, sacrifica parte de su personalidad en favor de lo eterno; muchas veces sabiendo que esto le costará el no ser reconocido por la gente de su época.

²³⁴ Kandinsky, Op-cit., p. 59.

²³⁵ Ibidem., p. 62.

²³⁶ Ibidem., p. 60.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

Los tres elementos están interrelacionados y son necesarios en toda obra de arte. Justamente en el proceso de diferenciación entre esos tres, radica el desarrollo artístico. Los primeros dos elementos (subjetivos) deben ser puestos en favor del tercero (objetivo), el pura y eternamente artístico. La fuerza de este tercero, es la voluntad de expresión que lleva hacia adelante como ninguna otra; pues en este caso se trata del *Espíritu* que intenta manifestarse, no del sujeto sólo. Como Hegel, que afirmaba que la evolución del arte en favor de los propósitos del *Espíritu*, Kandinsky lo reconoce de igual manera: "Es evidente entonces que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como una etapa para llegar a otras." O sea, es la evolución espiritual la cual determina la evolución del arte, la cual es una "expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo."²³⁹

Ante la visión sobre las *tres necesidades místicas*, no podemos pasar por alto lo que se trata del paralelismo más notorio entre Hegel y Kandinsky. Esta triple necesidad, no es sino una interpretación de Kandinsky sobre los tres procesos históricos, que estudiamos anteriormente, de la *fenomenología del espíritu* que explica Hegel. Kandinsky aplica dicha teoría al arte de la siguiente manera: La primera necesidad mística, que responde a las necesidades del sujeto y su personalidad, es análoga a la primera fase fenomenológica donde el espíritu del hombre se encuentra en su etapa *subjetiva*. La segunda necesidad mística, donde el artista reconoce las circunstancias históricas y su entorno social, es una analogía a la segunda fase fenomenológica, en la cual el espíritu alcanza su *objetividad*. En último lugar, la necesidad mística, donde el artista que muestra lo puro y eterno, es analoga a la última etapa del proceso fenomenológico, donde el espíritu alcanza el saber Absoluto.

Otro paralelo entre Hegel y Kandinsky puede trazarse en el hecho que ambos son muy escépticos en cuanto a conceptualismos en el arte. Para Kandinsky la *teoría debe ir siempre tras la praxis*, no lo contrario. La teoría jamás dará los elementos suficientes para alcanzar lo artísticamente verdadero, sino la *intuición* que se desarrolla mediante la práctica. Contrario al sustento teórico en las leyes físicas (como en el caso del cubismo), Kandinsky

²³⁹ Ibidem., p. 62.

habla de las *leyes de necesidad interior*, leyes anímicas. El artista nace con una *intuición innata*, un "talento evangélico" y es su deber utilizarlo.

Para resumir, utilizando palabras de Kandinsky, podemos decir que *el artista que intenta poner su arte en favor del Espíritu, debe ser ciego a los deseos de su tiempo*. Sus ojos deben dirigirse a su vida interior. Sólo de esta manera podrá expresar la necesidad mística. Así pues, todo medio que utilice un artista es válido, siempre y cuando sea primero necesario. Queda entonces al artista, por medio de la introspección, saber qué le es verdaderamente necesario. Es así que se construye el arte sagrado; y por el otro lado, todo arte que no responda al *principio de necesidad interna*, es un arte sacrílego, pues es falso.²⁴⁰

²⁴⁰ Ibidem., p. 63.

C. SÍNTESIS TEÓRICA

Tras haber investigado las diversas ideas de Hegel y Kandinsky sobre el arte, es posible concluir que se trata de dos teorías extremadamente parecidas; hasta podríamos referirnos a dos polos complementarios de una sola teoría. A continuación veremos los elementos paralelos con los cuales podemos resumir las ideas del artista y el filósofo. Dividimos nuestra síntesis en los siguientes dieciocho puntos que se relacionan directamente al concepto de *trascendencia*:

1. *Dialéctica*- Tanto Hegel como Kandinsky son dialécticos en su metodología. Intentan alejarse de los extremos, buscando una conciliación de contrarios.
2. *Definición humanizante/espiritualizante*- Ante las definiciones más importantes sobre la *trascendencia* (espiritualizante y humanizante), Hegel y Kandinsky parecen encontrarse en una posición intermedia. Afirman el carácter dinámico del arte, como capaz de cambiar el entorno del hombre, pero también reconocen su *capacidad mediatizadora* que lleva al ser humano al espíritu. Hegel como *espiritualista absolutista* se inclina más en favor de la visión espiritualizante, Kandinsky es más equilibrado.
3. *Valor intrínseco del arte*- Ambos ven la obra de arte como objeto *intrínsecamente trascendente*, pues es expresión de sensibilidad, y genera un conocimiento que posibilita de la *auto-conciencia* espiritual del ser.
4. *Libertad, necesidad y cambio*- Tanto en Hegel como Kandinsky, estos tres conceptos se acentúan como factores vitales para la posibilidad de la *trascendencia*. Ante todo, el artista debe responder en plena *libertad* a una *necesidad* interna personal; ambas funcionan como pre-condiciones de lo *trascendente*. La libertad también incluye lo técnico, la independencia al puro mimetismo y agentes opresores sobre el artista. El *cambio*, en el sentido de que el arte lo provoca, pero también en que lo atestigua como fenómeno ya ocurrido en el artista. El arte no sólo es un

motor para la *trascendencia* progresiva, sino un tipo de "barómetro" del momento trascendente evolutivo que vive el artista y la sociedad.

5. *Anti-mímesis*- Hegel y Kandinsky coinciden que el arte no debe recaer en la mímesis de la naturaleza, sino en la originalidad y creación. Aunque ambos reconocen el valor de la pintura figurativa y mimética, abogan por la expresión de la individualidad mediante la creatividad e *intuición*. El artista debe hacer del arte creaciones que pueda llamar *suyas*.
6. *Búsqueda de esencias*- El artista debe discernir, y extraer de la naturaleza justo los elementos adecuados que se relacionan al contenido de la *idea* que se quiere manifestar; es decir: su *esencia*. Para Hegel también deben buscarse las esencias universales en el contenidos, ideas como el amor, la fraternidad, etc.
7. *Anti-elitismo*- Para Hegel el artista debe dirigir su arte a la nación entera. Kandinsky no muestra una intención tan clara. No considera el arte elitista pues el público, aunque ajeno a las nuevas propuestas, eventualmente las alcanza en su entendimiento y disfrute.
8. *La progresión constante*- La evolución del arte es constante y progresiva aunque a veces parezca lo contrario (el Triángulo y la dialéctica). Esta es la mayor muestra del optimismo en Hegel y Kandinsky.
9. *Arte como producto de su tiempo*- La obra necesariamente debe ser hija de su época, del *zeitgeist*. Cada periodo cultural produce un arte que le es propio, y es el Espíritu quien determina la evolución artística. Intentar revivir periodos artísticos pasados sólo puede producir un arte estéril pues no responde a la realidad de su época.
10. *Contenido/forma y sujeto/objeto*- Ambos pensadores están de acuerdo con que lo más importante en una obra de arte no es la forma o la representación, sino el *contenido* que encierra. El *contenido* a su vez, debe ser capaz de despertar sentimientos adormecidos en el alma del espectador. Kandinsky da tal

importancia a este punto, que lo desarrolla en el concepto del *sonido interno*, el contenido más profundo latente en cada forma o color. En cuanto a la dialéctica sujeto/objeto ambos piensan que la obra de arte es la *objetivación* de lo subjetivo. Kandinsky logra un equilibrio entre ambos extremos, pues aunque reconoce que el *contenido* es lo más importante en una obra, su obra es puramente formalista.

11. *Despertar del alma*- La tarea máxima del artista es mostrar ante los ojos del mundo la Verdad, el Absoluto, de manera *visual*. Esta tarea, en palabras de Kandinsky, consta de ponerse al servicio de lo divino. El arte según Hegel debe despertar el alma mostrando al mundo esta Verdad. Kandinsky, a su vez, habla del despertar de los sentimientos adormecidos del alma. A esto incluye un despertar a una pesadilla que nubla la visión espiritual del hombre: el materialismo.
12. *Lucha contra el materialismo*- El materialismo, o sea todo aquello que se interpone entre el desarrollo del arte en pro del Espíritu (necesidades externas: exaltación de los egos, codicia, etc.) van en detrimento de las artes.
13. *Práctica sobre teoría*- La sobre valoración del conceptualismo ante la técnica y plástica, va en contra del propósito mismo de las artes visuales. La praxis debe arrastrar la teoría, no lo contrario.
14. *La intuición, el poder del arte y su orientación*- El poder del arte radica en que sensibiliza el alma y conmueve el espíritu desde la materia mediante la *intuición*, y debe ser orientado en beneficio de la humanidad en general, no de grupos específicos.
15. *Tres fases históricas del espíritu / tres necesidades místicas*- Como demostramos, Kandinsky interpreta la teoría de Hegel, sobre las tres fases históricas del recorrido fenomenológico de la conciencia del ser humano, a las tres necesidades artísticas: subjetiva, objetiva, pura y eterna (o absoluta).

16. *La moralización de la sensibilidad-* Kandinsky y Hegel, no declaran categóricamente qué debe pintarse o qué no. Sin embargo, favorecen una visión altruista, y consideran como el arte más elevado aquel que se pone en servicio de la "moralización". Moralización no en el sentido tradicional estricto, sino como medio de purificación de las emociones y pasiones bajas, a favor de la sensibilización: atemperar la barbarie.
17. *El arte tras un fin-* El arte debe perseguir objetivos. El concepto *l'art pour l'art* no va de acuerdo a las necesidades de las almas que se acercan al arte.
18. *El fin supremo: mostrar el Espíritu-* Por último, tanto en Hegel como Kandinsky, el artista es capaz de manifestar su espíritu propio en la materia; pero si es lo suficientemente sensible el artista trasciende a su propio espíritu y alcanza a revelar el *Espíritu* de la Humanidad (como dice Kandinsky) o el *Espíritu Absoluto* (como lo refiere Hegel). Como vimos, Kandinsky descarta lo *absoluto*, por lo *eterno*; concepto que está incluido en su concepción sobre *sonido interno*. (El arte abstracto al presentar el *sonido interno*, muestra, lo que es objetivo, lo que nunca cambia, lo eterno.) Ambos establecen que el fin máximo del arte es el *conocimiento de lo divino*, y el conocimiento del lugar en el proceso de evolución que ocupa la humanidad en un momento determinado. Conocer ese lugar evolutivo donde se sitúa la sociedad, es parte del proceso fenomenológico, por el cual se permite a la sociedad, mediante el arte, conocer al *Espíritu* mismo.

Consideramos que estos son los puntos paralelos de mayor relevancia que Kandinsky y Hegel indican. Tras ver las similitudes entre ambos, es necesario afirmar que Kandinsky daba importancia a los mismos postulados principales estéticos hegelianos salvo las siguientes excepciones de importancia fundamental: Hegel es un *espiritualista absolutista*; con esto queremos decir que, aunque reconoce la capacidad de síntesis entre espíritu y materia (contenido y forma), eventualmente otorga el "triumfo" de esa pugna a la *Idea*, dado

que para él la *esencia* del universo es espiritual.²⁴¹ Así pues el artista debe trabajar en favor del contenido espiritual sobre la forma en la manera que Hegel considera *ideal*. Kandinsky, sin embargo, reconoce la misma dialéctica (contenido y forma) pero considera una verdadera posibilidad de equilibrio, de *síntesis* entre las dos naturalezas del ser humano. Para Kandinsky no hay un ideal absoluto en el cual los artistas deban actuar. El único principio a seguir es individual: la *necesidad interna*. Esto nos lleva a la siguiente diferencia que la teoría del pintor muestra ante la del filósofo: Hegel sitúa al Arte por debajo de la Religión y la Filosofía. En cambio, Kandinsky no hace esta distinción, pues ve en los tres la posibilidad de funcionar como una misma cosa. Para Kandinsky el Arte es su Religión y su Filosofía.

Hasta aquí, podríamos decir que Kandinsky a nivel teórico poseía básicamente un mismo *ideal* artístico que Hegel, pero a la vez *adaptable* a los cambios históricos e ideológicos de su época. Para algunos, el idealismo se trataba de un pensamiento ya caduco; para otros como Kandinsky, el idealismo romántico seguía vigente dentro de ciertas reformas necesarias claro está. Ahora bien, ¿cómo catalogaríamos la *práctica* artística de Kandinsky a la luz de ese *ideal* de Hegel?

²⁴¹ Hegel, *Estética*, vol. I, p. xxxv.

D. LA PROFECÍA Y LA REVOLUCIÓN

*La manifestación de la naturaleza humana
en el vasto campo de situaciones y pasiones
debe constituir, en adelante, el contenido absoluto del arte.*

Hegel

No reconocemos lo absoluto

Kandinsky

A pesar de la visión positiva de su época, Hegel sentía que el espíritu romántico se estaba disolviendo. Su era se hacía tan “poco romántica”, carente de fe e ideales, que difícilmente se podrían considerar las artes con seriedad... Tan risible como ver Vírgenes hechas por escultores protestantes.²⁴² “Los hermosos días del arte griego y la edad de oro de la Edad Media madura han quedado atrás.”²⁴³ Las novelas de espíritu *caballeresco* (características de la Edad Media, donde se exaltaba al individuo y la personalidad libre) se habían convertido en una protesta contra la realidad, dando cabida a la fabricación “caprichosa” de ideales que intentan negar las conveniencias sociales, las leyes, etc. Para Hegel esta *caballería* expresada en la novela moderna de su época, no tenía el tipo de individualidad que verdaderamente ejemplifica al espíritu romántico: El héroe muestra su individualidad en un sentido social exclusivamente. Pero llega el día cuando al final rescata a la doncella, se casa, y se convierte en uno más del resto del mundo.²⁴⁴ “El alma, que se siente infinita, permanece aun aislada y poco satisfecha.”²⁴⁵ Esta condición, según Hegel, era un ejemplo concreto de que el arte romántico se acercaba a su “destrucción”.²⁴⁶ En cuanto al arte visual, ya no se hallaban en él ideas profundas. Lo único que importaba era la *apariciencia*; por consiguiente, el foco de la

²⁴² Hegel, *Estética*, vol. I, p. 277.

²⁴³ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 33.

²⁴⁴ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 266. El retorno a la Edad Media era uno de los lemas de la actitud romántica. Abbagnano, *Op-cit.*, p. 1025.

²⁴⁵ Hegel, *Estética*, vol.1, p. 249.

²⁴⁶ *Ibidem.*, p. 265.

obra de arte era el talento del artista y su capacidad de seducción y encanto.²⁴⁷ El verdadero espíritu romántico se apagaba. Entonces si el arte romántico moría, ¿que vendría a sustituirlo?

Hegel afirmó que el arte, ante el proceso histórico de la fenomenología del *Espíritu*, no tenía ya un objetivo específico. Es decir, en lo relativo al *Espíritu* y las creencias, el arte ya había cumplido su misión. El artista se había dado cuenta de la imposibilidad de representar lo Infinito en lo finito. “[...] el arte se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino, en cosa del pasado.”²⁴⁸ Los artistas estaban libres de su obligación de pintar anécdotas, situaciones históricas, pasajes bíblicos, etc. Hegel sentía que grandes cambios se avecinaban en el arte. “El arte ha llegado a ser un instrumento libre que todos pueden manejar convenientemente, según la medida de su talento personal, y que puede adaptarse a toda especie de asuntos, de cualquier naturaleza que sean.”²⁴⁹ Al arte ya no le interesaba la *Idea*; ya había hecho explícito lo implícito. Por esta razón, concluyó que el arte, en cuanto al *Espíritu*, no podía desarrollarse más, siendo supercedido por la filosofía. El *Absoluto* ya no se podía representar, porque se le había reconocido como un concepto esencialmente intelectual. Hegel había cumplido con su objetivo: presentarnos el arte dentro de su sistema dialéctico, mostrarnos su origen y su fin. Creemos que en cierta manera Hegel se limpiaba las manos ante lo que fuera a ocurrir después en el campo del arte. Lo único que podemos concluir al respecto es que el arte posterior al *romántico* sería entonces *secular*.

“El artista se mantiene de este modo por cima de las ideas y de las formas consagradas. Su espíritu se mueve dentro de su libertad, independiente de las concepciones y de las creencias en que el principio eterno y divino se ha manifestado a la conciencia y a los sentidos. Ninguna idea, ninguna forma se confunde ya con la esencia de su naturaleza y de su espíritu. Todos los asuntos le son indiferentes, con tal de que no estén

²⁴⁷ *Ibidem.*, p. 271-272.

²⁴⁸ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 33.

²⁴⁹ Hegel, *Estética*, vol. I. p. 278.

en oposición con esa ley enteramente exterior, que prescribe el conformarse a las leyes de la belleza y del arte en general.”

La conclusión de Hegel de la *destrucción del arte romántico* fue severamente criticada, pues implicaba que el arte no tenía un propósito intrínseco, sino que era un medio para alcanzar un fin ulterior. Pero justamente, para Hegel, el valor intrínseco del arte consistía en ser una *representación concreta de la abstracción*. Hegel no sospechaba que menos de un siglo tras su muerte —dentro del ambiente *secular* que había previsto— surgiría un nuevo objetivo en el arte, un nuevo fin, que complementaría inversamente sus ideas, puesto que intentaría dar una *presentación abstracta a lo concreto*.²⁵⁰

Al afirmar la culminación del arte, Hegel declaraba que después del Romanticismo habría libertad total de las necesidades del *Espíritu* sobre el arte; lo que implicaba que el arte entonces podía dedicarse por completo a las necesidades *humanas*. Habiendo caído todas las formas religiosas, el arte, para encontrar de nuevo su fuerza agotada, se consagraba a un nuevo culto, el de la *humanidad*. Pero una humanidad como identidad de la naturaleza humana y naturaleza divina.²⁵¹ Hegel sugirió que en las manos de una gran mente el arte podía presentar *visiones únicas sobre la experiencia*. Este tipo de artista, no obstaculizado por supersticiones o ideas restrictivas, podría llamar nuestra atención a facetas de la experiencia que de otra manera ignoraríamos. Decidiría él mismo cuales serían las ideas elevadas a presentarse en sus obras.²⁵² Haría los objetos más interesantes, añadiendo a ellos una “emoción más profunda, una fantasía ingeniosa o un centelleo real de poder imaginativo.” El arte tal vez ya no podría hacer la *Idea* concreta, pero esto no significaba que no pudiera más enriquecer la experiencia humana. El gran artista —concluyó Hegel— siempre será capaz de “elear el alma sobre toda la dolorosa perplejidad hacia los ordenados límites de la realidad.”²⁵³ “Todas las formas, como todas las ideas, están al servicio del artista, cuyo

²⁵⁰ Justamente, el arte hasta la fecha en que murió Hegel, había flotado en torno a abstracciones: simbólicas, religiosas, ideales, etc. Pero el arte de Kandinsky, por tratarse de las formas y colores puros —el fundamento de la realidad visual física— se trataba de lo *concreto*. Así pues ocurriría contrario a lo que Hegel señalaba como la finalidad del arte: la concreción de lo Abstracto (las ideas), se convertiría en la abstracción de lo concreto (el mundo visual).

²⁵¹ Hegel, *Estética*, vol. I, p. xxxiii, xlvii.

²⁵² *Ibidem.*, p. 280.

²⁵³ Jack Kaminsky, *Op-cit.*, p. 103.

talento y cuyo genio no se ven ya obligados a limitarse a una forma particular de arte. [...] La elección de las ideas y de las formas queda abandonada a su imaginación.”²⁵⁴ La única condición —dice Hegel— será que el espíritu *actual* (o sea, el espíritu de la época del artista) se manifieste. No podrán aparecer nuevos Shakespeares, ni Homeros, ni Dantes, pues las ideas que representaban ya fueron agotadas. “Sólo lo actual tiene vida y frescura, el resto es pálido y frío.”²⁵⁵ Si el lector hasta este momento guarda alguna duda sobre la influencia de Hegel en Kandinsky, sus vacilaciones se disiparán si compara esto último con la primera página del libro *De lo espiritual en el arte*.

Justo estas palabras de Hegel nos permiten afirmar que Kandinsky fue en vida propia —tanto a nivel teórico como práctico— una encarnación del artista *ideal* futuro que Hegel visualizaba. Kandinsky manifestó los tres fundamentos principales de su concepto *trascendente* del arte: la libertad, la necesidad y el cambio; a la vez, aplicaba en su propia obra una método dialéctico. Lo concluimos basándonos en los siguientes hechos históricos:

Primero, el concepto de libertad, ideal romántico, fue llevado por Kandinsky un paso más allá: *Se intentó liberar la Libertad del absolutismo*; y en la plástica por primera vez en la historia de la civilización occidental moderna se rompieron todas las normas que limitaban la libertad creativa, lo que independizó la pintura de la figuración y anécdota en favor de la exaltación pura de la forma y el color. —Romero Brest se refiere a Kandinsky como “campeón de todas las libertades.”²⁵⁶— Aunque Kandinsky favorecía el arte abstracto, reconoció la validez de la figuración. En última instancia, si el artista responde a su *necesidad interna*, “puede utilizar cualquier forma para expresarse.”²⁵⁷ *Kandinsky llevó a su máxima consecuencia el anti-mimetismo que promulgaba Hegel*. Podemos interpretar las palabras de Hegel que hablan del arte futuro “visión única sobre la experiencia”, como una descripción “profética” de lo que Kandinsky presentó luego como arte abstracto.

²⁵⁴ Hegel, *Estética*, vol. I, p. 280.

²⁵⁵ *Ibidem.*, p. 281.

²⁵⁶ Romero Brest, *Op-cit.* p. 181.

²⁵⁷ Kandinsky., *Op-cit.*, p. 62.

Cuando consideramos el elemento *cambio* en la obra de Kandinsky, debemos reconocer que ésta nunca decayó en repetitismo. Aunque su avance plástico fue relativamente lento —pues tal vez se proponía fines demasiado altos²⁵⁴— su progresión era continua. En lo referente a su etapa constructivista en la Bauhaus, a partir de 1922 hasta 1933, Romero Brest dice: “Jamás la imaginación de un artista había llegado a grado tal de universalidad [...]”²⁵⁹ Fue en este momento donde Kandinsky lanza su suprema máxima: “El ángulo agudo de un triángulo en contacto con un círculo no es menos efectivo que el dedo de Dios en contacto con el dedo de Adán en la pintura de Miguel Ángel.”²⁶⁰ Esta frase encierra el hecho de que la evolución artística de Kandinsky se trataba de una propia lucha dialéctica entre el espíritu y la materia, lo objetivo y lo subjetivo, la geometría y el expresionismo, el espíritu científico y el espíritu romántico. El arte de Kandinsky reflejaba los conflictos de su propia experiencia y de su propio tiempo. Su desarrollo artístico parecía llevarlo a la conclusión de que la base de la creación plástica era la matemática. Sin embargo, no estaba dispuesto a sacrificar toda su teoría, ante la visión positivista contra la cual tanto había luchado: “[...] nunca existirán medidas científicas para considerar los valores del arte”, decía aún en 1938.²⁶¹

Sobre su etapa final, entre 1934 y su muerte en 1944, un nuevo cambio de su lenguaje pictórico lo lleva a la abstracción *biomorfa*.²⁶² Nina Kandinsky (su esposa) se refirió a este periodo como “la gran síntesis”, donde recobraron su importancia la sensualidad y la fantasía, debilitándose en cambio la rigidez de su teoría.²⁶³

Tras la sombra de dos guerras mundiales, Kandinsky perdía ya confianza en el espíritu humano y su afán romántico por hallar la universalidad. Durante toda su carrera artística había depositado plena confianza en el ser humano y en el *principio de necesidad interna*. Pero durante esta última época se daba cuenta quizá, de que las necesidades

²⁵⁴ Romero Brest, *Op-cit.*, p. 187.

²⁵⁹ *Ibidem.*, p. 189.

²⁶⁰ *Ibidem.*, pp. 189-190.

²⁶¹ *Ibidem.*, pp. 190-192.

²⁶² Hajo Düchting, *Op-cit.*, p. 79.

²⁶³ Romero Brest, *Op-cit.*, p. 192.

internas de los individuos no responden a un principio utópico, sino a una fluctuación entre lo sublime y lo abominable. Kandinsky regresaba entonces a sí mismo, no en derrotismo, sino más bien en una búsqueda de refugio... buscando su propia síntesis de vida.



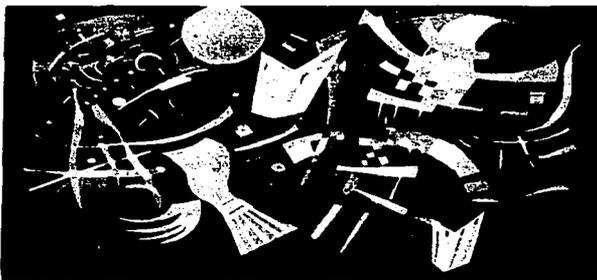
Kandinsky, *Composición IX*, 1939

La obra de Kandinsky no sólo mostró cambios progresivos a nivel personal y fue prueba del espíritu artístico de su época, también propició una total *revolución* en la plástica occidental. La liberación de la figuración llevó al abstracto a ser la más importante aportación a las artes visuales en el siglo XX. Kandinsky a través del abstracto fue el precursor, no de una corriente temporal como el cubismo o fauvismo, sino de un *lenguaje* plástico autónomo capaz de *trascender* la temporalidad de corrientes estilísticas y hacerse *eterno* —justo lo que Kandinsky se proponía en 1911. El abstracto hasta nuestros días sigue siendo el lenguaje de mayor presencia en los museos y galerías contemporáneas de todo el mundo. Su permanencia, en parte, radica en el hecho de que permite al artista *expresar* a través de la pintura las pasiones y sentimientos más íntimos “que no tienen nombre”,²⁶⁴ nunca antes expresables, dadas las limitaciones de la figuración.

Kandinsky, no sólo complementó a nivel teórico la filosofía de Hegel, también encarnó la concepción hegeliana del artista futuro post-romanticismo, pero más allá de esto la superó en tal grado que el mismo Hegel en vida jamás lo hubiera imaginado posible. Con la declaración de la culminación del arte, Hegel, sin saberlo, preparó el camino para la

²⁶⁴ Kandinsky, *Op-cit.*, p. 9.

liberación total de las artes de sus ataduras con la representación y la religión. He aquí, que menos de cien años tras su muerte surgió un artista que enraizándose en firmes convicciones, trajo esa “emoción más profunda”, “fantasía ingeniosa” y “un centelleo real de poder imaginativo” en el arte abstracto.²⁶⁵ Wassily Kandinsky.



Kandinsky, *Composición X*, 1939

²⁶⁵ Cf. W. Kandinsky, *La Gramática de la creación*. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 155-162, donde el pintor junto a su sobrino, el filósofo Alexandre Kojève (estudioso de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, y catedrático en la Escuela de Altos estudios de París) logran aclarar el concepto de *abstracto*, encontrando en el término *concreto* (ya utilizado en 1930 por Theo van Doesburg) una definición que le es más propia.

Según Hajo Düchting, Kandinsky utilizaba el término “arte concreto” para diferenciarse de los surrealistas abstractos y los pintores geométricos. Düchting, *Op-cit*, p. 83. Para una explicación más detallada de la distinción entre *abstracto* y *concreto* véase Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 93-99.

CAPÍTULO III

El proceso creativo a la luz de Hegel y Kandinsky

A. LAS DIFICULTADES TRAS LA ESTÉTICA ESPIRITUAL

VIMOS en el capítulo anterior los conceptos generales más importantes de Hegel y Kandinsky sobre la *trascendencia* en el arte. Queda por mostrar si es posible relacionar de alguna manera dicha teoría a obras de arte visual y en último caso llevar a cabo un análisis visual. Para esto habría que delimitar antes que nada cuáles son los conceptos de la teoría de Hegel y Kandinsky sobre la *trascendencia* en el arte *aplicables* para un análisis.

Tanto Hegel como Kandinsky exhiben ejemplos de la aplicación de su teoría, sin embargo, nos parece que al hacerlo los dos recaen en un pozo subjetivista. La aplicación de Hegel al arte según los tres momentos históricos, muestra ciertas ambigüedades que nos hacen dudar de la capacidad que tiene su método dialéctico para analizar objetivamente las artes visuales. Esto es debido a que Hegel aplica la dialéctica en el arte, no como parte de una metodología de análisis *visual*, sino como herramienta para enunciar juicios de valor en un nivel fenomenológico y espiritual. También notamos cómo se fuerza en prácticamente todos los casos la tríada dialéctica. Parece ser que Hegel quiere ver el número tres en todo, y hace hasta lo imposible porque sus conclusiones resulten lógicas y convincentes; como por ejemplo, cuando sintetiza el arte cristiano y romántico, casi dos mil años, dentro de una

sola etapa histórica. Debido a esto concluimos que la prioridad de Hegel no es analizar visualmente el arte, sino hacer sentido del arte dentro de su sistema filosófico.

En el caso de Kandinsky, se analiza la pintura partiendo de unas definiciones pre-establecidas sobre el significado de los colores y formas geométricas. Pero esos significados son relativos a los sujetos; algo que Kandinsky reconoce abiertamente. Según Romero Brest, Kandinsky no alcanzó resultados suficientemente concretos, ya que aplicaba su método dialéctico de manera intuitiva.²⁰⁰ En su libro *De lo espiritual en el arte*, no muestra un interés por un estricto *análisis* formal; más bien se interesó por encontrar un sentido más profundo, sensible y espiritual en la pintura. Ya para 1923 en su libro *Punto y línea sobre el plano (Punkt und Linie zu Fläche)*, intentó sistematizar más su teoría en un nivel analítico, pero aún así la complejidad y subjetividad de sus conceptos hace extremadamente difícil —no imposible— que con éstos se pueda analizar visualmente el arte.

Debido al carácter dogmático de ambos personajes, obtenemos como consecuencia una *excesiva subjetividad* en el momento de aplicar su teoría general a casos específicos. Por esto, no encontramos en ellos un método *fiable* que nos permita utilizar su teoría en un análisis visual *per se*. Esta situación nos evita cumplir con uno de los objetivos planteados al principio de la investigación, es decir, llevar a cabo un análisis visual a las obras presentadas en el ensayo visual.

Ante esta limitación encontramos un camino alterno. Resultó posible encontrar los factores *trascendentes* o espirituales esenciales, exaltados por Hegel y Kandinsky, para así determinar según su juicio, qué tipo de arte es *trascendente* y cuál no lo es. Aunque subjetivos y muy a su manera peculiar, ciertamente ambos *analizan el arte... pero es un análisis a través de un crisol muy distinto al que estamos acostumbrados por la crítica de arte moderna*. No se trata de buscar una metodología a fuerzas, sino determinar mediante el análisis comparativo previo que hicimos cuáles serían los puntos más importantes a considerar cuando Hegel y Kandinsky determinan lo *trascendente* en una obra. Veamos entonces en qué consisten en esencia las consideraciones tras sus análisis sobre el arte.

²⁰⁰ Romero Brest, Op-cit., p. 181.

B. LIBERTAD, CAMBIO Y NECESIDAD

En la historia del arte, *el tiempo* funciona como el acreditador que determina la *trascendencia* unívocamente. Es decir, la historia del arte se ocupa por estudiar lo que el tiempo "se ha encargado" de establecer como importante o *trascendente*. Desde otro punto de vista, sólo lo *trascendente* obtiene el privilegio de ser notado por la historia del arte. Esta creencia, casi dogmática, es una de la que muchos historiadores no han podido librarse. Incluso, Kandinsky reconoce que la *trascendencia* se da a través del tiempo; afirma que el arte *no trascendente* está condenado "al olvido". Ante tal aseveración nos preguntamos: ¿qué hay de los artistas que nunca tuvieron la oportunidad de ser evaluados dentro de la historia del arte?

Artistas que tal vez vivieron lejos de los centros culturales más importantes, quedaron en el olvido tal vez, pero no necesariamente porque su arte fuera *intrascendente*, sino por circunstancias históricas y sociales perfectamente comprensibles. Esto nos lleva a un problema, ya que para Kandinsky la Historia muestra siempre lo eterno, y lo eterno en ese sentido es lo para siempre recordable. Sin embargo, *reconocer la prueba del tiempo como muestra de lo trascendente, inmediatamente definiría el arte "olvidado" como no-trascendente*. Con este punto no podemos estar de acuerdo, puesto que vincula la *trascendencia* al reconocimiento de la Historia del arte. *Depender de la historia del arte oficial para "saber" quién trascendió o no, sería cometer un error semejante a aquellos que se fundamentan en la religión para valuar el arte*. En cuanto a Kandinsky, nos resulta contradictorio que dé tal importancia al inevitable "recuerdo" del arte *trascendente*, cuando su exposición sobre la *trascendencia* espiritual no se fundamenta en la apreciación de los historiadores, sino en el proceso creativo del artista. Este proceso, como semilla, permite determinar en su *forma potencial* la posibilidad *trascendente* intrínseca de una obra de arte. Todo esto podría pasar desapercibido por el público y la historia, y aun así no podría negarse la *trascendencia* de ésta. Parece ser que Kandinsky peca de ser demasiado optimista al decir que el arte *trascendente necesariamente*

persistirá en la memoria de los pueblos. Tal idea puede ser sólo muestra del fuerte idealismo que lo caracterizaba o una auto-proyección psicológica de su deseo profundo por que su arte abstracto fuera debidamente acreditado en la historia.

Más allá del paso del tiempo —factor totalmente ajeno al artista y su obra— se encuentran los elementos que llevan a la conformación de la obra, el entorno social, sus experiencias personales, sus estados de ánimo, motivaciones, ideas y capacidades plásticas. Estos suelen mostrar el paso que tomará una obra dentro del camino hacia la *trascendencia* en la historia. El elemento tiempo, como determinante de *trascendencia*, no nos debe complacer —ni incluso a los historiadores de arte— por las siguientes tres razones:

En primer lugar, nos *consta* que existe un gran número de obras de arte que entrarían en lo que Hegel y Kandinsky llaman *trascendencia*, y sin embargo, la historia del arte —la rama del conocimiento que en cierta forma se adueña del tiempo y su interpretación— no ha reconocido. En estos casos, el “tiempo/historia” no ha trabajado en favor de estas obras.

En segundo lugar, sería muy cómodo dejar “al tiempo” la tarea de determinar si una obra de arte es (o será) *trascendente* o no. Decir que sólo el tiempo debe encargarse de la *trascendencia* no es sino una forma de evadir la responsabilidad para una verdadera profundización en el arte. Quizá la más importante. Hablar sobre la *trascendencia* en las obras de arte, nos exige adentrarnos en las reflexiones más profundas y complicadas. No sólo se consideran los factores históricos o plásticos, sino hasta aquellos íntimamente ligados a la personalidad y propósitos de los artistas. En la actualidad resulta muy difícil establecer estos elementos en la crítica del arte, ya que su aplicación obligadamente arroja luz a espacios que muchos pseudo-artistas prefieren mantener en tinieblas.

Por último, establecer la *trascendencia* según su persistencia en el tiempo/historia, sería *determinarla en un ámbito que no le corresponde*. Es decir, hablar de *trascendencia* basándose en lo que la historia nos dice, es desplazar la búsqueda por lo *trascendente* fuera de su propio centro: el proceso creador.

Seguramente ningún artista está dispuesto a esperar cincuenta años para saber si su obra es *trascendente* o no y ver si su trabajo fue reconocido en revistas y libros. ¿Cómo

entonces, puede saber si una obra de arte (suya o no) lleva en sí elementos *trascendentes*?²⁶⁷

Hemos distinguido de entre la teoría que vimos en el capítulo anterior, los tres factores más importantes (coincidentes en ambos personajes) relacionados a la *trascendencia espiritual y humana* en el arte. Estos puntos son los siguientes: *libertad, cambio y necesidad*. El primer punto (libertad) se trata de cuán libre es el sujeto (artista) de factores que podrían atarlo y predeterminar su obra: moralismo, copismo, religión, etc. Aquí caben en lo referente a la actualidad los factores económicos, necesidades y expectativas del mercado, ataduras a estilos y modas pasajeras de la época. El segundo punto, trata sobre la capacidad de la obra de generar un *cambio* o ser la prueba de un cambio en el artista. Como ya explicamos, el verbo mismo *trascender* implica ir de un punto (o condición) a otro, o sea un *cambio* de estado. Por lo tanto no puede hablarse de *trascendencia* si la obra no desata cambio alguno. El *cambio* es en muchos casos la aportación de la obra al arte, y no necesariamente se trata de innovaciones, sino de las repercusiones que la obra trae consigo para la sociedad o para el artista mismo. El tercer punto, quizá el más importante de todos, la *necesidad*, es posiblemente el más difícil de determinar, puesto que no tenemos forma *segura* de conocer con exactitud —ni siquiera por la “omnisciencia” de la Historia del Arte— las necesidades de una época o la respuesta de un artista a sus necesidades internas,²⁶⁸ sin embargo, tal vez sea este punto el que determine con mayor poder la *trascendencia* en una obra. Así pues, la respuesta a una *verdadera* necesidad será un asunto a considerarse individualmente por cada artista. Podemos sugerir que el artista que ante todo es honesto y legítimo en su trabajo, es aquel que responde a sus *verdaderas necesidades* creativas y por resultado seguramente es (y será) el artista más *trascendente* (sin asegurar con esto la *trascendencia en* la Historia del Arte). La firmeza de convicciones en la actualidad,

²⁶⁷ Antes que nada, debemos aclarar nuevamente, que estas dos teorías representan sólo una de cientos de visiones sobre lo *trascendente* en el arte. Debido pues, a su naturaleza —en gran parte subjetiva— de ninguna manera se puede posibilitar un análisis sistemático o metodológico al estilo de las ciencias duras. Es por esto que en vez de hablar aquí de análisis, hablamos de la exposición o examinación de obras *ante* una visión espiritual sobre el arte. Debido a esto presentamos un ensayo visual, y no un análisis rígido, pues es una forma mucho más relajada que adecuadamente se presta ante la temática que investigamos.

²⁶⁸ Por esta razón invitamos a los artistas, a que sean ellos mismos quienes se examinen a la luz de estos conceptos.

las *necesidades internas* reales de los artistas, son puestas en jaque por otras necesidades (*necesidades externas* en términos de Kandinsky): dinero, reconocimiento, fama, etc. En la época en que vivimos, mantenerse fiel a los ideales y necesidades íntimas —no importa en qué campo profesional sea— está muy distante de ser juego de niños. Es difícil y requiere de un gran esfuerzo.

Así pues, quedan estos tres conceptos (*libertad, necesidad y cambio*), como condiciones indispensables que Hegel y Kandinsky apuntan, si es que algún día se intenta determinar la *trascendencia espiritual y humana* de un artista y su obra de arte.

C. DE LA TEORÍA A LA ACCIÓN

Si examinamos obras plásticas a la luz de la teoría de Kandinsky, eventualmente nos enfrentamos a la siguiente pregunta: ¿Es posible aplicar los mismos elementos de juicio al arte figurativo? Si el abstracto, como elemento *trascendente*, se supone —en palabras de Kandinsky— que superó la figuración por ser el arte más “puro” de todos, entonces ¿es posible hablar en estos momentos de *trascendencia* (en términos kandinskianos) en obras de arte actual que utilizan la figuración como lenguaje primordial?

La *trascendencia* del arte abstracto ha sido tal, que desde su aparición y consolidación su primacía ha desplazado a la figuración a un segundo plano de la escena artística. Sin embargo, tras los años su auge ha ido transformando su primacía en supremacía. Esta situación a degenerado en un prejuicio evidente hacia la pintura figurativa; cosa que ni el mismo Kandinsky padeció. Ahora bien, estos prejuicios no se tratan de blanco y negro; hay matices. Usualmente, en la medida que una obra figurativa actual se acerca al lenguaje expresionista o abstracto (donde se desdibuja la representación ilusionista) y/o experimental (lo no tradicional) será aceptado en mayor proporción. Por el contrario, en la medida que una obra figurativa se acerca a la representación mimética (tradicional, o “académica” como muchos le llaman) será rechazada debido a una supuesta falta de estilo o lenguaje propio, es decir, una falta de *presencia distintiva* del autor. Podríamos preguntarnos entonces: ¿Durante los seis siglos que reinó la pintura figurativa que mimetizaba la realidad (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo) no hubo nunca estilos o lenguajes propios ni *presencia distintiva* de estilo en los pintores? Irónicamente el arte figurativo del pasado es bien respetado por todos, pero si en la actualidad alguien pinta de manera similar a Rembrandt o Zurbarán, en vez de ser elogiado o respetado por la comunidad de las artes plásticas es catalogado como “ilustrador”; palabra que entre estos círculos se ha convertido en un término peyorativo, al cual se le intenta huir a toda costa.

¿Es correcto afirmar que el arte en la medida que más se acerca a lo figurativo — incluso a lo mimético— va velando la expresión plástica del sujeto? ¿Puede una mano librarse de la marca de sus huellas digitales? ¿Acaso podemos confundir la pintura de Manet con la de Courbet? La expresión del sujeto es determinada hasta en el pulso que carga el pincel. La individualidad (talentosa o mediocre) se evidencia en las obras como en la propia firma. Por eso dentro del movimiento impresionista, por ejemplo, somos capaces de distinguir entre un cuadro de Monet y de Pissarro. Y hasta en casos más “académicos” de la figuración, como en la época neoclásica, hasta David e Ingres muestran características propias fácilmente distinguibles, que los hacen únicos. ¿Por qué entonces referimos a la figuración tradicional como una falta de lenguaje plástico? ¿A qué se debe que seamos capaces de apreciar plásticamente el arte de los pintores barrocos del siglo XVI, que ilustraban al pie de la letra mitos griegos, escenas bíblicas, o mimetizaban (hasta en los lunares) el rostro de reyes y príncipes, pero a la vez seamos incapaces de aceptar como “pintura” una creación de coetáneos como Frank Frazetta que ilustran historias tan inverosímiles como las bíblicas? ¿Por qué reconocemos, por ejemplo, el erotismo de grandes expresionistas como Schiele o Kirchner —con figuras capaces de provocar más pesadillas que sueños mojados— y negamos el erotismo de un Boris Vallejo que nos despierta fantasías que rivalizan con *Playboy*?

Ciertamente en la actualidad, el mundo del arte exige un elemento personal plástico expresivo, pero éste se traduce a una presencia de expresionismo o abstraccionismo. Consideramos que la individualidad no debe exclusivamente juzgarse según la presencia de elementos plásticos separados como la distorsión de la figura, abstracción, impastos, garabato, etc. —así, la individualidad podría manifestarse hasta en un estornudo. ¿Quién niega en Velásquez su individualidad y libertad, cuando pintaba lo que quería y cómo quería (“lo que le daba la gana y cómo le daba la gana”)?

Es inevitable que cada época tenga sus prejuicios. Lo lamentable es que aquellos que tienen la capacidad de acabar con los prejuicios, los artistas, sean los mismos que continúan promulgándolos. Aquel que es incapaz de ver arte en una buena caricatura, de igual manera

es incapaz de verse a sí mismo frente al espejo. Y es que muchas veces el espejo muestra condiciones, incapacidades e ineptitudes; claro está, enmascarables tras dos o tres garabatos o un rollo "conceptual".

Dentro de esta situación actual en el arte me veo obligado a contextualizar mi obra y el proceso que la precedió. En el presente me encuentro en un periodo reflexivo donde reevalúo todos aquellos elementos doctrinales y dogmáticos que recibí desde mi niñez hasta mi adolescencia en una educación católica. Tras una crianza tradicional religiosa (aunque no fanática), mi encuentro con la filosofía —y Rabelais— a nivel universitario fue un factor que me llevó quizá de manera muy abrupta a descartar como "falsas" muchísimas de las cosas que me fueron enseñadas como verdaderas desde temprana edad. De todo esto resultó un proceso de reajuste muy difícil donde atravesé una crisis, ya que la religión había sido siempre una influencia importante en mi vida. La angustia me hacía preguntarme con qué habría de llenar este vacío y continuar mi búsqueda de respuestas (que tal vez se encontraban dentro de mí, sin saberlo).

Años más tarde, tras encontrar en la teoría de Carl Jung y el humanismo moderno algún sentido al maremoto de preguntas que desbordaba mi mente, entendí que no había razón válida para "satanizar" de aquella manera todas las ideas relacionadas a la religión (o el catolicismo). Por ese motivo inicié una reevaluación de todo aquello que una vez creí como verdad absoluta. No se trataba de distinguir lo verdadero de lo falso, sino de encontrar entre ese caos de ideas descartadas aquellos elementos de mis etapas pasadas y reconocerlos en mi presente, ya que *siguen* presentes (a nivel conciente y subconsciente) y *en cierta medida* me definen como ser humano. En resumen, deseaba identificar de cuánto se trata esa *medida* y cómo ésta define mi *yo* actual.

De toda esta situación psicológica mi arte inevitablemente resultó afectado. Surgieron en los momentos menos esperados imágenes relacionadas a la iconografía católica, imágenes que desde pequeño rodearon el ambiente donde crecí y estudié: crucifixiones, vírgenes, santos, luego simbología, etc. Esto con el tiempo se volvió un hábito.

En aquel entonces no entendía del todo qué ocurría; lo explicaba como una

obsesión. ¿Qué sentido podía tener el pintar sobre las cosas en las cuales “ya no creía”?

La reflexión y la observación de mis recientes trabajos me llevó a la conclusión de que no se trataba de una crisis de fe, ni tampoco de estar pintando creencias reprimidas, pues en lo que a convicciones se refiere, desde mi último año en la Universidad de Puerto Rico hasta ese momento, mi visión del mundo no había cambiado significativamente. Ciertamente aparecía una iconografía cristiana en mi obra, pero cobraba un nuevo sentido: un cuestionamiento, a veces una crítica tenaz, mas siempre abrazada por la nostalgia. Aquí presento una muestra de mis obras actuales, e intentaré exponerlas a la luz del concepto trascendente del arte de Hegel y Kandinsky. Encuentro que mi proceso actual (reflexivo y creativo) se da como *dialéctica entre mi pasado tradicionalista y mi presente de carácter escéptico y agnóstico*.

Hegel analogaba la dialéctica entre Dios y el hombre (sintetizados en Jesucristo), con la dialéctica del espíritu ante la materia, los cuales encontraban síntesis *sólo* en la obra de arte. Posiblemente, frente a la religión jamás haya habido un concepto tan elevado del arte, ni siquiera por parte de los teólogos. Así como Cristo nos lleva al Dios Padre (según el cristianismo), el arte —dice Hegel— nos lleva a nuestro *propio* espíritu.

Estas ideas han sido influyentes en mi proceso creativo. Encontré en Hegel una posible explicación a mi uso iconográfico cristiano, y me inspiré en Kandinsky y su legitimación de la *necesidad interna* como el factor fundamental al cual el artista debe responder durante sus procesos creativos. El pasado de un hombre constantemente influye su presente. El hombre puede decidir ignorar ese pasado, pero si es valiente decidirá atenderlo... enfrentarlo. Mi posición ante la religión cristiana (la cual es parte vital de mi pasado) es un reto, a veces muy difícil de sobrellevar pues se presenta como antítesis de mi *yo* presente. Sin embargo, mediante mi arte, he intentado *conciliar* mi pasado con mi actualidad; en palabras de Hegel, busco una síntesis. Este proceso, fundamental en mi situación presente, es uno que no podía eludir; pues tarde o temprano ya fuera mediante el arte o la música o alguna otra forma de expresión (más allá de una reflexión profunda) debía llevarse a cabo. Por esta razón puedo afirmar que las obras que aquí presento

responden ante todo a una *necesidad interna muy íntima*.

La única forma de enfrentar el pasado es necesariamente a través de la memoria; y la memoria con la que se relaciona mi pasado es una llena de imágenes pertenecientes a la iconografía católica tradicional, pero que ahora reciben la nueva mirada de mi sujeto actual. Creo que para acercarme al pasado quizá la *iconografía* funcionó a nivel subconsciente como el factor más inmediato. Por ejemplo, más que recordar el nombre de algún sacerdote o su rostro, recuerdo la indumentaria propia de éste; más allá de recordar un sermón —algo imposible 10 años después— recuerdo perfectamente los murales expresionistas de la capilla de mi colegio donde una escultura de un Cristo *azul* se encontraba pegada a sus paredes.

Mi obra actual, influenciada de todo ese entorno iconográfico, es una interpretación nueva sobre mi pasado. Trato de encontrar cuánto del José Luis actual es aquello que miró, respiró y vivió en aquel entonces.

A comienzos de este proceso la iconografía católica fue utilizada abiertamente, evidentemente expuesta. A medida que investigaba la temática de lo *trascendente* en el arte, esa iconografía con el tiempo se fue transformando en mi psiquis; brindándome nuevas formas de expresarla plásticamente, tal vez de una forma menos evidente, más sutil, que a la vez me permiten un desarrollo *más expresivo* a nivel formal. Lo que comenzó como una serie de reinterpretaciones sobre imágenes cristianas, ha llegado en la actualidad a mostrar figuras que no muestran de manera alguna los elementos iconográficos tradicionales (coronas de espinas, estigmas, incluso la cruz). Aún así, en el eje de mi trabajo se encuentra siempre, de una manera u otra, el motivo religioso.

Mi dialéctica interna en cuanto a lo religioso (religiosidad/escepticismo), también tiene una contraparte que se manifiesta en mi arte visual. Aunque no puedo dividir mis obras categóricamente —como hacen los críticos con Kandinsky cuando dividen su arte en tres etapas (expresionista, geométrica y biomorfa)— sí distingo dos tendencias principales que se evidencian en mi trabajo. En primer lugar, se encuentra una tendencia *expresiva*, donde la obra se conforma mediante un interacción lúdica con el color y la forma. Esta

tendencia me lleva a explotar las unidades plásticas (forma, color, textura). Justo cuando rayo entre los límites de la figuración y la abstracción una fuerza distinta me hala hacia el extremo opuesto. Esta otra fuerza muestra una tendencia *icónica* —entendida como prioridad a la figuración— con el fin de sostener un planteamiento semántico. La *iconicidad* entonces oculta los signos plásticos en favor de representación. De esta manera puedo definir en mi obra una dialéctica *expresividad/iconismo*, que no veo como dicotomía o lucha interna, pues no importa qué tendencia domine mi espíritu, gozo de igual manera durante el proceso de creación. En cuanto a su valor, ¿quién puede decir que mi obra expresiva vale más que la icónica? ¿Un corredor de arte? En verdad ambos tipos de obras son igualmente necesarios para mí, y exclusivamente me baso en esto para juzgar su valor. Cuando tengo que pintar “abstractos” para complacer el gusto de un galerista, sé muy bien que, a pesar de las calidades plásticas de esa obra, no actué en libertad; tampoco por necesidad, sino por obligación. Lo mismo sucede cuando debo pintar “paisajes de colores brillantes”; por mayor calidad que estos tengan, si no lo hago por gusto o necesidad íntima, sabré muy bien que el valor de esas obras está muy lejos de ser *trascendente*. Ante esta situación —la cual vivimos muchos artistas— no me siento culpable, pues se trata de satisfacer una demanda y a la vez poderme sostener económicamente. La clave radica en que cuando trabajo para satisfacer al galerista o a mi bolsillo, no pretendo engañar haciendo pasar esas obras como las “máximas creaciones de mi espíritu”. Sólo cuando trabajo en plena libertad, soy capaz de “irme de cabeza” por esa obra. Y aunque no gustara ni vendiera un sólo dibujo, la satisfacción personal que recibo y la convicción de que esa obra es *verdaderamente trascendente* me impulsa a seguir adelante y continuar mi educación y preparación artística —defendiendo mi subsistencia con un paisajito vendible de vez en cuando, claro está.

Aparte de estas obras *expresivas e icónicas*, he creado otras (en menor cantidad) con la abierta *intención* de encontrar una *síntesis* entre mis dos tendencias. Con la palabra *síntesis* quiero decir dos cosas: primero, que muestran exclusivamente la *esencia* de la forma; en segundo lugar, *sintetizan* —o al menos eso busco— mi dialéctica *expresividad/iconismo*, pues muestran expresividad en el ícono mismo. El ícono deja de ser representacional (en un

sentido mimético), y encarna la *esencia* de la expresión justo en lo que lo caracteriza como ícono. La mayor parte de las obras de este tercer “grupo” muestran —no la temática— sino la *esencia* expresiva de la crucifixión.

Estos tres tipos de obra, no pueden ser categorizados en etapas temporales, puesto que muestran tendencias que coexisten y se solapan entre sí. Contrario a Kandinsky, no poseo un programa teórico rígido que me permita desarrollar una tendencia por diez o quince años. Podría decirse que la dialéctica kandinskiana fue ordenada, mientras que la mía —por el momento— parece ser caótica; nomádico (pero sereno) desarrollo de un lenguaje propio, no forzado. Presento a continuación un ensayo visual, que va desde gráfica digital, acuarelas, hasta acrílicos sobre lienzo; todos relacionados a la búsqueda de mi *yo* en el pasado y la conciliación entre los opuestos. *CRUZ y FICCIONES* es la encarnación de mi propia dialéctica *trascendente*... Por eso la declaro *libre, necesaria y evidente* de mi propio *cambio*.

La *cruz*, más allá de símbolo de una religión, anuncia la llegada de la condena y la ejecución, la *predestinación* al sufrimiento, la sentencia “tal como estaba escrito...” Ante dicha condena, no sólo padece el hombre, sino hasta el mismo Dios por vez primera, *en espíritu y carne propia*. Justo en *ese* momento la *cruz* nos devuelve a un Dios humano: comparte mi dolor, lo padece y muere. Quedan así en un mismo plano Dios y el hombre. Pero este consuelo es efímero, y de mi propia *cruz* busco mi libertad. Mas en pura reflexión jamás podré escapar a la angustia que me oprime... “Pienso, luego existo”, no me complace. *Primum vivere, deinde filosofare* (Primero vivir, después, filosofar). Por eso, tal como el Dios cristiano *hizo, yo, como artista, también me encarno: Hago, luego existo*.

Aquel que no sufre, no es hombre, ni es Dios. La justificación del sufrimiento es la inercia. Aquel que no lucha, está muerto.

En cada ser humano se encarna una nueva dialéctica: una nueva *cruz*, y una nueva agonía e inconformidad que se transforma en acción. Pero una acción, que ante la *predestinación*, más bien parece *ficción*... un cuento, una historia: nuestra propia vida.

CRUZ y FICCIONES

• Obra plástica de José Luis Giles Rivera •

[reducción]

Extensa noche de penumbras
tras la umbra de un recuerdo azul en mi pared.
Sólo las ráfagas de la memoria alumbran
la imagen de mi olvidada sed.

Reduzco la nostalgia a una breve sensación,
pero en los conductos de mi mente alimento
con salvia la gigante espiga de una cruz y ficción;
el rojo estigma de mi tormento.

Corto las alas a mi cruel fantasía.
Subyugo a fuerzas aquel espíritu creador,
evitando así lo que de otra manera sería
celebrar por triunfo una condenación.

Por la senda de murmullos que traslado mi ser
extraigo la espina que me excita.
Quemo mil cartas no escritas
mas que en el arrullo de la llama del pretender.

En mi cerebro, con frío de metal,
grabo el rostro del olvidar,
mientras mis manos dibujan una postal
que nunca habré de enviar.

[...]

Como lento ocaso descendió el reostato,
porque a oscuras es más fácil ver
después de un sueño, tras un rato
la esencia que define al ser.

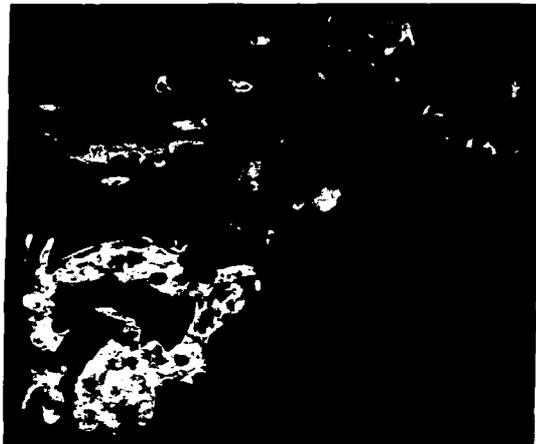
Se formaron de negro dos sombras
que me asombraron como crecían.
Mas se trataba que desde la alfombra
a contraluz mis pies reían.

Después me acosté sobre tu foto,
como pretendiendo dejarte atrás.
Mis ojos entonces nublaron su foco
y los cerré para no verte más.

17 de septiembre de 2002

*Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado,
al recuerdo; niego, descreo como razonador, como ciudadano,
mirando al presente, y dudo, lucho, agonizo como hombre,
como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad.*

Miguel de Unamuno



CRISTOMANIA 1.2
1999
Gráfica digital



CRISTOMANIA 1.1
1999
Gráfica digital



X¹⁰ I
1999
Acuarela sobre papel
14 x 11 (pulgadas)



X¹⁰ II
1999
Acuarela sobre papel
14 x 11



NOVA PIETA
2001
Acrílico sobre lienzo
41.5 x 24



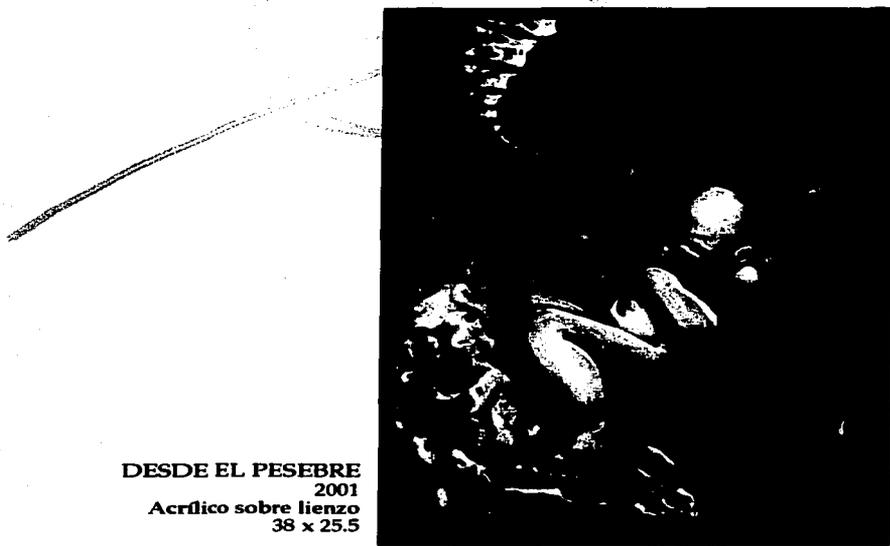
EVAFIXIÓN
2001
Acrílico sobre lienzo
37 x 29



CRUZFIGURADO
2001
Acrílico sobre lienzo
42 x 18.5



**EN MIS MANOS
ENCOMIENDO TU ESPÍRITU
2001
Acrílico sobre lienzo
21.5 x 35**



**DESDE EL PESEBRE
2001
Acrílico sobre lienzo
38 x 25.5**



**LOS DOS TESTIGOS
(ESCOLIOSIS)**
2002
Acrílico sobre lienzo



CRISTOCAÍDA
2001
Acrílico sobre lienzo
37 x 24



CRUZHADO
Acrílico sobre lienzo
2002
37 x 20.5



CORONACIÓN
Acrílico sobre lienzo
2001
25.5 x 35



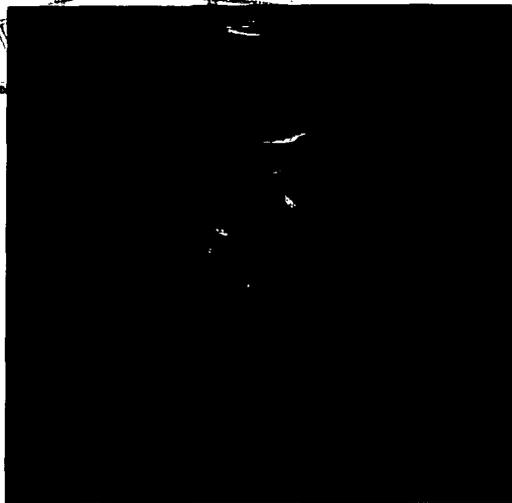


La vida humana es vida de lucha, de combates y de sufrimiento: porque la grandeza y la fuerza no se miden sino por la fuerza y la grandeza de la oposición.

Hegel



TAUROFIXIÓN
2002
Acrílico sobre lienzo
48 x 36



CRUZ ENIGMÁTICA
2002
Acrílico sobre lienzo
50 x 37.5

CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN FINAL

LA BÚSQUEDA del ser humano por lo *trascendente* ha sido y es un factor vital en la creación de las artes visuales. Desde la prehistoria, el hombre utilizó el arte como un medio para entender lo incomprensible, concretar lo que le era incorpóreo, materializar lo que era espiritual, o desde otro punto de vista, espiritualizar la materia. Desde esa era hasta la actualidad dicho proceso no ha cambiado mucho. Aun en nuestra época actual, distinguida por su desacreditación a los aspectos espirituales en pro de una mentalidad positivista (científica y racional), la *trascendencia* sigue siendo uno de los factores motivacionales más importante tras la creación de todas las artes. Sin embargo, las visiones sobre lo *trascendente* que poseemos han evolucionado dramáticamente de los conceptos existentes hace quinientos años atrás. La *trascendencia* ha sido desvinculada de su milenaria atadura a la religión.

Dentro de la tradición judeocristiana primitiva, sólo la llegada de un cambio radical en la concepción del arte pudo establecer la posibilidad para que el arte tomara un papel *trascendente* en la vida del hombre. Este momento queda establecido en la llegada del Segundo Concilio de Nicea en el año 787. Pero por este cambio las artes debieron entonces pagar el favor a la religión que las había reivindicado. Tras siglos de exclusiva exaltación de lo religioso por medio del arte, surgieron en Europa en el siglo XVIII y XIX nuevas ideas que intentaron liberar el arte del estricto servilismo que rendía a la religión.

Hegel representa el más puro idealismo de su época. Su énfasis por el espíritu de libertad lo llevó a establecer un revolucionario concepto sobre el arte, donde la impuesta finalidad religiosa quedaba abolida casi por completo. El arte ya no era un medio para acercar el cuerpo/alma a lo espiritual, sino más bien lo contrario: la forma más eficaz por la cual el Espíritu se acerca, se revela, en la materia al hombre.

Frente a la tradicional visión religiosa sobre lo *trascendente*, Hegel ofreció una visión universalista, que va más allá de la religión, dando incluso al arte "profano" una posición digna frente al arte religioso. Según Hegel, el espíritu del hombre, como naturaleza no-corpórea, busca afirmar su existencia propia mediante la manipulación ordenada de los objetos (colores, formas...), dando nacimiento a un producto estético que conocemos como arte. El espíritu humano logra distinguirse de entre la contingencia de la naturaleza mediante ese orden, que no es otra cosa que la estética en el arte visual. Hegel establece que el arte, para poder alcanzar los ideales del espíritu, debe ir más allá de la naturaleza. Por consiguiente el artista no debe permitir que el mimetismo copista de la naturaleza sea su finalidad.

Quizá la aportación más importante de Hegel radica en que invierte la visión religiosa tradicional sobre la *trascendencia* —que establece exclusivamente lo *trascendente* como aquello que lleva al hombre de la materia al espíritu— por una visión que explica lo *trascendente* como la aspiración del espíritu a reconocerse en la materia. Aunque ambas visiones establecen la unión de los opuestos como finalidad, la diferencia radica en que el concepto hegeliano hace del arte una manifestación universal, donde el *Espíritu*, lo divino (lo general), es quien decide manifestarse en todos lados (lo particular), independientemente de culturas o creencias religiosas. La necesidad dialéctica (en que se halla el espíritu del hombre) de encarnarse mediante el arte, Hegel la atribuye incluso a Dios cuando decide hacerse hombre.

El advenimiento del pensamiento materialista en el siglo XX provocó que visiones idealistas como las de Hegel fueran sacadas del panorama filosófico. Sin embargo, cambios científicos, originados especialmente por la teoría de la relatividad y la física cuántica,

recientemente han provocado en la ciencia un replanteamiento sobre conceptos del idealismo que fueron descartados ante el positivismo materialista.²⁰⁰ Dentro de este cambio se encuentran en la comunidad científica posturas que proponen la existencia de un tipo de *mente universal*. La Mente (o el Espíritu) propuesta por Hegel y los idealistas como el fundamento esencial del universo por el cual todo es *conectado*, es hoy considerada por la observación de los científicos. Algunos físicos contemporáneos han propuesto la mente y el universo (espíritu y materia) como un par binario interrelacionado. Ideas planteadas por Hegel hace casi ya dos siglos se asoman nuevamente al panorama, pero esta vez invaden el campo de la ciencia —lo que inevitablemente repercutirá a nivel filosófico. Sin duda alguna, Hegel, es quizá el filósofo reconocido que con mayor profundidad incursiona en las dimensiones espirituales o *trascendentes* del arte; a esto quizá se deba su persistente presencia en el mundo de la filosofía del arte y la estética actual. Su espíritu romántico no sólo contagi su época, sino que *trascendió* creando un ambiente optimista idealista, el cual más tarde alcanzó su eficiencia histórica en artistas como Kandinsky.

La llegada del abstraccionismo de Kandinsky a comienzos del siglo XX, marca el momento donde se culmina la libertad que Hegel demandaba para el arte. Tras haberse dedicado a la música y artes desde pequeño, Kandinsky también se destacó por su interés y búsqueda por la espiritualidad. Sin duda alguna, el artista tenía un conocimiento claro sobre la *Estética* de Hegel. Esto queda establecido en nuestra investigación, a través de los dieciocho paralelismos resaltados en el segundo capítulo. Pero Kandinsky con sus escritos sobre lo espiritual en las artes, no hace meramente una repetición de lo que ya Hegel había dictado. Kandinsky logró traducir esa filosofía en acción y expresarlo mediante sus escritos en un lenguaje propio para los artistas. Vemos en él a un artista que encarnó ideales hegelianos, pero que eventualmente los rebasó, pues amplió el término *libertad*, descartando la impositiva idea de lo *absoluto*. *La acción de Kandinsky junto a la teorización de Hegel presentan*

²⁰⁰ Recientemente, se han publicado estudios en torno a la mecánica cuántica (Max Planck) que investigan la relación de la mente y la realidad física. Cf. Leonard Shlain, *Art & Physics*, Quill William Morrow, Nueva York, 1991. También Romero Brest, hace referencia a las relaciones entre la nueva física y la pintura de Kandinsky. Cf. Romero Brest, *Op-cit.*, p. 190.

un dinamismo dialéctico propio. Del análisis comparativo obtuvimos una síntesis con la cual comprobamos la función complementaria (planteada en nuestra hipótesis) que comparten ambas figuras: El arte, según propuso Hegel a nivel teórico, consta de la concretación de lo abstracto (Espíritu); mientras Kandinsky, dentro de la plástica propuso en el arte la abstracción de lo concreto.

Kandinsky no es sólo el profeta que indica el camino a seguir, sino el ser humano que muestra su vida como el resultado de un camino ya recorrido. Por esta razón, encontramos que su escrito *De lo espiritual en el arte* es de suma importancia para todo aquel artista que desea profundizar y lograr una comprensión sobre su obra y sus aspectos *trascendentes*. Lo más importante tras leer su escrito de 1911 radica en que *podemos corroborar en la historia en cuán medida Kandinsky pudo llevar a la práctica su teoría.*

Tras estudiar a Kandinsky comprendemos que la *trascendencia* o espiritualidad del arte no se trata necesariamente de un "título" otorgado por alguna iglesia o la misma Historia del Arte. *Transcender* no se trata de quedar en los libros de historia o en otras palabras lograr fama (en vida o póstuma). Para Kandinsky la mayor *trascendencia* posible consiste en la legitimidad del trabajo del artista en relación a la respuesta a su verdadera necesidad interna. *El artista que pone a un lado las necesidades externas (como el deseo por fama, éxito, dinero, exigencias del mercado, etc.) en favor de sus inquietudes auténticas como creador... es el artista trascendente.* El lenguaje plástico elegido (abstracto o figurativo) es en última instancia irrelevante.

Es importante señalar que aunque en los escritos estéticos de Hegel y Kandinsky se encuentra una considerable cantidad de texto aplicable para análisis visual de obras de arte, entendemos que no es aquí donde radica su mayor aportación. A pesar de la claridad y contundencia de muchos de sus argumentos, sentimos que tanto Hegel como Kandinsky resultan aun demasiado subjetivos en ciertos momentos —posiblemente por su dependencia a la *intuición*— cuando intentan analizar obras específicas con sus conceptos ya pre-establecidos. La teoría del color de Kandinsky (no incluida en nuestro estudio) aunque muy ingeniosa y poética —especialmente cuando entra en la correlación entre colores y sonidos—

no nos convence lo suficiente como para tomar sus planteamientos y llevarlos a un análisis visual serio y suficientemente objetivo. Por otro lado tomar la aplicación teórica de Hegel directamente en un análisis nos haría partir de la idea de que el arte más "elevado" es aquel que lleva los ideales cristianos (amor, fe, etc.), con lo que no estoy de ninguna manera de acuerdo, pues creemos que el arte *secular* puede ser tan válido como el religioso. (Aunque bien sabemos que el concepto de "arte cristiano" para Hegel abarca una visión universalista, que trasciende aun la visión tradicional cristiana sobre el arte y posturas extremadamente moralistas como la de Tolstoi.) Aún así, reconocemos que *llevar un análisis debe fundamentarse en conceptos objetivos, y hacer esto tomando como punto de partida una estética sobre lo espiritual es una tarea imposible.*

Debido a la alta subjetividad que notamos en sus aplicaciones de la teoría general a casos específicos, preferimos enfocarnos en los conceptos generales (o universales) de ambos personajes. De esta manera se facilita a los artistas quienes los estudian el uso de dichos conceptos para aplicarlos según su propio juicio. Quizá la intervención de algunas ideas subjetivas de Hegel y Kandinsky aplicadas a casos específicos, podrían interrumpir con los procesos reflexivos individuales que cada artista debe generar por cuenta propia.

Dado el caso que esta investigación giró en torno a conceptos generales, resultó que éstos eran difícilmente aplicables a casos específicos, análisis visuales de tipo formalista o incluso semánticos, por lo cual no pudimos cumplir con el objetivo establecido de *analizar* las obras presentadas. Esta es posiblemente la limitación más considerable que enfrentamos ante los textos de Hegel y Kandinsky. Parece ser que necesariamente debemos recaer en considerable subjetividad al intentar aplicarlos en la práctica. Por esta razón, en nuestro ensayo visual, descartamos la idea de hacer un análisis visual *per se*, y aplicar en mayor medida los conceptos vinculados a la *trascendencia*, que corresponden al proceso de la concepción de una obra. No creemos que sea imposible desarrollar un método de análisis formal basado en la teoría general de Hegel y Kandinsky, sin embargo, dicha tarea traspasaría los límites planteados en los objetivos e hipótesis de la presente tesis.

En nuestra era, es típico que nos olvidemos de las facetas espirituales del ser

humano. Posiblemente el creciente resentimiento en contra de las restricciones y manipulaciones que hemos sufrido por mano de ciertas religiones, nos lleva a descartar por completo la posibilidad de entender qué puede ser para nosotros lo espiritual en el arte. Le dejamos a los filósofos o teólogos esta tarea, como si de ellos fuera exclusivamente; olvidando así, que somos nosotros los artistas quienes debemos reclamar la mayor autoridad al hablar sobre la *trascendencia* en nuestro trabajo, pues si alguien conoce el proceso creador es el artista mismo.

Hegel y Kandinsky arrojan luz sobre la actitud excluyente de las religiones. Según la definición de muchas religiones, artistas que no desean relacionarse con lo religioso quedan inmediatamente fuera de una posibilidad de *trascendencia*. Pero las artes, contrario a la religiones establecidas, no se fundamentan en la fe, ni en la creencias de los grupos auto-proclamados "elegidos". *La religión no debe acoger a las artes como si se tratara de ponerles un cinturón de castidad. En todo caso las artes pueden acoger a las religiones como medios de expresión.* Esto es una de nuestras conclusiones más importantes, pues si no fuera así actualmente ni siquiera consideraríamos *trascendente* el arte del mismo Kandinsky, quien mantuvo su arte al margen de la religión durante toda su vida.

Aunque lo *trascendente* representa un flujo circular entre el espíritu y la materia, tanto Hegel como Kandinsky dan más importancia en el arte al movimiento *trascendente* del espíritu hacia la materia; cuando la religión por el contrario (estableciendo lo *trascendente* como lo abstracto y lejano) define la *trascendencia* como la capacidad del ser humano de acercarse al espíritu. Este punto es de suma importancia, ya que Hegel al invertir esta definición retó siglos de tradición religiosa y filosófica. Kandinsky, plenamente consciente de los estudios hegelianos, desarrolló su propia teoría en la cual se explica en mayor detalle la posibilidad del proceso de *encarnación* o materialización en la obra de arte. Al igual que Hegel, Kandinsky asegura que no todas las creaciones artísticas encarnan de igual manera al espíritu que las engendra.

Posiblemente la idea más importante que obtuve tras el análisis comparativo de la *Estética* de Hegel y *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, sea el hecho de que la *trascendencia*

no debe buscarse fuera del proceso por el cual una obra de arte es creada y su manifestación física. Lo trascendente en el arte no es lo lejano, no es la idea conceptual, no es lo abstracto. La trascendencia es una actividad, un movimiento, es la encarnación. Esa palabra, encarnación, que conlleva un connotación casi mística, es sin duda alguna la que encierra el misterio de lo espiritual en el arte. No es la historia quien define lo trascendente en el arte, ni el dinero, ni la fama, ni la religión, ni la crítica, ni el tiempo. Justo el momento, en que el espíritu creador, por necesidad y en libertad, hace tangible su esencia (su idea) en la materia, se encarna, logra la síntesis dialéctica; se posibilita un cambio, el espíritu trasciende dejando su huella en la materia. Ante la visión de aquellos que estiman al concepto sobre la forma, o los que implican que la obra de arte es creada en el pensamiento y que la praxis es sólo un modo de hacerla permanente (como el esteta del siglo XX, Benedetto Croce) la teoría de Hegel deja claro que para el espíritu, la condición de lo real, radica en la forma. En otras palabras, la condición de realidad es una encarnación del espíritu en la materia. Tras este proceso el espíritu no sólo se auto-reconoce como espíritu, sino que alcanza una unidad del ser, transparente a su propia mirada.

Con el propósito de concluir, presentamos a continuación los siguientes cuatro puntos que sintetizan las ideas y momentos más importantes de la investigación ante la hipótesis establecida desde el comienzo:

1. Tras el rechazo judío casi absoluto a la imagen, el Concilio de Nicea II (787) legitiniza la presencia del arte (mediante el dogma de la *Encarnación del Verbo*) en el mundo occidental, posibilitando su vinculación inmanente a la esfera *trascendente*. Lo *trascendente* en el arte es reivindicado; sin embargo, como consecuencia queda subordinado por siglos al lazo dogmático que lo sostiene, condenándolo así a un servilismo religioso.
2. Basado en el ideal de libertad, *Hegel desvincula el arte de la religión y el mimetismo*; da al arte un carácter *trascendente* en sentido universal. Propone un nuevo concepto de lo *trascendente*, definiendo la obra de arte como la concretación de una síntesis de la dialéctica de espíritu/materia. Dicha dialéctica es analogada

por el filósofo al dogma cristiano de la *Encarnación del Verbo*. (En términos hegelianos, el arte es una *encarnación* de la *Idea*, una continuidad al proceso creador de Dios.)

3. Kandinsky (a pesar que no lo acredita ni lo reconoce por escrito) complementa a Hegel en un nivel teórico, y luego mediante la plástica *invierte el concepto hegeliano del arte (como modo de concretación de lo abstracto) hacia un medio de abstracción de lo concreto*, culminando así el proceso de la liberación del puro mimetismo y el servilismo narrativo de las doctrinas religiosas.
4. Ante el artista actual, que desesperadamente busca por todas partes un sentido profundo de su obra, tanto *Hegel como Kandinsky ofrecen un entendimiento capaz de librarlo de las trampas del presente materialismo en que se sitúa el arte. La trascendencia queda establecida en la actividad creativa, no por la religión, ni por la historia del arte, ni la fama; su legitimidad, se determina por la respuesta a las necesidades verdaderas del espíritu del creador. Se identifican la libertad, la necesidad y la posibilidad de cambio, como los tres factores indispensables dentro de la creación del arte trascendente.*

La mayoría de mis objetivos se han cumplido. Se estableció la importancia histórica del concepto de *trascendencia* en el arte y su desarrollo en Hegel y Kandinsky. Una aportación de esta tesis consta en que ofrece una ilustración de *cómo las ideas sobre la trascendencia del arte alcanzan eficiencia histórica*. Esto posibilita una nueva forma clara de entendimiento —quizá más alcanzable para los artistas— sobre ideas que tal vez resultan demasiado densas y confusas para muchos (en especial a aquellos ajenos a la filosofía y/o la teología). Dicho de otra manera, esta investigación prueba que no necesariamente la teoría filosófica del arte queda siempre divagando en el aire. Otra aportación radica en el hecho de que *este estudio consigue una integración de disciplinas separadas (la filosofía, teoría del arte, la crítica, la historia y la pintura) para posibilitar en la mayor medida nuevas líneas de investigación sobre la presente temática*. Al no ser una investigación cerrada —pues de lo espiritual y *trascendente* siempre habrá de qué hablar— el camino queda abierto para que otros artistas

se adentren y profundicen aun más en este campo tan vasto.

Creemos que para expresarse debidamente sobre la *trascendencia* en sus obras, el artista debe conocer primero en qué consiste ésta. Con este motivo, presentamos las ideas de Hegel y Kandinsky. Sin duda alguna, se trata de dos de las exposiciones más importantes que exponen los asuntos *trascendentes* del arte. Esta combinación del filósofo/artista, funciona perfectamente para el entendimiento y las exigencias actuales, de aquellos que no se conforman con las interpretaciones formalistas y el materialismo que arroja al arte.

En cuanto a la situación materialista, cabe reflexionar sobre en qué medida el conocimiento de lo *trascendente* puede contribuir a los artistas actuales en el momento en que se enfrentan a un mundo acaparado por las demandas feroces del mercado del arte. Ciertamente, la profesión del artista visual no es una color de rosa. No siempre las circunstancias son favorables para el desarrollo plástico de los más íntimos ideales del artista. Así pues, si desea que su obra entre a la esfera cultural, el artista debe evitar que sus convicciones desemboquen en fanatismo, aunque esto presuponga ciertos sacrificios. Como agente de la cultura, el artista que desea entrar en competitividad dentro del mundo del arte debe ser lo suficientemente razonable a la hora de negociar sobre su producto artístico. No debe comprometer su integridad, pero tampoco la de su estómago. De lo que se trata es de *encontrar sabiamente un balance entre las necesidades espirituales y las materiales, pues ambas son legítimas*. La teoría que presenta esta investigación difícilmente le podrá ayudar en un sentido económico inmediato, pues las propuestas sobre la *trascendencia* del arte no son recetas, o lo que se dice en inglés un *troubleshooting*, "resuelve-problemas" que vienen al final de los manuales de aparatos eléctricos. *Estas ideas funcionan en medida que el artista las internaliza dentro de su proceso reflexivo y creativo; le ayudan a tomar conciencia paulatinamente del valor profundo de su obra*. Inevitablemente, un creador que conoce las dimensiones trascendentes de la creación, es capaz de transferir sus convicciones a su obra; lo que eventualmente le hará sentirse más complacido a través del proceso creativo. Un artista así complacido, será un artista seguro de sí mismo y de su obra, y esto

necesariamente le beneficiará al momento que emprenda su ingreso al mundo cultural y económico. Como vimos más arriba, esta investigación comprueba e ilustra la eficiencia histórica del conocimiento de lo *trascendente* en el arte. Nuestro punto de atención fue Wassily Kandinsky, pero conocemos de muchos otros creadores que muy bien pudieron ser estudiados aquí, mas no fue posible dados los límites establecidos al comienzo de la investigación.

En cuanto a la crítica al conceptualismo puro, aceptamos que cuando Hegel lo menciona está muy distante del arte conceptual como lo conocemos en la actualidad. No obstante, creemos que su crítica sigue vigente hasta nuestros días. Existe un notable consenso interdisciplinario que alerta las consecuencias nefastas que el descarriado conceptualismo está provocando para las artes visuales. Régis Debray, como teórico de la imagen, lo reconoce, lo reafirma y le llama a esta situación la tendencia "desmaterializante", en alusión a Hegel. De similar manera se expresan Juan Plazaola desde su punto de vista teológico y de historiador del arte, igualmente Alberto Carrere y José Saborit como teóricos del arte y semiólogos, y Ángel Escárzaga como crítico de arte. Antes que nada, aceptamos la *legitimidad y valoración del arte conceptual*, sin embargo, creemos —y esta es nuestra opinión— que en muchísimos casos, el *conceptualismo* se ha desvirtuado, convirtiéndose en un *ridículo* de lo que fue originalmente. Esto a causa de una *falta de exigencia de dirección, educación, estándares elevados y seriedad profesional*. Las consecuencias son el *detrimento del propósito mismo del arte*, que funge como un pilar de la cultura. Para esto no es necesario citar nombres; es una situación generalizada. Sólo basta visitar cualquier museo contemporáneo de alguna capital, y veremos la presencia de supuestas "obras de arte", o de anti-arte (como a veces prefieren llamarle) que de ninguna manera pueden esconder la cínica burla de sus creadores al público. Vemos la exaltación del sarcasmo, lo grotesco, el disgusto, lo infantil, el chiste barato, incluso lo apestoso. Lo que hace cuarenta años fueron las latitas de sopa, ahora es la basura sacada del bote y los cachivaches "descontextualizados", los espejitos en el suelo, la sábana del muerto, la escultura "efímera" de frijoles, el yo-yo en la cajita, el monito en el video, la empanada del

hipopótamo... todos muy bien “instalados”, claro está. “Si los ‘entendidos’ llevan la basura a los museos nuestra obligación es pensar que la basura es arte.” (Escárzaga) Frente a esta situación observamos ante todo una exaltación de una supuesta “creatividad” carente de destreza técnica, madurez intelectual y compromiso con la cultura. Luego de esto, los responsables se preguntan entre sí por qué los museos están vacíos de lunes a viernes, y pretenden resolver el problema publicando una revista, justamente de arte conceptual... Hegel receta un remedio ante dicha aberración: *El artista debe rehacer su educación*. Pero como toda medicina, sus palabras resultan demasiado amargas. Se nos ha hecho creer que tener un “concepto” —aunque sea el más tonto— y llevarlo a la materia —aunque sea con papel higiénico— es *todo* lo que se necesita para hacer arte. Lo que no se dice es *cómo* desarrollar una idea coherente, contundente, *trascendente* (capaz de estremecer el espíritu reflexivo del observador) y cómo sostenerla y realizarla plásticamente y dignamente. El resultado es una generación de “arteadores” que ni conceptualizan ni tienen dominio técnico alguno de nada (no dibujan, no pintan, no esculpen, no tallan, no graban... dicen que piensan) y que no están dispuestos a “re-educarse”, porque unos cuantos críticos le han aplaudido sus ocurrencias, su chistes; o tal vez alguna galería ya vio en ellos una carnada para algún aristócrata coleccionista de arte. Nadie les recuerda que la *potencia* de un concepto *no* se encuentra en el hecho de ser simplemente un concepto, sino en su *contenido*; y que esa *potencia* sólo se puede desencadenar eficazmente mediante su adecuada manifestación material. Como dice Ángel Escárzaga: “Un poema o una pintura no son arte por “lo que nos dicen”, sino por “cómo” nos lo dicen.”²⁷⁰

Tal vez por eso podríamos explicar cómo una temática tan vasta (lo espiritual en el arte) cuenta con tan pocas personas dispuestas a adentrarse en ella. Existen muchos artistas interesados, mas no bastante animados a darse a la labor de estudiarlo con profundidad. Tal vez por miedo a ser devorados... Esta situación debe cambiar. Aceptamos que nuestro estudio de ninguna manera es suficiente para cubrir totalmente la necesidad existente por investigaciones sobre lo *trascendente* en el arte, por eso intentamos

²⁷⁰ Escárzaga, Op-cit., p. 109.

con esto abrir puertas hacia nuevas investigaciones relacionadas.

Hace falta, como mencionamos al final del primer capítulo, provocar una *nueva sensibilización*. Ésta, solo puede lograrse cuando el artista se hace partícipe de la sociedad. El artista que llega a la galería, cuelga sus cuadros y se va, está muy ajeno a las necesidades verdaderas culturales. El arte precisa fortalecer sus vínculos humanos con la gente. Ante la saturación que sufrimos por los medios de comunicación, le conviene tanto al literato, al músico, como al artista, sensibilizar y capacitar al público para la apreciación del arte, la lectura y la buena música. Si de algo estamos seguros tras esta investigación, es que *se necesitan con urgencia métodos sustanciales, y a la vez atractivos, para la enseñanza del arte y la apreciación del arte.*

La investigación de lo *trascendente* y espiritual no debe necesariamente girar en torno al pasado, pues es un tema vigente en el corazón de miles de artistas. Hegel y Kandinsky son importantes figuras relacionadas a la *trascendencia* en el arte; pero son sólo dos casos de entre un mundo de escritos (tanto en la cultura occidental como en la oriental) que pueden ofrecernos valiosa información, digna de ser revisada, pero también *desarrollada*. Así como la constante investigación de por temas espirituales y su escrito *De lo espiritual en el arte* dirigieron a Kandinsky y lo ayudaron a culminar su obra abstracta; de igual manera, *el estudio sobre estos temas ayudará a quien le interese, a encontrar un camino personal, a través de nuevas formas de entendimiento que propiciarán su trascendencia hacia nuevos modos de sensibilización y creatividad.*

Como comentario final sugiero a los artistas no cruzarse de brazos ante las visiones materialistas que abundan sobre el arte en la época actual. Y aquellos artistas que se sienten indignados, como yo, ante la superficialidad del arte actual, los invito a no ser cómplices de la *conspiración de los mediocres*; de la *gran farsa*, como en el cuento de Andersen. Es hora ya que el "niño inocente" —quizá nuestra conciencia— grite: "¡El emperador está desnudo!"

La reflexión sobre lo *trascendente* en el arte no está monopolizada por los críticos, teólogos o filósofos. Ofrezco esta tesis como una prueba de la posibilidad que tenemos los

artistas para adentrarnos (como creadores que somos) a una visión distinta... Una visión reflexiva, íntima y legítima frente al mundo en que vivimos, un mundo donde lo superfluo y efímero intenta usurpar el lugar de lo real y lo eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Alperson, Philip, *The Philosophy of the Visual Arts*. Oxford University Press, Nueva York, 1992.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000.
- Buber, Martin, *Eclipse de Dios*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid, 1999.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Carrere, Alberto; José Saborit, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000,
- Cirlot, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas*. Labor, Barcelona, España, 1993.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*. Paidós, España, 1994.
- Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Hajo Düchting, *Kandinsky*. Taschen, Alemania, 1999.
- Endicott Barnett, Vivian, *Kandinsky - Watercolors and Drawings*. Prestel, Alemania, 1992.
- Escárzaga, Ángel, *Claves secretas de las vanguardias artísticas (Marchantes y farsantes de la pintura contemporánea)*. Nuer, Madrid, 1997.
- Frankfort, Henri, *Before Philosophy*. Penguin Books, Middlesex, Inglaterra, 1959.

- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*. Cátedra, Madrid, 1992.
- García Ranz, Angeles, *El artista interior*. Editorial Piensa, México, D.F., 1999.
- Hegel, G.W.F., *Estética*. vol. I y II, Alta Fulla, Barcelona, 1988
- *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán, México, D.F., 1997.
- Hersch, Jeanne, *El ser y la forma*. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*. Crítica, Madrid, 1995.
- Jung, Carl, *El hombre y sus símbolos*. Editorial Baralt, Barcelona, España, 1997.
- Kaminsky, Jack, *Hegel on Art*. State University of New York, Nueva York, 1962.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- *La gramática de la creación y El futuro de la pintura*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1996.
- Kogan, Jacobo, *Filosofía de la imaginación: Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1986.
- Kojève, Alexandre, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. La Pléyade, Buenos Aires, sin fecha.
- Lamont, Corliss, *The Philosophy of Humanism*. Humanist Press, Nueva York, 1997.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*. Editorial Época, México, 1999.
- Otto, Rudolf, *Lo Santo*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Palmier, Jean-Mitchel, *Hegel*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, Madrid, 1998.
- Plazaola, Juan, *Arte sacro actual*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965
- *Historia del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999.
- *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996.
- Radhakrishnan, S., *El concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Read, Herbert, *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

- Richter, Peyton E., *Perspectives in Aesthetics*. The Odyssey Press, Nueva York, 1967.
- Romero Brest, Jorge, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Shlain, Leonard, *Art & Physics*. Quill William Morrow, Nueva York, 1991.
- Sicilia, Javier, *Poesía y espíritu*. Difusión Cultural - UNAM, México, D.F., 1998.
- Tolstoi, León, *¿Qué es el arte?* Edivisión, Madrid, 1999.
- Weber, Max, *La ética protestante*. Colofón, México, 2001
- Westheim, Paul, *Pensamiento artístico y creación, Ayer y Hoy*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1997.
- World Book Multimedia Encyclopedia. CD-Rom, Versión 1.0, World Book Inc., 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN