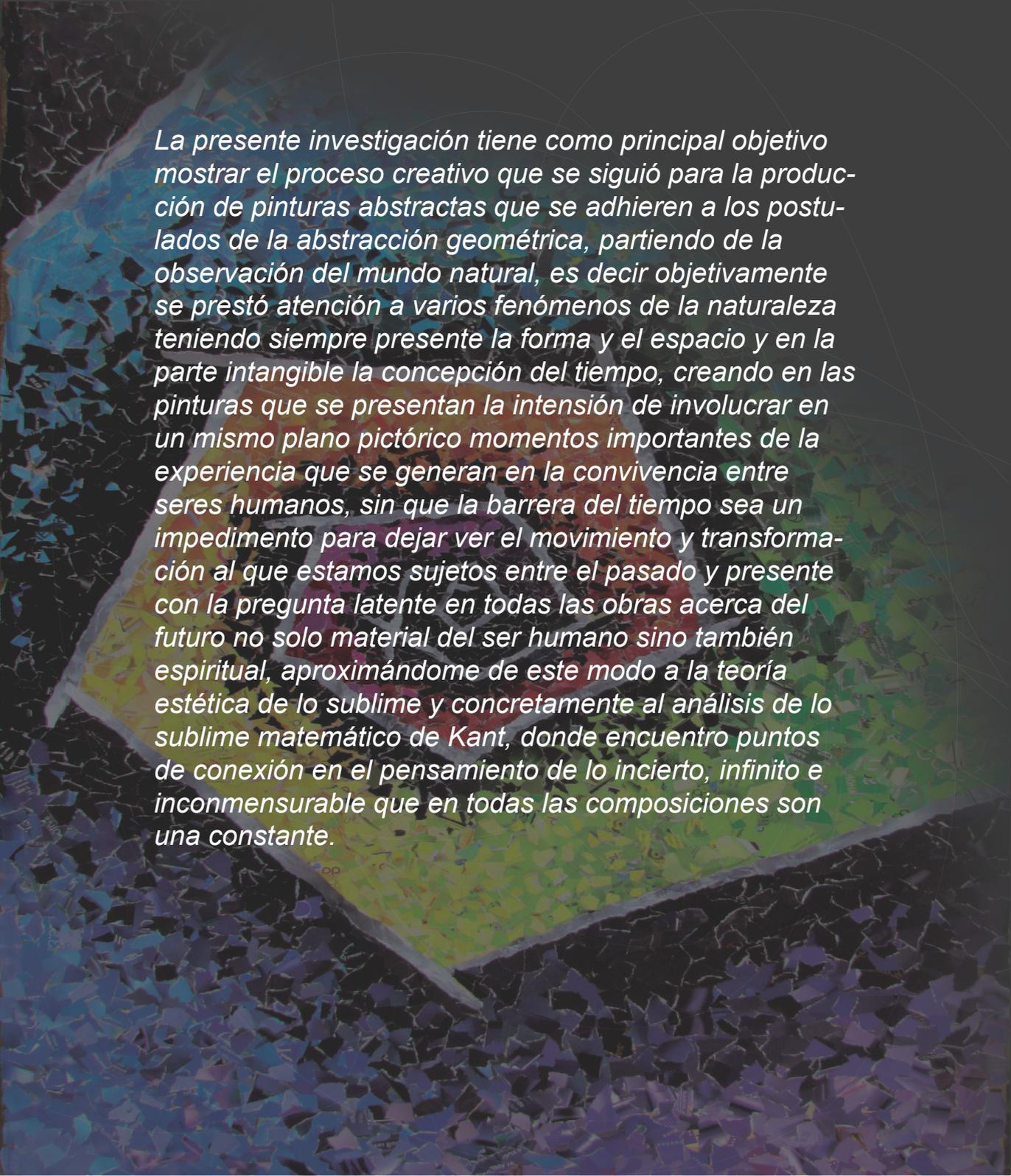


“LA NATURALEZA Y LA ABSTRACCIÓN. PROPUESTA PICTÓRICA.”



Alicia Arciniegas

The background is an abstract painting featuring a central, irregularly shaped area with a textured, mosaic-like appearance. This central area is composed of various colors including shades of blue, green, yellow, and red, with some darker tones interspersed. The surrounding areas are predominantly dark, with deep blues and purples, creating a sense of depth and contrast. The overall composition is complex and layered, with the text overlaid on the central, lighter-colored section.

La presente investigación tiene como principal objetivo mostrar el proceso creativo que se siguió para la producción de pinturas abstractas que se adhieren a los postulados de la abstracción geométrica, partiendo de la observación del mundo natural, es decir objetivamente se prestó atención a varios fenómenos de la naturaleza teniendo siempre presente la forma y el espacio y en la parte intangible la concepción del tiempo, creando en las pinturas que se presentan la intensión de involucrar en un mismo plano pictórico momentos importantes de la experiencia que se generan en la convivencia entre seres humanos, sin que la barrera del tiempo sea un impedimento para dejar ver el movimiento y transformación al que estamos sujetos entre el pasado y presente con la pregunta latente en todas las obras acerca del futuro no solo material del ser humano sino también espiritual, aproximándome de este modo a la teoría estética de lo sublime y concretamente al análisis de lo sublime matemático de Kant, donde encuentro puntos de conexión en el pensamiento de lo incierto, infinito e inconmensurable que en todas las composiciones son una constante.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LA NATURALEZA Y LA ABSTRACCIÓN. PROPUESTA PICTÓRICA.”

Tesis

Que para optar por el grado de:
Maestra en artes visuales

Presenta:

Alicia Mercedes Arciniegas Naula

Director de Tesis:

Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera
(ENAP)

Miembros del Síndico:

Mtro. Oscar Ulises Verde Tapia
(ENAP)

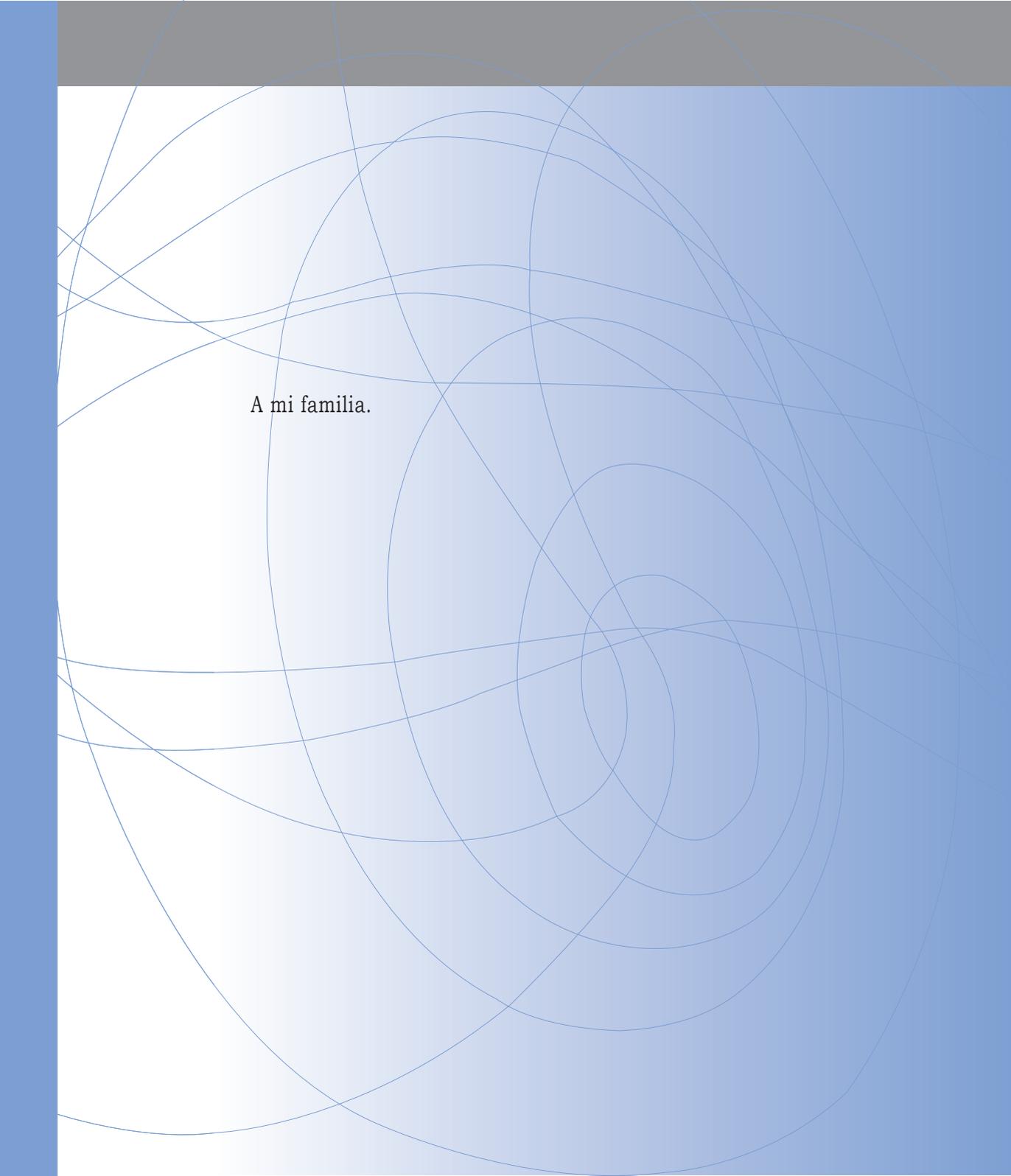
Mtro. Jesús Macías Hernández
(ENAP)

Mtra. Mónica Eurídice de la Cruz Hinojos
(ENAP)

Mtro. Darío Alberto Meléndez Manzano
(ENAP)

México D.F. Marzo 2013

UN/M
POSGRADO 
Artes y Diseño



A mi familia.

Agradecimientos

Mi sincero agradecimiento a aquellos que apoyaron mi trabajo de diferentes formas, en especial al cuerpo docente del programa de Maestría de Postgrado en Artes y Diseño y su Director el Dr. Daniel Manzano. También mi especial reconocimiento a mi amigo y colega Mtro. Diego Gonzáles por su atenta revisión, correcciones y apoyo para aclarar mis ideas. A mis compañeros de la maestría porque juntos compartimos invaluable momentos y a mi querido esposo por su paciencia durante estos años y por su dedicado trabajo en la diagramación de este proyecto.

ÍNDICE GENERAL

Introducción

Capítulo I

LA ABSTRACCIÓN. EXPRESIÓN NO OBJETIVA DE LA NATURALEZA 3

1.1 La aprehensión sensible de la realidad 4

1.1.1 La relación hombre - naturaleza 7

1.1.2 La necesidad de proyección sentimental 12

1.1.3 La necesidad de abstracción 15

1.1.4 La abstracción en la época moderna 18

1.2 La naturaleza interpretada por el arte en Kandinsky, Mondrian y Klee 23

1.2.1 Kandinsky, la naturaleza interpretada en el arte por una necesidad interior 24

1.2.2 Mondrian, la naturaleza como modelo de equilibrio 29

1.2.3 Klee, hacer visible lo invisible en el arte. 34

Capítulo II

LO SUBLIME Y LA EXPERIENCIA CREATIVA DE LA PINTURA COMO LENGUAJE	43
<i>2.1 Visión romántica de la naturaleza.</i>	43
<i>2.2 El sentido de la experiencia. Proceso creativo en la pintura</i>	58
2.2.1 Momento pre-pictórico: Los clichés, datos de la realidad.	59
2.2.2 El diagrama: caos o abismo	65
2.2.3 La captura de fuerzas invisibles: El hecho pictórico	71

Capítulo III

PROPUESTA PICTÓRICA: Relación con los conceptos	79
<i>3.1 Síntesis Conceptual</i>	84
<i>3.2 Descripción analítica de las composiciones</i>	89
Conclusiones generales	109
Referencias Bibliográficas	113
Fuentes de investigación	116



INTRODUCCIÓN

La teoría se ocupa de la comprensión, de la intuición, no sin exclamaciones de admiración y estímulo para esa explosión emocional que se llama, a menudo, apreciación.¹

La naturaleza en la que está incluido el hombre, es tomada como punto de inicio y universo focal del que parte el artista para tener conciencia de sí mismo y de lo que le rodea. Del momento pre-pictórico nace el germen de producción artística, su origen son las experiencias que se vuelven estéticas al traerse al plano consciente de las ideas, de allí la llegada a la pintura es una atracción espontánea especialmente por la fuerza cautivadora del color mientras que la abstracción geométrica como lenguaje plástico, captura las propias expectativas en lo referente a las aproximaciones que se pueden hacer de ella, desde el plano objetivo y subjetivo de la experiencia, a través de sensaciones aún no descifradas en el lenguaje plástico, que luego se intentan reafirmar en la materia pictórica en el momento de dar inicio al proceso creativo.

La relación con la naturaleza encierra el complejo cuerpo de conexiones que se pueden dar entre creencias, influencias sociales, culturales, etc., es decir todos los estímulos que afectan al ser humano en la época en la que vive, determinando en cierta medida

¹ Dewey, John. El arte como experiencia. Barcelona: Paidós, 1980/2008., p. 4

formas de pensar, ver y entender la realidad o naturaleza de la que se habla, y que en el arte se revelan a través de su contenido, tomando corporeidad las sensaciones y afectos a manera de construcciones al inicio, para después crearse en la imagen otras realidades pero mostradas en un lenguaje visual que busca sensibilizar, despertar la imaginación y sorprender, en una forma de confrontar el mundo interior del observador y las “fuerzas”² que se capturan en la pintura.

El pensamiento del ser humano es siempre cambiante, se transforma con el tiempo, de este modo, la obra de arte es testimonio del presente inmutable del pensamiento, pero que se renueva, reconstruye y autoafirma por sí solo con el observador que actúa como testigo y protagonista de su naturaleza.

Bajo esta tesis los creadores de imágenes desde las sociedades primarias y los artistas hasta la actualidad buscan producirlas, aunque con motivaciones diferentes, pero como un mecanismo de reflexión y análisis de la naturaleza, como un depositario que albergue sus ideales y construcciones mentales, donde cobran mayor o menor importancia la visualidad externa, las sensaciones internas o una mezcla de ambas.

La pintura es un medio expresivo único, donde el artista maneja los elementos formales que le son propios para hacer extensivo en una imagen lo que de ninguna otra manera se puede lograr. Como lo menciona Gombrich: *“Lo que un pintor investiga no son las leyes*

2 Deleuze, Gilles. El concepto del diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007., p.69

*del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo*³, es decir que el registro del complejo mundo de ideas y percepciones que ocupan el pensamiento, el artista termina transformándolos a causa de su temperamento y carácter, ello se traduce en la aplicación gestual de la materia pictórica, en la selección cromática, y en la decisión que toma al organizar sus ideas en el espacio, confiriéndole a los elementos plásticos un valor subjetivo, expresivo o simbólico, esto es fundamental en la producción de mensajes estéticos no comparables con el lenguaje de las palabras.

El universo contenido en el espacio limitado de la pintura es donde se enmarca y exploran las ideas, se devela el verdadero orden de las cosas y se trae al nivel de la consciencia las experiencias vividas. Deleuze y Guattari en “¿Qué es la filosofía?” también exploran el compuesto de causas que originan el espacio creativo, que provienen de la experiencia estética de la naturaleza o de la exploración del mundo físico del que habla Gombrich, de su facultad de movernos emocionalmente y de los conceptos que se originan de esa conexión; el artista los descompone en una unidad que contiene la misma naturaleza pero filtrada a través de su individualidad, por tanto el producto, la materia resultante de esta transformación posee pulsiones propias que la hacen independiente de su creador, siempre y cuando logren exceder la realidad, para tener una presencia propia.

El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afectos y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que

*hacen las veces de lenguaje*⁴.

De esta forma se ha propuesto en esta investigación escudriñar en los afectos que se interiorizan en la pintura, partiendo de la percepción, pasando por el pensamiento y concluyendo en la reflexión. Estas tres etapas, sintetizan los momentos en los que se tiene interés de investigar, por conducir al autoconocimiento a través de la pintura, aunque ello guíe una búsqueda para explorar terrenos que han sido desvalorados. George Santayana dice:

*El hombre siente un prejuicio en contra de sí mismo: todo lo que es producto de su mente se le antoja irreal o relativamente insignificante. Solo nos sentimos satisfechos cuando se nos figura estar rodeados de objetos y leyes independientes de nuestra naturaleza*⁵.

La pintura es una forma de visitar zonas insondables cargadas de elementos vivos que nos hablan, pero sobre todo, la pintura muestra de forma contundente cuan únicos somos, pues no hay otro ser humano que pueda mostrar su experiencia de forma ni siquiera aproximada. A la vez el pintor traduce por los medios que le son propios el estado mental, psíquico y espiritual de su época, cuando existe una conexión sincera y espontánea entre él y su obra y su principal interés sea proponerse la difícil tarea de indagar en los lados más oscuros y confusos de su mente.

Partiendo del concepto de naturaleza, de la abstracción geométrica y de la pintura como un lenguaje que recoge el sentir en los pretextos creativos, se ha llegado a los siguientes objetivos:

- Reflexionar en la relación hombre – naturaleza, como origen de

4 Deleuze, G. & Guattari F. ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Anagrama, 1991 / 1997., p. 177

5 Santayana, G. El sentido de la belleza. México: UTEHA, 1896/1968., p. 12

la experiencia con la que el artista inicia el proceso pre-pictórico (intuición sensible) y constructivo (procesos) en la pintura.

- Estudiar y analizar el concepto de lo sublime, como un medio donde confluyen el pensamiento subjetivo y la contemplación objetiva en una experiencia estética, principal motivación creativa en el lenguaje pictórico.

- Reconocer y analizar los momentos del acto creativo en la propuesta pictórica que se presenta, identificando el origen y prestando atención a los procesos que se siguen para traer al plano consciente las conceptualizaciones que transforman una experiencia en la presencia nueva que se crea a través de la pintura.

En el primer capítulo se propone estudiar cómo el hombre ha construido sentido a su existencia en base a las relaciones que establece con la realidad visible o naturaleza, para luego conocer como esta misma relación se convierte por la observación en una experiencia estética. Luego se analizará la forma en que construimos conceptos parcializados por intereses ligados a la utilidad y al ahorro de tiempo, lo que produce una merma en el infinito cúmulo de estímulos que no estamos preparados para ver, y que seleccionamos inconscientemente.

Partiendo en este mismo orden de relaciones se revisa el libro “Abstracción y Naturaleza” de Wilhelm Worringer con la intención de analizar las motivaciones que ha tenido el ser humano para crear imágenes a lo largo de la historia de la humanidad, a lo cual el autor hace una división para considerar principalmente dos

medios expresivos antagónicos. El primero de ellos lo denomina *Necesidad de proyección sentimental* para referirse al naturalismo, y el segundo *Abstracción* aunque en este caso su análisis se concreta a las imágenes creadas por culturas originarias con una necesidad de estilo, como él lo afirma, sin que esta revisión incluya a la Abstracción como movimiento artístico, pues su surgimiento tendría lugar dos años después de su publicación con la primera acuarela abstracta de Kandinsky. La Abstracción considerada desde la visión de Worringer es relevante para esta investigación, porque se formula cómo el ser humano ha construido sentido y orden a través de imágenes abstractas simples, pero que sustancialmente conservan lo esencial en el pensamiento del hombre en una época determinada, lo cual es uno de los ejes transversales que nos ocupan en este estudio.

También se analizará algunas teorías abordadas por Kandinsky, Mondrian y Klee pues mantienen una relación entre sí, al tomar la naturaleza visible como el origen de sus inquietudes artísticas y a los objetivos no representativos que tienen de ella, además porque cada uno comparte sus planteamientos en la plano de las ideas y la expresión plástica, encontrándose aspectos que son afines con la propia experiencia, las que se revisará puntualmente en cada caso.

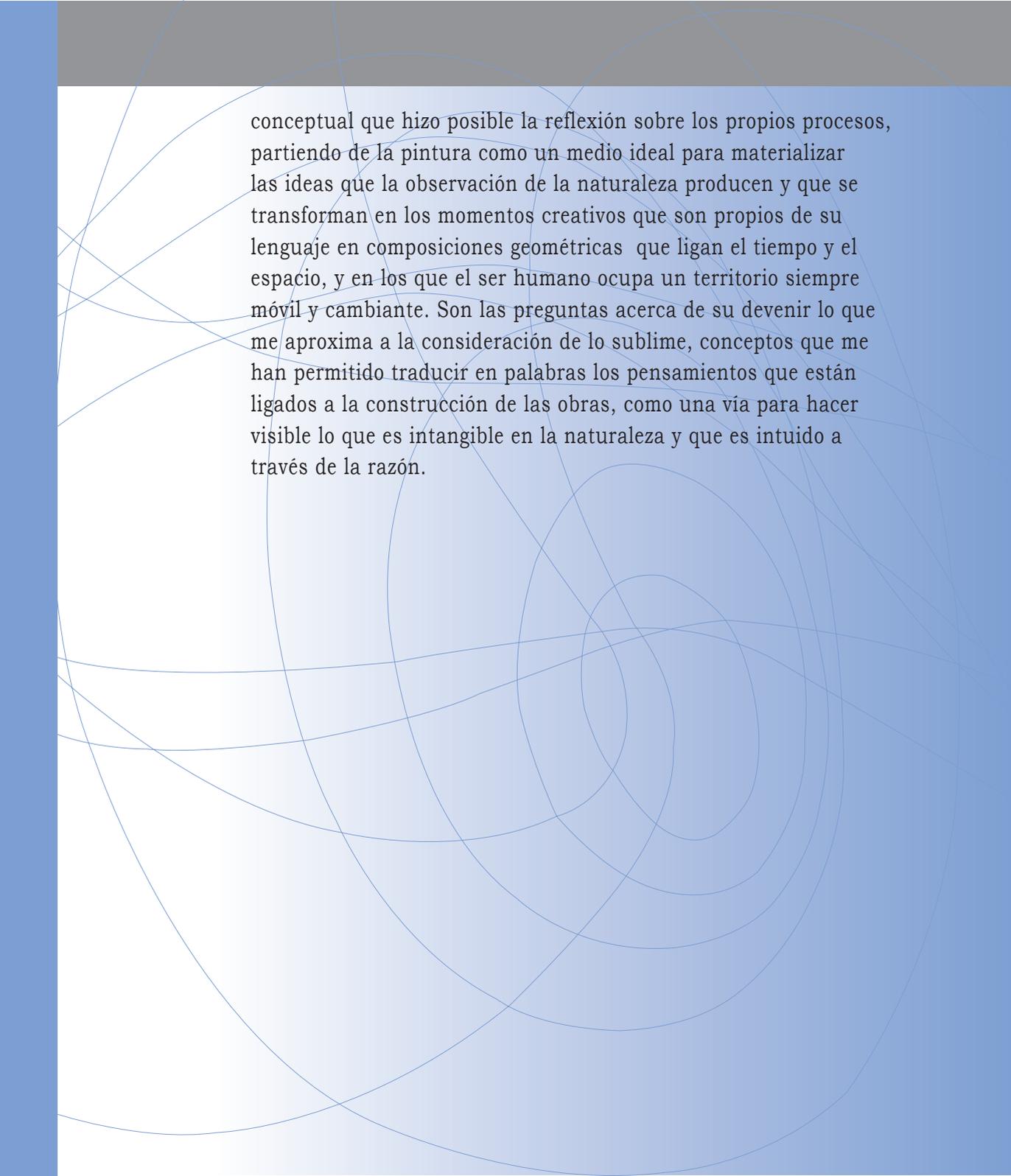
En el segundo capítulo se hará un breve estudio de la teoría estética de lo sublime, particularmente la formulación conceptual de valores fundamentales provenientes de la individualidad del ser humano y que culminan en concepciones estéticas e intangibles de la naturaleza, formuladas concretamente en lo sublime matemático de Kant. Se conoce que como resultado de ello en el siglo XVIII

en el campo de la pintura, se produjo una transfiguración de la realidad en la representación figurativa no idealizada de la naturaleza, pero a diferencia de lo sublime en el Romanticismo, se ha encontrado en la abstracción geométrica una vía para plantear dichos hallazgos.

En este capítulo también se analiza con el acompañamiento de Deleuze los momentos del proceso creativo, desde el pre-pictórico donde se encuentran los datos que guían la intencionalidad en el acto creativo hasta la captura de fuerzas invisibles, pasando antes por el caos-diagrama donde se ponen en evidencia los planos subjetivos e intuitivos propios del ser humano, y la toma de consciencia de las experiencias estéticas para hacerse tangibles en la pintura las fuerzas invisibles que animan la naturaleza.

En el tercer capítulo se revaloriza los conceptos y teorías abordados, especialmente porque están ligados a la propuesta pictórica que se presenta, donde se analizan los conceptos de los que se parte, su interiorización en la propia experiencia y la forma de hacerlos presentes en la pintura, partiendo de la naturaleza como origen temático, la abstracción geométrica como vía y la teoría estética de lo sublime en los conceptos que la suscitan, para por último analizar la obras realizadas, en relación a la valoración de los recursos plásticos que se utilizan y las reflexiones sobre los códigos que se manejan en el lenguaje pictórico.

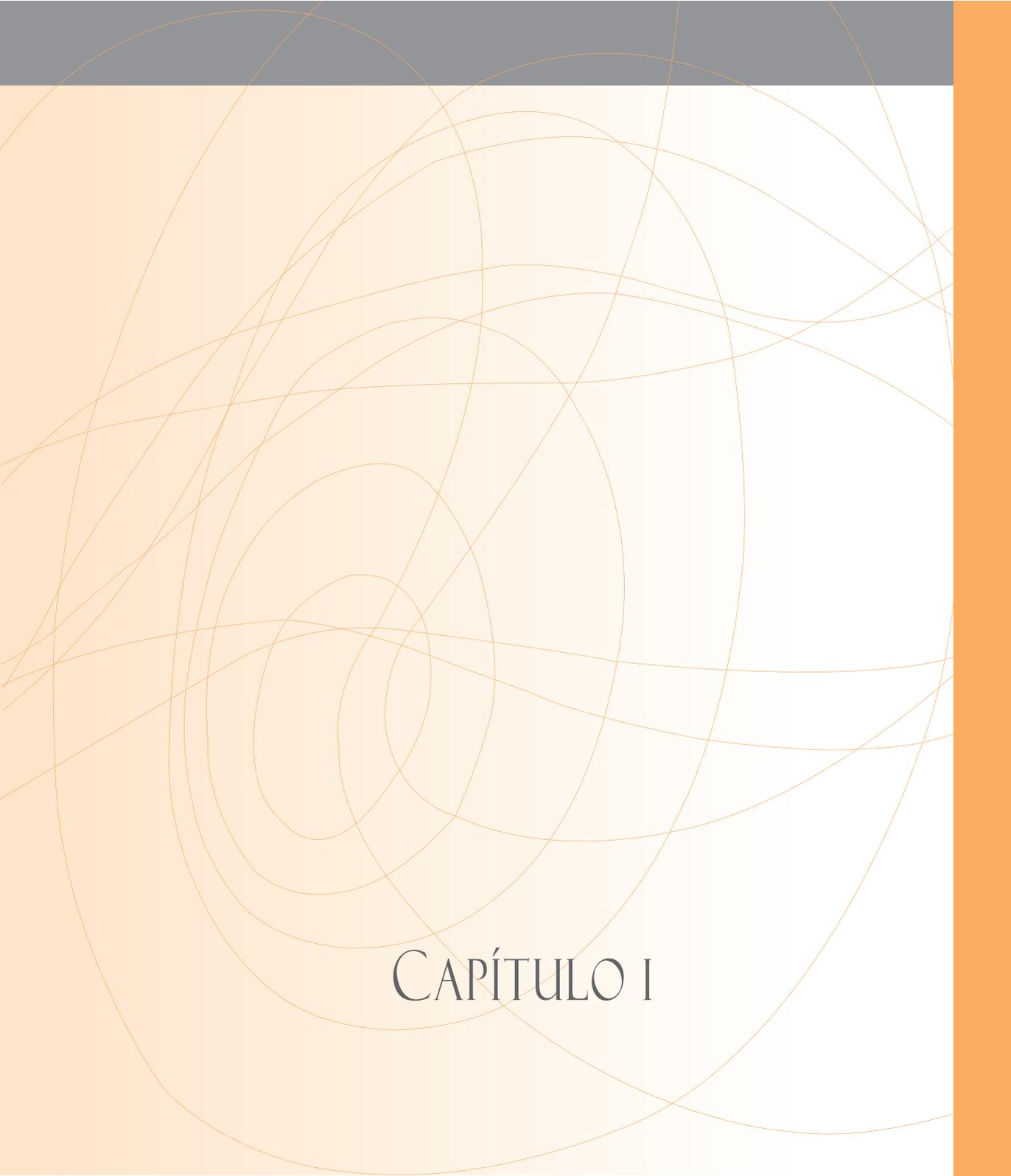
En esta investigación se tiene la expectativa de hacer extensivas las ideas y preguntas que están implícitas en la propuesta pictórica que se incluye en el tercer capítulo, y que dieron como resultado la posibilidad de encontrar un marco teórico y

The background of the slide features a light blue gradient with a complex pattern of overlapping, thin, light blue circles and arcs. The circles vary in size and are scattered across the page, creating a sense of depth and movement. The overall aesthetic is clean and modern.

conceptual que hizo posible la reflexión sobre los propios procesos, partiendo de la pintura como un medio ideal para materializar las ideas que la observación de la naturaleza producen y que se transforman en los momentos creativos que son propios de su lenguaje en composiciones geométricas que ligan el tiempo y el espacio, y en los que el ser humano ocupa un territorio siempre móvil y cambiante. Son las preguntas acerca de su devenir lo que me aproxima a la consideración de lo sublime, conceptos que me han permitido traducir en palabras los pensamientos que están ligados a la construcción de las obras, como una vía para hacer visible lo que es intangible en la naturaleza y que es intuido a través de la razón.







CAPÍTULO I



LA ABSTRACCIÓN, EXPRESIÓN NO OBJETIVA DE LA NATURALEZA

Con el término naturaleza se quiere nombrar todo lo visible, es decir el entorno propiamente natural en el que está incluido el hombre con sus cualidades sensibles, emocionales e intelectivas, que se combinan también con lo que es fruto de su inventiva y su consiguiente materialización en objetos de toda índole, estableciendo relaciones de utilidad y satisfacción estética. Por tanto se abarca el ámbito de experiencias desde el sensible-objetivo de la realidad y el subjetivo, emocional e intuitivo del ser humano.

En la naturaleza se encuentra el material que concretamente en la pintura, viene a ser la motivación o el pretexto creativo, para extraer y combinar lo perceptible o visible de la realidad y las estructuras complejas que se crean en la mente con esta interacción, para conferir a la pintura que nace de esta necesidad cualidades únicas, que permiten ver desde una visión interna otra naturaleza, pero esta vez filtrada por los conceptos y las reflexiones que el artista construye, y que le otorgan a la pintura de una presencia viva, cuando el observador puede acercarse a ella, no con el interés que la razón encuentra en la búsqueda de definiciones, sino con la voluntad de dejarse incluir en otro mundo que antes de esa experiencia no le fue posible imaginar.

La naturaleza entendida así, viene a ser el punto de partida, un espacio abierto para seleccionar, guiados en el caso del arte por la intuición, el material necesario con el que se puede construir

otras realidades necesariamente transformadas, porque se alejan del plano visible u objetivo como intento de reproducirlo, y a experimentar esta realidad o naturaleza también desde el lado subjetivo y emocional del ser humano que la interpreta en todo momento, es decir el mundo natural y el factor sensible, afectivo y no lineal del hombre, forman los dos planos abiertos en los que se busca integrar un origen común de relaciones.

1.1 La aprehensión sensible de la realidad

El conocimiento del mundo comienza con la experiencia de nuestro cuerpo, está limitado a él, percibimos lo que nuestros sentidos nos permiten, esto lo podemos constatar cuando sabemos que nuestra visión no alcanza a distinguir nada cuando hay ausencia de luz, o que se nos escapa la intensa vida micro celular que habita en la piel o en el más insignificante rincón de nuestra casa, y aún más, que nos sería imposible llegar a ver o sentir el mundo igual que a cualquier otra persona, aunque sea muy cercana a nosotros.

De lo poco que llegamos a percibir, experimentamos un cúmulo gigantesco de sensaciones que van poco a poco almacenándose en la memoria, que clasifica e interpreta cada momento. Aunque con un objetivo determinado, la visión por ejemplo está condicionada para discriminar o seleccionar de todo el campo visual disponible lo necesario para favorecer un proceso cognitivo en marcha que requiere de una atención específica.

“Esta limitación, lejos de representar una desventaja, protege a la

mente de anegarse en más información de la que puede, o necesita, manejar en un momento dado. Facilita la práctica inteligente de concentrarse en algún tema interesante y prescindir de lo que queda fuera del foco de atención”⁶.

Mientras que en edad temprana todo es una aventura que capta nuestra atención manteniéndola ocupada, es cuando más sensibles somos al entorno, luego poco a poco muchas de estas experiencias dejan de ser interesantes para volverse cotidianas o inexistentes a nuestros ojos, de tal modo que nos ocupamos sólo de aquello que es útil o novedoso. La limitada fuente de información que estaba a nuestro alcance se ve mermada por esta selección inconsciente del cerebro. Pronto confeccionamos un mundo parcializado por intereses individuales, de hecho miramos, pero lo hacemos asignando un valor y significado de acuerdo a nuestras capacidades cognitivas.

La naturaleza de la que estamos rodeados es la que aporta el infinito caudal de elementos que se transforman en experiencias en cada momento de nuestra vida, la manera de asimilar y comunicar estas vivencias también es diferente en cada caso. Del que nos ocuparemos en este apartado es del que da origen a la creación de imágenes, como una necesidad de depositar aquello que nos conmueve y que requiere de un hogar donde hospedarse: la pintura.

A partir de ella, se vislumbra lo que vemos y cómo lo hacemos; es la misma naturaleza filtrada por la forma en la que percibimos e interpretamos la realidad, como ya se mencionó, por las

6 Arnheim Rudolf. El pensamiento visual. Barcelona: Paidós, 1969/1998. p. 39

condiciones únicas en las que el cuerpo se conecta con la mente. Funciona como un reflejo de lo que somos en ese momento, comienza como una necesidad estética sin fines prácticos, tanto para el creador de imágenes como para el observador se produce una conexión con el objeto, (desde luego cuando la experiencia propia en cada ser humano hasta ese momento, permite que se produzca) en la que nos vemos a nosotros mismos, porque lo que vemos es lo que hasta entonces tiene de significativa la vida, en los conceptos que hemos fabricado para entender el mundo en el que vivimos, siendo estos mismos los que confieren a una imagen un valor único e individual.

Esa experiencia visual, pasa a ser un hecho trascendente, aunque no sepamos bien por qué las imágenes son necesarias, parece ser que pasan a formar parte del inconsciente, de cualquier modo, esa información que convenientemente nos proporciona de una sola vez la totalidad del mensaje contenido, actúa sobre la sensibilidad ampliando la imaginación, y dejándonos abiertas otras rutas que no creíamos que existían, quizás se deba a estos procesos inconscientes de la percepción que una imagen tenga tanto poder de atracción⁷.

Debido a esto es de interés revisar también el campo que ocupan las creencias, pues ello conlleva a que se integre en este reconocimiento de la realidad lo espiritual como una necesidad ontológica del ser humano, de querer proyectarse aún más allá de la conexión física que el cuerpo puede ofrecer, para anhelar

7 Las imágenes como lo señala Julian Bell en su libro *¿Qué es la pintura?*, cumplen una necesidad humana que se ha constatado a lo largo de su historia, "Durante los últimos seis mil años, su presencia en la sociedad ha sido la norma, y su ausencia la excepción" p. 11

además por las ideas que le confiere la razón, una respuesta a aquello que no se puede explicar de manera racional.

Estas inquietudes que son recurrentes en la historia de la humanidad para crear orden y sentido a la vida, son las que buscan responder a las preguntas ¿quién soy? o ¿qué significa estar en el mundo? especialmente cuando la muerte llega a romper este vínculo con la naturaleza. La existencia de un poder sobrenatural supone un espacio-tiempo infinito que logra traspasar el pensamiento que permanecía en lo visible natural, para desbordarse hacia lo ilimitado en la comprensión del mundo, lo que se canalizará también en las imágenes que el ser humano crea, de una naturaleza visible que se une con un ser espiritual no visible y que se manifiesta a través de ella.

1.1.1 La relación hombre - naturaleza

El hombre desde que se tiene registros de su paso en el mundo ha estado ligado al contacto natural, el cual ejercía una influencia vital en su existencia. Tal es el caso, que en las sociedades originarias, los seres humanos encontraron una forma de hacer más sensible esa relación en las primeras imágenes que crearon, sin recurrir a la imitación, lo cual no reflejaría en toda su fuerza el cómo lo que veían era interpretado ante sus ojos, y de esta forma poder hacer más cercana y menos confusa la realidad, mostrando en las imágenes esa relación íntima con la naturaleza, de la que se sentían parte, expresando la unión de lo tangible o material y lo intangible o sagrado.

Cabe hacer una distinción cuando hablamos de sociedades primarias o en estado de naturaleza a diferencia de nuestro mundo occidental entre la relación que establece el hombre con la realidad. En ellos la necesidad de conceder a un dios o dioses el origen de hechos inexplicables o de misterios que no tienen posibilidad de ser revelados, reactualizaba la comprensión y la inserción del cosmos en su vida, desterrando el caos⁸. La creencia en seres sobrenaturales en estas sociedades originarias pone orden al mundo y le confiere sentido, pues no estaba separada de su vida cotidiana, al contrario cada experiencia iba acompañada de un acto ritual que reafirmaba y hacía presente esa relación. De ahí que el espacio natural era parte o creación del dios o dioses y cada acontecimiento natural era una revelación divina.

Eliade propone el término “*hierofanía*”⁹ para describir aquellas manifestaciones sagradas, que el ser humano vivencia y que poca relación tienen con lo visible, al contrario, aunque ocupen un espacio físico natural, la forma de un ser vivo u objeto, este abandona su naturaleza material para ser portador de cualidades divinas y trascendentes, que lo diferencian y hacen único, sagrado ante los ojos de sus creyentes, descubriendo también, que la realidad es una pequeña manifestación de la verdad absoluta y que a partir de ese espacio sagrado donde se produce la experiencia religiosa se crea un portal de conexión entre el cielo y la tierra.

Este quiebre en el espacio-tiempo cotidiano hace que el mundo

8 Mircea Eliade en su libro “Lo sagrado y lo profano” amplía estos conceptos de los cuales se ha tomado algunas ideas para analizar brevemente la importancia de las imágenes u objetos a los que el ser humano ha conferido un origen sagrado, con la clara intención de revelar a su existencia orden, sentido y una finalidad trascendente.

9 Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Paidós, 1956/1998. p. 9

real sobre sentido para el hombre religioso, en medida que es creación divina, la relatividad del caos se transforma en cosmos, son los dioses que revelan su presencia en la naturaleza y por tanto surge la necesidad de participar en el conocimiento abierto del mundo, en integrarse a él como parte de la creación y trascender por esta unión con lo divino.

Las hierofanías iniciales de las culturas originarias se derivan a través de la historia en las religiones complejas que hoy conocemos, es importante recalcar el hecho de que para que exista lo sagrado se requiere de su contraparte, sin la cual no se justifica que el ser humano busque protección. En la actualidad se puede notar cada vez con más celeridad la separación del hombre con lo sagrado en el contexto religioso, la indiferencia en gran parte provocada por una sociedad preocupada por intereses individualistas y materiales antes que espirituales, que confía en la ciencia, en la tecnología, en lo que se puede comprobar y medir, ha generado una base de convivencia desacralizada, no religiosa en el sentido profundo que esta palabra implica, y que acepta la relatividad de la existencia al no creer en la inmortalidad del alma.

Para el hombre no religioso, la desacralización del mundo es lo que le confiere la libertad que requiere para ser él mismo, sin obstáculos que le permitan ser plenamente, lejos de supersticiones o creencias que los fundamentos científicos han terminado por derrumbar. La vida es su presente, el aquí y el ahora; esta creencia que no deja de ser un comportamiento ritual (aunque no lo sepa), lo empuja a pensar en ocasiones en el sinsentido de la vida, lejos de valores que lo acerquen a lo ideal cuyo modelo encuentra el hombre religioso en la perfección de lo divino.

El hombre moderno conscientemente se afana por abolir todas las creencias de sus antepasados, pero sigue manteniendo comportamientos religiosos de los que no se puede desarraigar porque forman parte de su convivencia en sociedad, de su interrelación con otras personas que marcan su existencia y que también le confieren sentido, debido a esto, participa en ritos que repite por una creencia en algo aunque niegue la existencia de Dios, y que lo sacan de su cotidianidad y del sinsentido de la vida. Alejarse del plano espiritual, no convierte su existencia en algo plano, continuo y homogéneo, al contrario las creencias en lo sagrado las traslada a lo profano, que en sentido individual se vuelve sagrado por su experiencia biográfica. Debido a ello un lugar cualquiera por ejemplo es significativo y puede al igual que un santuario para el creyente, arrebatarlo de la continuidad del espacio-tiempo cuantificables de su vivencia diaria.

De la abolición del espacio espiritual, sobreviene una crisis existencial que no deja de ser también una experiencia religiosa, porque el ser humano vuelve a cuestionar el mundo y su situación en él; sale al paso para rescatarlo de la zozobra que provoca el nihilismo en las sociedades modernas, el inconsciente, su lado irracional que lo deja divagar, recrearse en un mundo de fantasía, para ocupar en algunos casos un lugar ajeno al de su cuerpo, para proyectarse en los otros, bien por una empatía o por querer ser de forma ideal como el otro a quien admira, lejos de los monstruos que habitan sus miedos e inseguridades; el hombre actual pasa a ocupar otros espacios, bien derivados de la política, el deporte, la farándula, el cine o las mismas novedades que trae consigo las propias circunstancias y en las que la religión no tiene sentido.

En cualquier caso, con la creencia en lo espiritual o no, el ser humano tiene la necesidad de construir sentido a la vida, está en su naturaleza el reconstruir su mundo buscando otras formas de interpretarlo, de conocerlo, cambiando con el tiempo sus concepciones originales, aunque para ello se valga de la complejidad de lo numinoso y deje de lado la razón.

Aunque la creación de imágenes en el caso del arte no tienen una finalidad mágico-religiosa, el ser humano las sigue produciendo por una necesidad que no tiene una explicación o que no busca una explicación pero que sin embargo lo hace participar vitalmente de su existencia al crear lazos de relación o buscar nexos que lo identifiquen con su universo individual en un afán de pertenencia, conocimiento o proyección en lo sagrado o lo profano.

Todas estas influencias determinan que el ser humano sea extremadamente complejo, ya que canaliza de forma individual la información y por consiguiente el conocimiento que desarrolla a lo largo de la existencia el cual sigue en progreso hasta la muerte. Los pensamientos y las ideas por tanto son móviles, de ahí que las imágenes que crea u observa las valora de acuerdo a cómo se siente afin a ellas en ese momento, o en la satisfacción que le despiertan.

En la creación de imágenes hay una constante que se ha mantenido desde que se tiene registros de su existencia hasta la actualidad: la imitación de la realidad, la cual está más o menos visible como un recurso que traduce una intención. Al respecto Wilhelm Worringer (1861 - 1965) historiador y teórico del arte alemán, divide en dos grupos el afán de expresión por medio de la

creación de imágenes en el arte: “la *Einfühlung* o proyección sentimental” y la “*abstracción*” que halla su satisfacción en lo “*inorgánico y negador de la vida*”¹⁰. Para el caso de esta investigación es interesante abordar las dos por las implicaciones que a nivel de expresión tienen las imágenes en el quehacer artístico, lo que ayudará a entender la abstracción como un fenómeno creativo recurrente aunque con diferentes motivaciones en la historia de la humanidad y también su contraparte, el naturalismo, sin lo cual no se podría tener una visión global que traduzca el estado mental y espiritual del hombre en la época en la que vive.

1.1.2 La necesidad de proyección sentimental

Encuentra su principal motivación en lo orgánico, en las imágenes creadas, que corresponden en forma perceptible con la naturaleza o el entorno con el que nos relacionamos, en el objeto artístico que separado de nosotros, pues es ajeno a nuestro cuerpo, nos conecta a él en un continuo flujo de emociones. Esta actividad no es pasiva sino que demanda el ejercicio de la sensibilidad, que está estrechamente ligada a lo que para cada uno de nosotros es bello y placentero, y en esto cabe la individualidad de la que nos referimos anteriormente, (y me traslado al yo para explicarlo) a lo que no ocasiona conflicto con mis necesidades de auto actividad o con lo que requiero para poder realizarme fuera de mí en completa

10 Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: FCE, 1908/2006. p. 19

libertad, cuando me reconozco o identifico en el objeto percibido. Lo contrario, que su observación me provoque rechazo, y coarte mi libertad, placer y empatía con el objeto, es lo que califico como feo, esclareciéndose de este modo, por qué una pintura, a nivel general, puede tener una u otra connotación para cada ser humano.

Una pretensión en el juicio de valores que relacione una obra plástica con la imitación del modelo natural, como única condición a la que se debe supeditar, no hace más que confundir la verdadera naturaleza de la obra de arte en el terreno de la proyección sentimental, la intención contenida en el deseo de reproducir la apariencia exterior del modelo como vía para obtener satisfacción en las capacidades técnicas, no es suficiente para crear un objeto artístico, que nace de otras necesidades más profundas: de la aspiración por devolver al mundo aquello que ha llenado el alma¹¹ con una energía capaz de sobrepasar al hombre en su entendimiento, en una fuerza que lo anima y ennoblece.

En la proyección sentimental, al igual que la mimesis, la interpretación que deforma o transforma la realidad de la cual parte, no es una opción, pues es en la perfección de la forma es que el ser humano tiene la voluntad de verse o proyectarse en el *“goce objetivado de sí mismo”*¹². Dentro de este margen de apreciación de la obra de arte, solo tienen cabida las creaciones de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, o, exclusivamente las obras que caben dentro de lo que conocemos como naturalismo,

11 Por alma se entiende la parte inmaterial del hombre, y que está estrechamente unida al cuerpo y a la mente por los sentidos, otorga al ser humano la intuición y sensibilidad que lo distingue de los demás seres vivos y que lo hace poseedor de sentimientos que van de la bondad a la crueldad.

12 Ibid., p. 28

que encierra un sentido más elevado que el de mimesis, porque traslada a la obra de arte no solamente la recreación de la naturaleza, sino la belleza y perfección de ésta y la felicidad que despierta su contemplación eternizada en la obra de arte, es decir, valores inconmensurables que solo el hombre es capaz de reconocer en ella, o que dotan de sentido su experiencia.

En la proyección sentimental, el ser humano se recrea mentalmente, en la vivencia plena que el goce estético de la belleza le origina, por tanto el yo, participa de todas las emociones que se producen en la contemplación del objeto artístico, separándose de su cuerpo y perdiéndose en él, es decir su yo, se ve mermado ante la superioridad de la pintura, por las cualidades extraordinarias que le confiere y por tanto que logra ver en ella.

Sin embargo el naturalismo, no es la única vía por la que el hombre manifiesta su encuentro con la naturaleza o con la realidad de la que es parte, ya que de este contacto nace el afinamiento de la sensibilidad que conduce a un “*sentimiento vital*” por lo observado, en una “*voluntad de estilo*”¹³ presente en cada época, según la relación que establece el hombre con los fenómenos que lo rodean¹⁴, formando su realidad interior al verse envuelto vitalmente en ellos. Por consiguiente el estilo responde al estado psíquico de un pueblo que se guía por el instinto, para crear imágenes, lo que significa, que a su vez la naturaleza se modifique exteriormente en su interpretación. De esta premisa

13 Ibid., p. 46

14 En este punto se cree necesaria una aclaración, la voluntad de estilo a la que se refiere Worringer y que está relacionada con el hacer artístico, no está separada de imágenes creadas por civilizaciones que surgieron mucho antes de que existiera el concepto de Arte, pues es suficiente para el autor, constatar una vivencia interna en el objeto para considerarlo artístico, aunque su lenguaje estético tenga otras finalidades.

nace la siguiente división que ensaya Worringer, la abstracción, que parte de lo inorgánico o negador de la vida, donde la imitación fiel e idealizada de la realidad como punto de partida, desaparece totalmente.

1.1.3 La necesidad de abstracción

La necesidad de abstracción o estilo geométrico, como lenguaje es un fenómeno recurrente en la historia de la humanidad y al contrario de la proyección sentimental que integra en un mismo significado a Dios y la naturaleza en una relación armoniosa, en la abstracción es la confusión y el sentirse indefenso ante los fenómenos de la naturaleza, lo que despliega la necesidad de crear imágenes que tratan de interpretar y conocer lo que todavía no tiene una explicación, o cuyo significado sobrepasa las posibilidades de dominio del hombre frente a ellas, a esto Worringer lo define como “agorafobia espiritual”¹⁵.

Para esta clasificación, parte de un método en el cual identifica a grupos humanos, donde el afán de abstracción se deja ver:

*En la voluntad de arte en los pueblos en estado de naturaleza –hasta donde exista en ellos tal voluntad-, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada*¹⁶.

Y observa, que el ser humano ha recurrido a la abstracción,

15 Ibid., p. 58

16 Ibid., p. 29

para explicar y entender su posición en el mundo, desde que el hombre en el camino de su desarrollo muestra sensibilidad frente a la naturaleza o ante las situaciones que lo rodean. Hay dos motivaciones que son distintas y tienen explicación en cada caso, la primera cuando la capacidad de pensar no era superada por las emociones y la segunda cuando el progreso intelectual de los pueblos desarrollados no interfería con la creencia de que la apariencia del mundo era un engaño o una ilusión que ocultaba la verdadera posición del hombre ante la vastedad del universo.

La felicidad que la proyección sentimental ofrece en el deleite de la forma, es la misma que veían estos pueblos en la interpretación que hacían de ella, al aislarla de todo lo que no fuera inherente o propio de su naturaleza individual, trascendente y absoluta, que el caos, la confusión y fragilidad del mundo ocultaban. La geometría, era el medio perfecto para trasladar la arbitrariedad de lo orgánico y del estado caótico en el que se encontraba, para eternizarlo al suprimir la vaguedad en su percepción a causa del espacio, con el uso de las leyes de la simetría y el ritmo, eliminando cualquier vestigio de vida y por consiguiente, de muerte.

Para lograr representar la forma así concebida, debían prescindir de dos cualidades que son palpables en la percepción visual de la naturaleza: el carácter tridimensional y el espacio que rodea los objetos. Ambos son obstáculos que estas primeras civilizaciones reconocían como perturbadores y que por tanto limitaban el libre acceso a la forma sustancial.

La arbitrariedad de la naturaleza junto con la visión subjetiva de ella, no permitía acceder al equilibrio que los liberara del caos y la

inestabilidad. El acercamiento al plano es la consecuencia lógica a la que llegaron, al eliminar estas cualidades de la realidad y que la visión del espacio deformaba en proyecciones, escorzos y sombras.

Hay un punto común entre la proyección sentimental y la abstracción: *“el ansia de enajenarse del propio yo”*¹⁷, y que en la abstracción se manifiesta de forma diferente, ya que no es el auto goce en los valores que se confiere al objeto artístico, sino que es en la imagen que se libera el alma de la confusión de los fenómenos que le rodean, del azar que encierra adversidad y malestar, impidiendo el equilibrio que la realidad no procura.

El estilo, como también denomina Worringer a la abstracción, parte de una génesis que es la vivencia de la realidad, desde dos supuestos: la una confusa y amenazante y la otra cuando no satisface necesidades espirituales inquietantes. Por tanto en la abstracción, estos pueblos podían descansar del desamparo de la percepción visual tridimensional de la naturaleza, para que sirva no como modelo a imitar aboliendo el espacio y representándola en sus dos dimensiones alto y ancho, (lo que resultaría en la trasposición al plano de una silueta) sino que la imagen pueda contener también la profundidad inalcanzable materialmente, y que sea la concepción mental la que se pueda asir en la representación plana. Este fenómeno no responde en modo alguno con una construcción intelectual que le quitaría su valor, sino que parte de un acto instintivo y no deliberado que está muy relacionado con la voluntad de los pueblos de satisfacer sus

necesidades psíquicas y con los conceptos formados en relación con lo espiritual o divino.

Aclaradas estas dos concepciones opuestas en la percepción estética de la imagen en la que ha incurrido la humanidad alternativamente a través de la historia, es de interés revisar puntualmente la abstracción en su origen en el arte occidental, pues en este análisis Worringer parte de un estudio que es anterior al nacimiento de la abstracción como estilo artístico nacido en el siglo XX.

1.1.4 La abstracción en la época moderna

Según Mondrian¹⁸, el término <<arte abstracto>> ha sido aceptado como el marco descriptivo de las pretensiones de los artistas que lo originaron pero refutado por muchos al ser ambiguo y excluyente. Caen en este mismo contexto los términos: no objetivo y no figurativo, ya que ellos conllevan a determinar que la imagen producida no es ni concreta, ni que se origina en la naturaleza, y con el término constructivismo se contradice además su objetivo principal, que es la destrucción de las relaciones formales en el plano compositivo¹⁹. A pesar de estos desacuerdos para los fines de esta investigación, se utilizará el término <<abstracto>> ya que se ha instaurado de forma general en la consciencia, cuando la

18 Mondrian, Piet. Arte plástico y arte plástico puro. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 1957/ 2007. p. 31

19 Para los fines de esta investigación se utilizará el término <<abstracto>> ya que se ha instaurado de forma general en la consciencia, cuando la intención es referirse a los objetivos no representativos del arte.

intención es referirse a los objetivos no representativos del arte.

La abstracción, ahora estudiada exclusivamente en el arte occidental, como fenómeno subjetivo e individual, surgió por primera vez, (después de una larga trayectoria representativa de la naturaleza) por una manera distinta de ver y concebir el arte desde su aparición en el Renacimiento, y debido a los aires de renovación que los artistas de finales del siglo XIX e inicios del XX buscaban para alejarse de la Academia, que imponía una serie de presupuestos teóricos, técnicos y estéticos que calificaban a una obra como artística o no.

Sin embargo, en la abstracción, los artistas dieron un paso más al negar la realidad objetiva, como única fuente de la que se podían extraer los elementos necesarios para la creación de imágenes, capaces de transmitir sus necesidades de expresión. Aunque beba de esta fuente, el artista crea un sistema simbólico y visual, en el que la realidad objetiva no está representada a través de su apariencia exterior, sino que es la vivencia, la experiencia y el cómo se asimila esta realidad, la que es motivo de interpretación.

De este modo los elementos plásticos están cargados de cualidades sensibles, emotivas y expresivas en algunos casos y en otros como materia que permite traducir objetivamente y de forma esencial la realidad, para que la obra de arte pueda ser portadora del mundo interior del artista, contenedora de su espíritu. Esta relación con el mundo se traduce siempre en una manera de pensar y sentir única por la misma naturaleza que tiene el ser humano de poseer una estructura de pensamiento no lineal, al contrario, compleja e impredecible.

A inicios del siglo XX los artistas afirmaron los desacuerdos que se gestaron a finales del XIX en cuanto a la función de la pintura. La fotografía fue un elemento decisivo que aceleró la liberación de su función representativa, dándose lugar a la creación casi simultánea de movimientos artísticos. Parte de estos artistas, guiados por una “*necesidad interior*”²⁰ como calificó Wassily Kandinsky, dieron forma a este impulso renovador, originando un lenguaje no figurativo y de contenido espiritual.

El arte abstracto como un lenguaje nuevo tomó otro rumbo para apostar a calar en el subconsciente del observador, por medio de códigos que en nada se parecen a la sintaxis en la lengua, sino que buscan apropiarse de aquello que no controlan: sus pensamientos, cargados de materia sensible, intelectual y emotiva, pero carentes de relaciones formales naturalistas, el artista hace visible estos códigos inventados por medio de imágenes, lo que implica que su interpretación no se pueda canalizar en una sola dirección, cumpliéndose al máximo su propósito.

El arte en general como un lenguaje no necesariamente descifrable, atañe principalmente a la pintura abstracta, por cuanto el artista no hace referencia a las apariencias o cualidades formales de donde proviene el material que configura la obra, por el contrario, en ella se revela la intensa búsqueda, la lucha interna que libra, los conceptos que crea y que solo la imagen puede contener y transmitir, a ello se refiere Kandinsky cuando dice:

El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla emociones

20 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Ediciones Paidós: 1912/1999. p. 65

*más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar*²¹ .

El fin de la pintura es tocar sensiblemente al observador, para que pueda entablar un diálogo subjetivo entre el presente infinito de la obra y su mundo interior, la impresión que puede causar dependerá de cuan receptivo sea para sentir antes que cuestionar con el imperativo de la razón y permitir que la pintura transmita por los medios que le son propios (colores, formas, espacios, texturas), sensaciones que de ninguna otra forma se llegaría a experimentar: “...cada arte habla un idioma que transmite lo que no puede decirse con otra lengua sin tener que variar sustancialmente”²² y llegar inclusive a despertar la curiosidad y la admiración, provocando que el observador se plantee cuestiones o interrogantes que lo aparten del continuo fluir de la vida cotidiana. La pintura tiene el poder de dejar abierto el espacio que posee cada ser humano en el que habita la imaginación y la fantasía.

El enfoque que tiene el hombre contemporáneo cuando observa una imagen sin distinguir la época en la que fue creada se debe a consideraciones estéticas que podrían estar muy alejadas de su concepción original, es el caso de las imágenes abstractas como las llamamos ahora a las manifestaciones culturales de los pueblos con una voluntad de estilo y que Worringer nos aproxima a conocer. Sin embargo tales reflexiones aportan a la propuesta plástica de la presente investigación al reconocerse los ejes provocadores que originaron la necesidad de crear imágenes.

21 Kandinsky, Op. cit., p. 22

22 Dewey, Op. cit., p. 119

En las culturas originarias y en la época actual en el caso de la creación de imágenes abstractas el ser humano se ha visto vitalmente unido con la naturaleza y como prueba de ello, fija esta relación en imágenes que le permitan acercarse a un conocimiento y comprensión del mundo unido o no a creencias religiosas sin una función mimética sino genuinamente espiritual o simbólica, *“para imprimirle de esta suerte el sello de lo eterno y sustraerla de la temporalidad y arbitrariedad”*²³, y también reflexionar en el orden opuesto, ya en el terreno exclusivo del arte occidental con el naturalismo cuando hay una armonía interna y externa del hombre con su entorno, lo que provoca representarlo en la pintura en la recreación de la naturaleza recurriendo a su imitación idealizada, con no menos sensibilidad hacia los ritmos vitales del mundo con el que nos acercamos a través de los sentidos.

De este modo se observa que no necesariamente se tiene que partir de los conceptos que se generaron en la abstracción en la época moderna sino que también el arte se puede alimentar sin necesidad de un orden lógico, cronológico o unidireccional de estímulos reflexivos para la construcción del pensamiento, y que también es posible revalorizar visiones, retomándolas en parte, fusionándolas con otras, para mirarlas desde nuestra época y darles otro enfoque desde la experiencia personal, matizándolas con la fantasía y el devenir al que nos podemos acercar con el arte.

23 Worringer, Op. cit., p 54

1.2 La naturaleza interpretada por el arte en Kandinsky, Mondrian y Klee

La naturaleza interpretada por el arte, tiene particularidades propias vinculadas a cómo cada artista percibe la realidad y es transformada en sus obras; con este conocimiento es posible entender los conceptos que un artista desarrolla cuando el lenguaje que utiliza es la abstracción. Para ello se ha introducido el estudio de tres artistas: Kandinsky, Mondrian y Klee, entre los que hay cierta afinidad en pensamientos junto con los propios al tener como denominador común la abstracción y la naturaleza como punto de inicio del momento pre-pictórico en el que interviene necesariamente la observación y la reflexión.

El universo, entendiéndose la totalidad de estímulos que rodean al ser humano, desata procesos sensibles que muchas veces no son percibidos de forma consciente. En el arte esta influencia es vital. El artista parte de la observación atenta de la naturaleza o de los fenómenos por los que se siente atraído, para tomar los datos que necesita y crear imágenes que en ningún caso dejan de tener esta relación o punto de partida, pero que inevitablemente son transformados en los procesos previos a la resolución final de la obra, la cual estará determinada por la individualidad del artista y los vínculos estrechos que ha formado en la relación e interpretación que hace de ellos, lo que hará más o menos decodificable para el observador esta otra naturaleza que ha nacido con el propósito de sobrepasar los límites de lo ya conocido.

Los tres artistas escogidos comparten una semejanza y congruencia cuando se refieren a la naturaleza como el origen de sus inquietudes artísticas y a los objetivos no representativos que tienen de ella, pero también diferencias en la forma de interpretarla. La pintura abstracta recoge estos propósitos para mostrar además la naturaleza interior del artista que lo lleva a interpretar el mundo en busca de espiritualidad, equilibrio y fragmentos de realidades que se adivinan en el devenir, y que vienen a ser la sustancia del pretexto creativo que se propone desarrollar en esta investigación.

1.2.1 Kandinsky, la naturaleza interpretada en el arte por una necesidad interior

En este apartado se indaga en los pretextos creativos o el origen de la pintura, y en los procesos que hacen tangible una idea partiendo del pensamiento de Kandinsky. Para ello he querido introducir su estudio, con uno de los libros que el artista escribe “*De lo espiritual en el arte*”, ya que hace referencia al primer momento que es previo al acto de pintar y a la planificación de la obra donde el color, el dibujo y el estilo son elementos que están unidos a él.

El momento pre-pictórico necesita de una motivación que nace del medio que rodea al artista, pero que no se queda en la apariencia superficial de lo perceptible visualmente: “*los elementos de construcción*”

*del cuadro no radican en lo externo sino en la necesidad interior*²⁴. La elección del tema viene dada por el interés en algo que ha afectado al artista emocional y sensiblemente, esta intuición despertada genera el impulso creativo con el objeto de darle forma y sustancia.

Para Kandinsky, la pintura propicia el despertar de la consciencia humana que valora la búsqueda de la vida en todo lo que rodea al hombre, incluyendo los objetos inanimados. La vida interior así revelada a través de la pintura, hace que cumpla su función; el cuestionarse por el qué (contenido, lo que se quiere expresar) del arte, antes que por el cómo (la técnica, la forma y el color), hace que la obra no sea superficial, decorativa o insustancial.

La pintura como medio expresivo donde confluyen percepciones, emociones, y pensamientos, recorre caminos tan intrincados y complejos como el espíritu del ser humano puede ser, por ello se parte en principio de motivaciones sinceras y espontáneas ya que las influencias que recibimos del mundo son diferentes en su comprensión para cada ser humano:

*Lo que significa para Picasso la frase <<pintar las demoiselles de un burdel>> tiene poco que ver con lo que significaría para otro pintor. Ni siquiera el acto de pintar tiene el mismo significado para Picasso que para Mondrian.*²⁵

Es decir que en la pintura principalmente se conjugan la percepción visual de todo lo que es parte de la realidad visible y las reacciones que despiertan en nosotros de acuerdo a las

24 Kandinsky, Op. cit., p. 93

25 Marina, J. A. Teoría de la inteligencia creadora. Barcelona: Anagrama, 1993/2001. p. 165-166

experiencias vividas hasta el momento. Para Kandinsky la realidad visible posee tres elementos que tocan anímicamente al ser humano: *“el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independientemente de la forma y el color”*²⁶. Desde este punto de vista, en el nivel creativo de la observación y reflexión, las reacciones que provoca la interacción con la naturaleza son independientes de su apariencia exterior, pues ya no es solamente el objeto el que se representa, sino además las conceptualizaciones que se hacen a partir de él.

La continua influencia del medio o la biografía individual de cada ser humano, forma el carácter y la personalidad, y por consiguiente en el caso del arte, el estilo que maneja el artista que se guía por su intuición para crear imágenes de su experiencia, lo que provoca a su vez que el tema que elige se transforme en la interpretación. *“El temperamento o personalidad del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser una de las razones de la transformación que el motivo sufre bajo las manos del artista...”*²⁷

El resultado en una obra de arte puede o no responder al llamado de la abstracción, cuando por un nivel de sensibilidad el significado es sustituido por una fusión entre el cómo y el qué del arte (materia y motivo).

El sonido interno en palabras de Kandinsky, presente en lo figurativo también está en lo abstracto y se hace más fluido en él, sin la relación figurativa de la naturaleza, aún más, en la

26 Kandinsky, Op. cit., p. 62

27 Gombrich, Op. cit., p. 68

abstracción la experiencia subjetiva que se genera se enfatiza: *“El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, solo puede actuar a través de la sensibilidad”*²⁸, sin una finalidad práctica.

En la interpretación pictórica el color es un recurso que despierta una indiscutible atracción, y Kandinsky observa que posee dos efectos: el primero físico y el segundo psicológico. El físico está directamente relacionado al nivel de sensibilidad del observador; es el caso que personas muy sensibles, sienten el color a través de otros sentidos además de la vista y entonces el olfato, el gusto o la audición tienen participación en la percepción del color. El efecto psicológico no está limitado a los sentidos sino también a las emociones, a los cambios anímicos que produce el color. En la pintura el artista debería ser capaz de sentir física y emocionalmente el color para que pueda así revelarlo en toda su capacidad.

Los niveles de sensibilidad de los que habla Kandinsky, están relacionados con el alma y los sentidos, de este modo el color puede ejercer un efecto mínimo y pasajero en su nivel más bajo, pero también puede provocar en el individuo un proceso de interiorización espiritual muy profundo. El contacto con el arte logra que esta capacidad se desarrolle.

En este aspecto, Kandinsky relaciona el alma y los sentidos como superficiales y pasajeros, solamente una sensibilidad desarrollada puede captar estados más intensos, que conecten estas

experiencias sensoriales con el espíritu²⁹ , que está a un nivel de interiorización muy profundo. La naturaleza puede despertar en el artista esta sensibilidad, por ello es capaz de transmitir en la pintura su energía latente. La sustancia de donde toma el material que configura la obra, puede venir de elementos concretos, materiales o visibles, pero también de material intangible, de aquello que solo sospecha o intuye.

En toda obra, figurativa o no, hay una resonancia abstracta: la composición, que subyace ante la forma, acentuando el efecto de su vida interior, los elementos que la constituyen, concretos o abstractos, responden al llamado interno de la composición general y contribuyen a lograr la consonancia deseada entre cada parte y el todo. Mientras mayor sea la necesidad de enfatizar este elemento abstracto, decrecerá la de recurrir a la figuración; y al contrario forzar su uso, disminuirá la vibración interna de la composición general³⁰.

Kandinsky encontró en la abstracción la forma de vislumbrar aspectos que la imitación de la naturaleza por sí sola no logra transmitir, y justifica el lenguaje abstracto únicamente si nace de una necesidad interior que motive la exploración de la <<resonancia interior>> de la naturaleza por medio de la pintura.

Esta última cualidad que Kandinsky da a los objetos animados e inanimados está relacionada con cuan sensibles seamos para notar

29 Es recurrente en el texto de Kandinsky el uso de las palabras: alma y espíritu. Las dos tienen características propias, el alma está muy cercana a la experiencia sensorial, se nutre de ella, mientras que el espíritu depende o es influido por los refinamientos o decadencias que ella le pueda transmitir.

30 Cf. Op. cit., p. 62

e interpretar la naturaleza bajo la luz de la intuición que en la pintura alcanza su máximo vigor. En la abstracción o en el elemento abstracto presente en toda composición pictórica se percibe esa energía que todo objeto posee, de modo que su resultado no reproduce lo objetivo o lo ya conocido, sino lo que para el artista es desconocido al inicio pero sí intuitivo y finalmente convertido en un lenguaje sin significaciones pero cargado de sensaciones.

Este es uno de los aportes que considero más interesante y una de las referencias que tomo para describir las intenciones y los procesos que identifico en mi trabajo, ya que si bien parto de la observación de la naturaleza en el momento de hacer tangible la experiencia, deja de tener importancia su forma o apariencia para ocupar su lugar las sensaciones que advierto y que siguen su formación y construcción a través de la pintura.

1.2.2 Mondrian. La naturaleza como modelo de equilibrio

Mondrian es el segundo artista que se ha tomado de referencia, para conocer cómo la naturaleza ha sido el inicio de motivaciones artísticas, desde una visión un tanto alejada a la de Kandinsky. El afán interpretativo de Mondrian radica en la búsqueda por

alcanzar una “plástica pura”³¹ que contenga lo esencial de la naturaleza, sin las deformaciones que pueda sufrir cuando la subjetividad humana aleja la visión de la verdad inmutable y universal contenida en ella. Era necesario entonces eliminar el velo que oscurecía lo esencial de la naturaleza, y el camino para hacerlo fue reduciendo al máximo la forma y el color con propósito imitativo y así mostrar su equilibrio vital.

El ángulo recto y los colores puros son las expresiones más genuinas que Mondrian pudo establecer y que tradujeron sus expectativas artísticas: mostrar la realidad en sus obras de forma esencial y pura. La abolición de curvas, colores neutros y formas equiparables a las naturales fueron las primeras relaciones perceptibles que Mondrian conscientemente eliminó de sus obras. Las líneas horizontal y vertical sintetizaban lo infinito de la naturaleza y se complementaban entre sí creando una relación perfecta:

Las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida ³².

La ausencia de una u otra desencadena la falta de unidad y equilibrio que lo distanciaba de la plenitud a la que quería llegar. Para Mondrian el espacio era todo en la naturaleza, inclusive las formas mismas eran espacios contenidos, por tanto el arte debía aspirar a encontrar una relación armónica entre ambas. Las líneas verticales y horizontales por sí mismas crean forma y espacio a la vez. De su proyección y cruce natural se forman rectángulos, sin

31 Mondrian, Op. cit., p. 22

32 Ibid., p. 24

la intención de crear una forma específica ni planos definidos, al contrario para romper esta aparente relación de planos, Mondrian emplea la línea como eje principal que rompe esta ilusión, sobresaliendo y creando dinamismo.

El arte plástico puro para lograr su objetivo debía eliminar la división de la forma y el espacio, eliminando en la pintura cualquier ilusión de profundidad que haga referencia con la apariencia de la realidad natural.

La visión subjetiva surge como consecuencia de la falta de unidad y equilibrio en la naturaleza vista de forma superficial; Mondrian concibe sus obras para que sean portadoras de la felicidad que la inestabilidad y la confusión de la realidad no ofrece, pero que subyace bajo su apariencia, y que solo el arte plástico puro puede mostrar al revelar el lógico progreso al que debía llegar el arte: contener la unidad presente sustancialmente en la naturaleza y por consiguiente su evocación a la universalidad, al igual que la observación de la realidad natural también produce una emoción estética que es de carácter universal.

El equilibrio es la meta según Mondrian, venimos de constantes cambios que se dan en el tiempo, participamos del continuo vaivén de emociones a causa de experiencias personales y percepciones subjetivas, que provocan inestabilidad y por tanto insatisfacción, y aunque de ello no podemos escapar el arte debe revelar la verdad ante nuestros ojos, no una realidad inventada producto de la imaginación sino la verdad que es inmutable y que se logra percibir a través del arte plástico puro, al cual llama Neoplasticismo.

La intuición desata energías creativas, al guiar la comprensión de algo sin la mediación de la razón, por medio de ella el arte se puede liberar de la imitación para expandirse y *“lograr una percepción más clara de la realidad”*³³, al contrario, el instinto con el cual se puede confundir la intuición, es propio de los animales, su fin es preservar las especies. El hombre que cae en este estado primitivo, es degradado en su condición. La intuición eleva al artista por encima de la subjetividad de la forma para expresar la realidad objetiva de la naturaleza y el equilibrio que necesitamos.

Para Mondrian el Arte Abstracto, surge de la necesidad de transformar el aspecto de la naturaleza y su visión subjetiva. En el Neoplasticismo se expresa la vida contenida en la naturaleza a través de la fragmentación del espacio vacío, pues si en la naturaleza las formas se manifiestan en multiplicidad de relaciones, por una visión objetiva somos capaces de ver además que entre los espacios se crean otras, afirmando su correspondencia y la necesidad de anular la prevalencia de la forma sin la consideración vital del espacio en la pintura. Mostrar esta relación y su acción recíproca es necesario afirmar, para ello se debe eliminar la ilusión de tridimensionalidad que impide su expresión y adaptar esta realidad a las dos dimensiones de la superficie pictórica.

Para Mondrian el arte es producto de una participación comprometida, sentida, y que nace de forma espontánea y natural.

La emoción estética es un factor en arte. Ambas, la expresión plástica y la manera en que un trabajo es ejecutado, constituyen ese “algo” que

*evoca nuestra emoción y lo convierte en “arte”*³⁴.

Es decir la intuición unida a una visión objetiva que despierte una inconfundible sensación de afirmación de la verdad que subyace en la naturaleza, hace que el arte sea eterno y universal al no necesitar ya de su apariencia limitadora³⁵.

Para ello la correspondencia y equilibrio entre lo individual y lo universal se debe presentar por medio de elementos neutrales y la reducción al mínimo de la forma y el color. Su finalidad es convocar a la unidad en el equilibrio dinámico (variación de formas y colores) y la clara delimitación de la equivalencia de los espacios, formas y líneas en búsqueda de lograr la *“percepción de la realidad universal”*³⁶ y no la naturaleza como reflejo de formas específicas e individuales que en sí demuestran un equilibrio estático.

El neoplasticismo sería entonces una vía para encontrar sosiego, calma y equilibrio, al permitir eliminar los estados caóticos que se dan por la visión abarrotada de la realidad y en cambio ofrecer una verdad libre de ataduras visuales e interpretaciones subjetivas. Esta forma de pensar que parte únicamente de la visión objetiva de la naturaleza es un pretexto para traspasarla, transparentar su esencia y proponer una visión interna de ella como un medio para encontrar refugio y calma espiritual.

Mondrian, concluye su experiencia al llegar a través de la pintura a la perfecta interpretación de la vida en su estado más puro y la

34 Ibid., p. 36

35 Cf. Op. cit., p. 62

36 Ibid., p. 40

belleza en su máxima expresión, mientras que desear el equilibrio y la armonía interna en la pintura sin la necesidad de finalizar esta experiencia sino de proyectarme hacia su búsqueda, ha hecho que mis resultados sean muy diferentes. De modo que el color, la diversidad de formas, las líneas curvas y la construcción espacial dinámica son los recursos plásticos que por ahora me acercan a crear un juego interno de fuerzas que se contraponen, pero que a la vez se necesitan entre sí para llegar al equilibrio.

1.2.3 Paul Klee. Hacer visible lo invisible en el arte.

Hacer visible lo invisible es el motivo que origina la pintura, y que contesta la pregunta ¿Por qué se sigue pintando hoy en día?, los medios plásticos de los que se sirve la pintura para hacer evidente lo que no se puede percibir sin que primero haya una sensibilidad afectada, son los necesarios por el valor intrínseco de sus propiedades los que hacen tangible esta finalidad. Sin duda las intenciones que originan los procesos en cada artista pueden variar pero los propósitos convergen en esta meta común. Klee parte de lo subjetivo, de los planos de la experiencia que no se manejan porque pertenecen al subconsciente para:

Trasladar el centro de gravedad a través del trato con nuevos medios; descargar un poco, a través de la nueva clase de intuición, el lado formal conscientemente sobrecargado y hacer un énfasis mayor en el

*lado del contenido*³⁷ .

Los múltiples estímulos de la naturaleza para Klee son conducidos y fluyen en la experiencia del artista para volverse a mostrar de forma natural, “recoger” y “transmitir”³⁸ es su finalidad. La reproducción o imitación es opuesta a la facultad de mediador que tiene el artista, la naturaleza pasa a través de él, pero en este proceso su transformación es inevitable. Por lo mismo el observador puede quedar aislado y exigir en cambio un argumento razonable que explique su cambio. Sin embargo en la pintura la naturaleza se observa, abierta, desplegada, liberada del continuo temporal de la vivencia para revelarse ante nosotros siempre vigente sin limitaciones que marquen las diferencias que existen en el fluir del tiempo, como dice Klee:

*A cada dimensión transcurrida temporalmente debemos decir: Ahora tú serás ya pasado; pero tal vez nos encontremos un día en la nueva dimensión, en un lugar crítico, quizás feliz, que restaure tu presente*³⁹ .

Las dimensiones en la pintura son las que permiten “el renacer de la naturaleza”⁴⁰ y es debido a ellas que en la imagen esta se convierte en otra cosa. Los elementos plásticos poseen para Klee valores que tienen que ver con la medida (línea), el peso (claroscuro), la cualidad (color), y las mutuas relaciones que puedan darse entre ellas, para que con su dominio se creen otras dimensiones más complejas que en algunos casos se llegan a escapar del conocimiento y control del artista topándose fronteras que no se articularon conscientemente.

37 Acosta, María del Rosario y Quintana, Laura. Paul Klee: fragmentos del mundo. Traducción del texto sobre el arte moderno y compilación de ensayos. Colombia: Unidades - Cesó: Departamento de Filosofía, 2009. p. 36

38 Ibid., 37

39 Ibid., p. 38

40 Ibid., p. 39

De la elección de los elementos plásticos de cuya combinación se determinan formas, pueden surgir malentendidos cuando el observador crea asociaciones objetivas y además reclama un mayor esfuerzo en su parecido, distanciándose de la intención del artista, es necesario entonces:

Agitar la construcción, apenas iniciada, y conformada por algunos elementos apropiados, hasta que se den tanto las contradicciones como los contrastes propios de una construcción vital⁴¹.

La relación figurativa es inevitable en el caso de Klee cuando mantiene pautas que la provocan, sin embargo lo interesante de su obra es que logra sacarlas de sí para transportarlas hacia otra configuración que diste de su habitual modo de pertenecer y ser en la naturaleza.

Cuando por parte del artista las asociaciones figurativas son intencionales, operan en conjunto con las relaciones que se pueden dar entre sí y las dimensiones plástico-visuales (por consonancia valorativa en los niveles desde o hacia uno u otro extremo de sus posibilidades) línea, claroscuro y color, para determinar el efecto expresivo de la composición que responde al impulso que da inicio a la pintura o la intuición que guía al artista, y lo lleva a crear un estilo propio.

La facultad de mediador que Klee atribuye al artista entre la naturaleza y el arte lo conduce a su “deformación”⁴², pues no son las finalidades prácticas-objetivas de la realidad las que lo motivan sino las fuerzas formadoras, la energía vital que posee

41 Ibid., p. 44

42 Ibid., p. 48

todo elemento en la naturaleza y que en el arte se anhela o logra capturar. Al respecto Deleuze hace hincapié en esta cualidad que tiene la pintura a propósito de la captura de lo invisible de Klee.

Así pues, será preciso que la forma esté suficientemente deformada para que una fuerza sea capturada. No es una historia, no es una figuración, no es una narración... la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza. Desde entonces es la deformación de la forma pictórica la que permite ver la fuerza no visible⁴³.

En tal punto se puede entender, que la visión común que tenemos de la naturaleza cuando no es atenta se queda con una impresión acabada. En el arte, el tiempo no se vive solamente en el presente, sino como una dimensión en la que el pasado se puede entremezclar con el ahora o presentar con la misma vivacidad; es decir el tiempo no es algo concluido o estático. Por lo mismo las fuerzas formadoras de la naturaleza y deformadoras de la misma cuando se las pinta son en sí la esencia de la pintura, la naturaleza desde su origen en transición hacia lo que vemos ahora y también a los cambios que su creación inacabada procurarán en el futuro.

Mientras más profundamente observe, [el artista] más fácilmente podrá entender puntos de vista del hoy al ayer, más lo marcará la sola imagen esencial de la creación como génesis, en lugar de una imagen acabada de la naturaleza⁴⁴.

Esta última frase de Klee, resume la noción que se tiene del concepto de pintura y que se ha ido construyendo para el proyecto pictórico que se presenta en esta investigación. Capturar una

43 Deleuze, Gilles. El concepto del diagrama. Buenos Aires. (2007); Cactus, 2007. p. 70 (Recopilación de las clases dictadas por Gilles Deleuze en la Universidad de Vincennes entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981).

44 Klee, Op. cit., p. 49

impresión de la naturaleza en relación a las fuerzas formadoras e inacabadas en torno a ella, quedará determinada por los impulsos que animan a cada artista a llegar tan lejos como su propia intuición lo guie para mostrar otras realidades con la misma libertad con la que los ritmos de la naturaleza se producen en el espacio y en el tiempo.

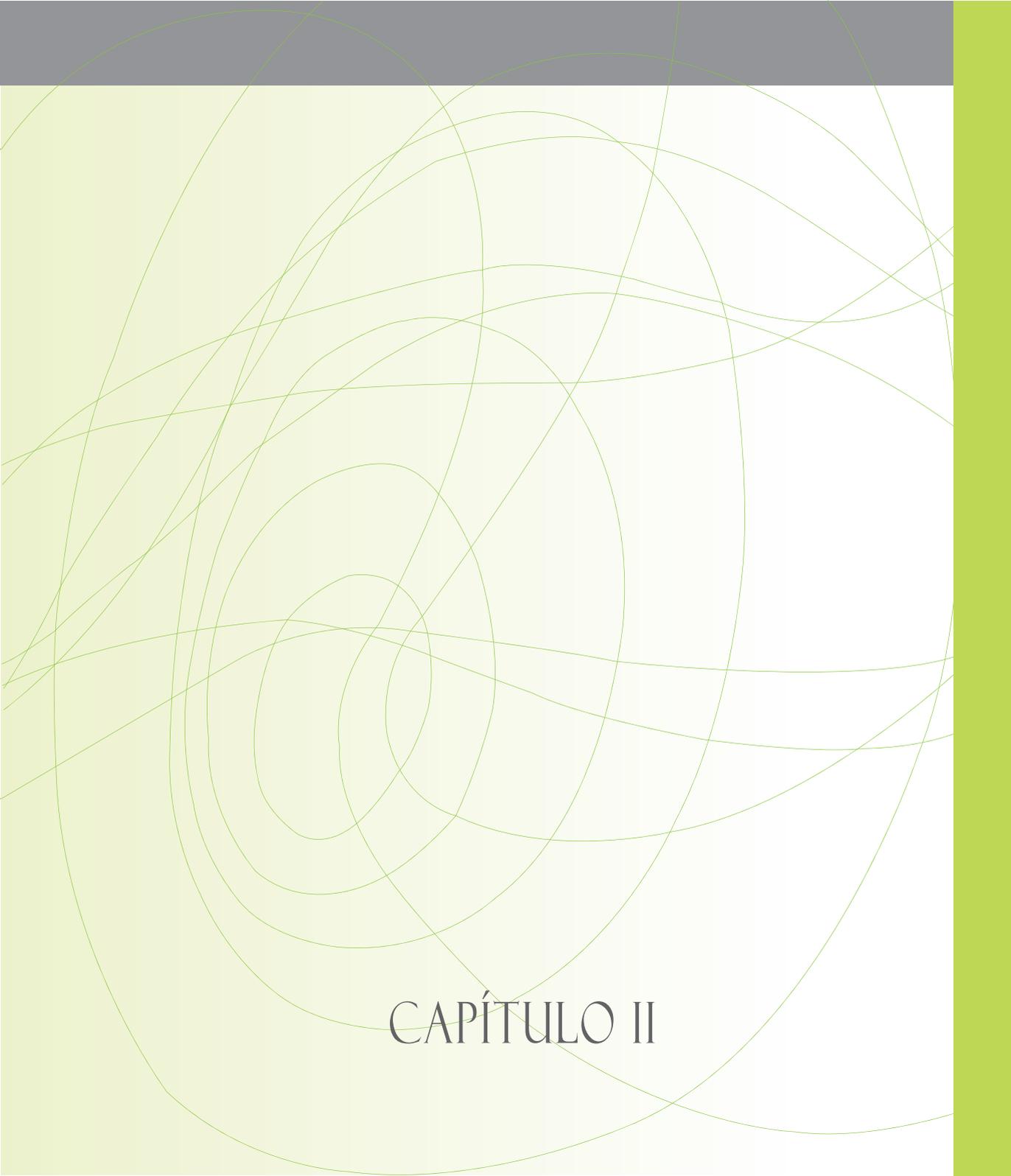
Se concluye que los tres artistas mencionados: Kandinsky, Mondrian y Klee conservan desde sus postulados características propias en torno a la forma de concebir la visión objetiva de la realidad, y que se han revalorado en parte al tomarse como referencias del discurso teórico que se maneja.

Para Kandinsky las motivaciones parten de una necesidad interior necesaria para ver la energía latente que posee todo objeto; en el caso de Mondrian llegar al equilibrio a través de una plástica pura, es en parte uno de mis propósitos, pues no es de interés construir una experiencia totalizante, ni llegar a una plástica pura, sino de recorrer los caminos antes de llegar ella; mientras que para Klee lo objetivo y lo subjetivo se combinan para crear o transformar la naturaleza desde una visión inacabada de ella, sin que el tiempo considerado en un presente continuo sea una limitante para no ver las fuerzas transformadoras a las que está sujeta.

Estos intereses condensan las motivaciones creativas que me propuse desarrollar y por los que la naturaleza se presenta transformada hasta perderse toda referencia figurativa, ocupando su lugar las sensaciones que solo la pintura puede lograr a través del color, la línea, la composición y las relaciones que se dan entre la forma y el espacio.







CAPÍTULO II



LO SUBLIME Y LA EXPERIENCIA CREATIVA DE LA PINTURA COMO LENGUAJE

2.1 Visión romántica de la naturaleza

Entre las inquietudes que surgieron al iniciar esta investigación, está lo referente a ¿Cómo lo que se percibe a partir de la contemplación lenta y sosegada de la naturaleza, se traslada a lugares no controlados de la conciencia y la sensibilidad, para provocar un quiebre en la continuidad espacio-temporal de la vivencia y posteriormente encontrar en la pintura un medio de aprehenderla en la imagen creada sin que hubiera la necesidad de reproducir lo percibido?

Esta pregunta culminó al encontrarse elementos de apoyo en la estética sensualista del siglo XVIII. Para ello se toma como modelo los ideales que se ponen de manifiesto en la pintura Romántica y que en palabras de Javier Arnaldo:

Se alude al sentimiento estético, a un presentimiento del 'universo' vinculado a la conciencia moral, al presagio o sentimiento de la divinidad, y, en líneas generales, a una forma de comprensión en la que la capacidad teórica y la sensible advierten una unidad de sentido⁴⁵.

En este concepto que define al Romanticismo, la observación del mundo natural no se limita a la percepción objetiva de la

45 Arnaldo, Javier. Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán. Madrid: Visor, 1990., p. 18

naturaleza, sino que también esta experiencia se une con el sentimiento que causa emocional e intelectualmente la relación del hombre con su entorno, y que es en resumen la principal motivación que da cabida a las pinturas que se presentan en el tercer capítulo de esta investigación.

La relación compleja que el ser humano crea con los fenómenos que le rodean se entremezcla con las experiencias pasadas que se fijaron en la memoria inclusive de forma inconsciente, para convertirse con el tiempo en elementos primordiales y de interés cognitivo, especialmente cuando han sido momentos extraordinarios que sobresalen del continuo fluir de la vivencia cotidiana, lo que facilita su recuerdo y otorgan sentido a la experiencia misma.

Encontrar un entendimiento sin argumentos en este dejarse fluir con las manifestaciones que la naturaleza muestra en cada forma por muy pequeña que sea, hace posible que se creen nuevas interpretaciones a través de la pintura, y justifica que sea más importante la representación mental relacionada con estos sucesos antes que la representación objetiva y superficial de lo observado.

De esta forma el estudio del sentimiento sublime acogido por los artistas románticos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, ha sido enriquecedor para los fines de esta investigación, al encontrarse esta unión atemporal pero sustancial, así como los puntos de inflexión que se deben distinguir para no confundir el discurso teórico que se ha construido y resaltar las coincidencias conceptuales que se tiene de esta aproximación con la propuesta pictórica que se presenta.

Tales diferencias se pueden notar en el recurso denotativo de la imagen que el Romanticismo acoge para hacer extensivo el sentimiento por la naturaleza. El naturalismo no idealizado, en el que cada figura debe insinuar y no imitar la naturaleza, anima al observador, al libre juego de la imaginación en el que está llamado a encontrar una relación existente entre cada parte y el todo, para finalmente completar el sentido del conjunto⁴⁶. Es el caso de los paisajes en los que se incluye figuras humanas en las obras de Caspar David Friedrich que se oponen al espectador o que están empuñecidas en las espléndidas vistas que se presentan (FIG 1), están allí para hacernos notar algo más que se abre a nuestros ojos pero que es desconocido:

Estas figuras condicionan y encauzan la atención del espectador, induciéndole a asumir en la propia mirada un modo de contemplación vivido en el interior del cuadro⁴⁷.

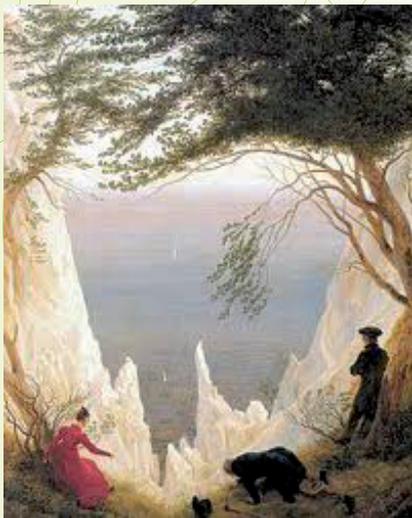


FIG 1.
C. D. Friedrich
Acanalados blancos en Rügen, 1818

46 Cf., *Ibid.*, p 71

47 *Ibid.*, p 76

Los Románticos son los primeros que rompen con la idea del espacio en la pintura (tres planos: primer plano, los objetos o elementos más importantes (figuras), menguando, el fondo que acompaña a las figuras y el tercero, un paisaje indefinido con el objeto de dar profundidad y ambientar la escena principal). Su estética es una pregunta del infinito y lo hacen suprimiendo el segundo plano, pasando del primero al tercero, para que el primero funcione como un marco que enfoque la atención al tercer plano: el espacio o infinito⁴⁸.

Sin embargo, el naturalismo que eleva al observador hacia zonas desconocidas e infinitas, conoce el camino a la abstracción⁴⁹, aunque no como estilo reconocido, en las últimas obras de Turner que desdibuja el paisaje para que las fuerzas naturales sean las que actúen en la pintura en complicidad con el color que traduce la luz que ilumina la atmósfera, dejando entrever el movimiento y una profundidad indefinida que se escapa de los márgenes del soporte pictórico (Fig. 2 y 3).

El mundo interior del observador daría cabida a las intensas emociones desatadas en sus obras, y quien debe tomarse su tiempo para imaginarse qué es lo que ha representado el artista. Otro de los aspectos colaterales es el uso del pincel y la espátula. Era común que la pintura sea totalmente pulida, al contrario, Turner deja texturas en la superficie pictórica para mostrar la materialidad del color.

48 Cf. *Ibid.*, p. 77

49 Addison, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1991., p. 93



FIG. 2
W. Turner
Amanecer con monstruos marinos, 1845



FIG. 3
William Turner
Luz y color (La teoría de Goethe) La mañana después del diluvio, 1843

Las obras de Turner, más que contener un mensaje se puede presumir que lo que él pretendía es que el espectador goce estéticamente con sus obras⁵⁰, lo que menos le interesaba es lo que este creía ver, ya que al perderse el motivo en la atmósfera, no se daba lugar a una interpretación figurativa y por tanto sí a diversas definiciones por las sensaciones que el color y las texturas provocaban. Lo más interesante en las obras de Turner es la resolución plástica, lo que vemos son campos de color; retomó la técnica de las veladuras y el color pasó a ser un elemento de notoria importancia, ya que Turner dominaba los efectos subjetivos que es capaz de despertar: *“El color se convierte en una pura experiencia interior”*⁵¹ y en una herramienta para provocar placer, e influir en el ánimo del espectador, una razón más para que la escena sugerida en los títulos de las obras, se pierda o carezca de importancia ante su efecto abrumador.

Uno de los sucesos que dieron cabida a lo sublime, fue el surgimiento de un espíritu aventurero cuyo interés se centró en buscar o descubrir nuevos territorios, encontrando placer estético en la exploración de lugares desconocidos y paisajes infinitos como los desiertos, o el mar y que hasta el momento la sola idea de su experiencia se había considerado hostil. Los viajes fueron una oportunidad para reencontrarse consigo mismo y con una naturaleza aún no explorada o habitada por el hombre⁵².

Hasta mediados del siglo XVIII el tema del paisaje fue secundario, y al contrario en el Romanticismo (*“cuyo certificado de nacimiento*

50 Cf. Bockemühl, M. Turner. Madrid: Taschen, 1992 / 2005., p, 73

51 Ibid., p 65

52 Addison. Ibid., p. 87

*puede fecharse, sin temor a errar, en el decenio que va del 1790 a 1800*⁵³

), se constituyó en tema principal, motivo de reflexión y de intencionalidad estética, que involucró una forma de pensar, para evocar en la pintura un sentimiento que trascendió la realidad y dejó relucir la interpretación de lo inmaterial o intangible además del estado emocional y anímico del artista, y no solamente una intención que se limitaría a reproducir las visiones de la realidad.

Las conceptualizaciones de las que parte el Romanticismo, enmarcadas en un lenguaje figurativo, no están tan alejadas del propósito implícito en la abstracción geométrica en la cual se ha depositado este mismo interés. Si bien el Romanticismo con este recurso técnico, estimula en el espectador la fantasía, y un mirar trascendente, en la construcción geometría de las pinturas que se presentan como propuesta plástica, se ha puesto de manifiesto también una intención contemplativa en las múltiples formas que se componen y recomponen, que guían la observación y que a su vez la dejan en libertad, a voluntad del observador, para finalmente perderse introspectivamente en busca de sentido.

*La teoría romántica del estilo está supeditada a ese sino ético de la individualidad que exhorta al principio artístico de autonomía y confiere a la experiencia estética la cualidad de una forma específica de conocimiento, más allá de las disposiciones discursivas*⁵⁴.

Es decir que quien observa deberá encontrar las preguntas que lo lleven a indagar por sí solo lo que necesita, para descubrir lo que la pintura es capaz de despertar en él.

53

Assunto, R. Naturaleza y razón en la estética del setecientos. Madrid: Visor, 1967 / 1989., p. 12

54

Arnaldo, Ibid., p.19

En el libro “*Historia de seis ideas*”, su autor expone varios conceptos acerca del Romanticismo, de los cuales se ha encontrado uno en especial que resume los intereses por los cuales esta forma de concebir subjetivamente la naturaleza es de interés conceptual.

...<<El Romanticismo es el descontento con la realidad social>>... Es el conflicto del hombre con el mundo. Lo que es más, el Romanticismo significa alejarse de la realidad, especialmente de la realidad actual... volar hacia el mundo utópico y fantástico... volar hacia el reino de la ficción y de la ilusión...⁵⁵

Es ese mirar al más allá que propone el Romanticismo, el mayor punto de conexión que se ha encontrado, además de la naturaleza como motivo o tema del que se parte, y que aún sin saberlo al inicio formaron parte intuitiva de los pensamientos que dieron forma en la pintura a la transformación del motivo inicial en una estrecha vinculación con un deseo de encontrar en la idea de lo infinito una sospecha de nuestra naturaleza trascendente o una revelación de nuestra libertad moral, como lo refiere Kant, de algo que existe, que está más allá de lo que los sentidos pueden reconocer y que no necesita de una forma determinada para mostrarse.

Si bien el paisaje que se descubría en los viajes de aventura, populares en la época, inspiraron en los artistas “*a la idea de totalidad orgánica y, con ello, a la experiencia intelectual de una naturaleza ausente*”⁵⁶, que lo intentaban hacer explícito en sus obras, también develaba un sentimiento negativo hacia lo desconocido y al mismo tiempo una atracción “*el gusto por la oscuridad, el terror, lo irracional, el silencio,*

55 Tatarkiewicz, Władisław. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1987 / 2001., p. 228

56 Arnaldo, Op. cit., p. 20

*el vacío, la tristeza y la maldad*⁵⁷. Esto viene a ser otra cualidad de lo sublime que no se considera dentro de las similitudes hasta ahora encontradas y que fue ampliamente estudiada por los artistas románticos a partir del ensayo que Edmund Burke publicó en 1757: *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”*.

Lo sublime según Burke lo encontramos en fenómenos que se escapan de lo que humanamente podemos asimilar porque nos rebasan ampliamente, y suscitan una agitación interior que puede tocar el terror, al sacarnos del estado de neutralidad en el que habitualmente estamos y enfrentarnos con algo que es sorprendente y hasta devastador, como por ejemplo la acción de las fuerzas naturales que no podemos controlar al ser inminentes y que al actuar como testigos nos sobrecogen, aunque no seamos afectados directamente, pero que en cambio nos provocan una contemplación estética ya que no hay una función práctica o científica hacia el fenómeno.

*Burke muestra que, primero, no todo lo que cae bajo el ámbito de la pena o el terror es necesariamente doloroso, y, segundo, que no toda pena es negativa*⁵⁸.

Si un dolor o pena afectan directamente la experiencia o nos pone en peligro de muerte y ese sentimiento se prolonga en el ánimo porque nos afecta directamente, entonces ya no es causa de lo sublime sino que pasa a formar parte de la propia tragedia que en este caso no suscita placer alguno⁵⁹.

57 Bozal, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996 / 2004., p. 263

58 Ibid., p. 55

59 Cf. Ibid., p. 56

Immanuel Kant en su libro *“Crítica del juicio”*, hace referencia a lo sublime desligando a la naturaleza como su portadora, y nos dice que en el objeto mismo no puede exhibirse esta cualidad, sino que es relativa al espíritu del ser humano. En un fenómeno natural, como el mismo Kant da un ejemplo: *“el inmenso Océano agitado por la tempestad, no puede llamarse sublime”*⁶⁰, lo que si genera la naturaleza, son los pensamientos que se desbordan a partir de las experiencias sensibles por ella suscitadas, es decir por manifestaciones que se escapan de lo ordinario de su aprehensión sensible, a sabiendas que no se exhibe en el fenómeno mismo lo sublime, sino en los juicios reflexivos que son propios de la razón: *“La naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de su infinito”*⁶¹.

Para Kant hay dos formas de manifestarse lo sublime: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. De ellas lo sublime matemático genera conceptos que se toman y comparten como otro elemento sustancial de coincidencia y referencia con las ideas que se desarrollan más adelante en la descripción de las pinturas que se presentan.

Al inicio Kant define lo sublime matemático como lo que es *“absolutamente grande”*⁶² no refiriéndose a objeto alguno que se pueda percibir como modelo que contenga tal característica, pues todo aquello que conforma el mundo perceptible debe por regla general, someterse a una comparación con otro elemento con el que se pueda establecer tal relación de magnitud, y sin embargo seguiría

60 Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid, 1876, XXIII, p. 77

61 *Ibid.*, XXVI p. 85

62 *Ibid.*, XXV, p. 79

siendo subjetiva o sería únicamente estética. En esta apreciación del fenómeno no tenemos con este sistema un conocimiento absoluto al que podamos atribuir un juicio lógico sino solamente comparativo.

Kant al hacer referencia al concepto de magnitud o dimensión, que por sí mismo se puede establecer en un orden de medida reconocible, no es útil en este caso; al utilizar el término grande, (a lo cual por fuerza se tiene que recurrir al sistema comparativo de un objeto con otro de su especie es decir con otra magnitud, que nos dé una referencia de cuán grande es) ya nos está obligando a no conformarnos solamente con su magnitud.

Si con el término grande surge esta controversia, absolutamente grande corresponde a lo que es sublime, es decir a lo que no está sujeto a comparación alguna y que por tanto no tiene forma ni magnitud.

Descansa únicamente sobre ideas de la razón, que aunque no se pueda hallar una exhibición que les convenga, se retienen y despiertan en el espíritu por esta misma discordancia que hallamos entre ellas y las cosas sensibles⁶³.

Si las consideraciones de magnitud se pueden hacer numéricamente, su interpretación también es intuitiva (cuando la unidad de medida es conocida) y no objetiva ya que es la imaginación la que nos da una idea de su dimensión, y que en definitiva termina en la otra consideración de magnitud que nos refiere Kant: la estética. Lo sublime es experimentado por el ser humano justamente cuando la capacidad de intuición en la

magnitud de algo ya no puede ser calculada porque es infinita, como lo es la magnitud por conceptos numéricos, a los que no tenemos la capacidad de interpretar en la imaginación.

De lo que hemos dicho, nada que provenga de la naturaleza puede ser sublime, por tanto no se limita a una forma que requiera conocimiento, sino que lo sublime está en algo que proviene de nuestra propia naturaleza. Kant recurre a la imaginación y la razón que son propias del ser humano para explicar el sentimiento de lo sublime:

...hay en nuestra imaginación un esfuerzo en su progreso a lo infinito, y en nuestra razón, una pretensión a la absoluta totalidad como a una idea real, esta discordancia misma que se manifiesta entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible y esta idea, despierta en nosotros el sentimiento de una facultad supra-sensible... Por consecuencia, a lo que llamamos sublime, no es el objeto, sino la disposición del espíritu producida por determinada representación que ocupa el juicio reflexivo⁶⁴.

Para Kant el auxilio de la razón acude y libra al sujeto invadido por el sentimiento sublime para proporcionarle placer, pero además debido a la capacidad que tiene el ser humano de intuir la idea de totalidad a través de la razón, exige a la imaginación una noción clara de lo infinito conforme a su naturaleza, o como dice Kant a la *“facultad del espíritu que excede toda medida sensible”⁶⁵*, pero no se produce una correspondencia entre la razón y la imaginación, pues lo sublime rebasa nuestra capacidad de entendimiento de lo infinito por la experiencia sensorial.

64 Ibid., XXV, p., 81

65 Ibid., p. 85

Lo sublime, abre la posibilidad de plantear una relación integradora del hombre con el universo por medio de la razón. No se trata de alcanzar la idea de totalidad o entendimiento por la imaginación (ésta va más allá de lo que los sentidos le pueden proporcionar) aunque la razón la necesite para poder *“juzgar estéticamente”*⁶⁶. Por tanto, se produce la experiencia sublime como un sentimiento que no requiere conceptos, puesto que es indeterminado.

Lo sublime dinámico, es la segunda clase de sublimidad. Para definirla Kant pone como ejemplo a la fuerza de la naturaleza cuando ella es motivo de temor, pero que a su vez, no representa peligro alguno. Es una tesis muy parecida a la de Burke, donde deja muy en claro que una persona que se siente amenazada no podría tener un sentimiento sublime de este tipo, sino que estaría protegiéndose o huyendo. Ser testigos sin ser víctimas de un fenómeno natural devastador hace despertar en el ser humano, dice Kant, una capacidad de resistencia superior a la de la naturaleza, proveniente de una voluntad moral a la cual distingue de la voluntad sensible.

La voluntad moral que hace posible el sentimiento sublime, se refiere a la facultad de libertad absoluta. El no ser delimitados por la naturaleza ni de forma fisiológica ni psicológica, nos invita a pensar en la libertad verdadera, pues revela una completa autonomía de nuestro ser con respecto a las leyes de la naturaleza. La razón que pertenece a nuestro lado suprasensible o nouménico, es más bien dada por una intuición intelectual de resistencia a las

leyes naturales que sobrepasa nuevamente la experiencia sensible del sujeto.

El sentimiento sublime nos revela una cualidad trascendente o libertad moral como la llama Kant, propia del ser humano, a diferencia de la voluntad sensible, que no es causa de lo sublime y por tanto es una libertad aparente en cuanto está determinada por el yo empírico, en relación con los sentidos o de lo que es perceptible a través de ellos. La Intuición sensible a diferencia de la intelectual es una forma de ser limitados todavía por nuestra propia naturaleza.

Se puede concluir que el sentimiento sublime, es una facultad del espíritu, innata del ser humano derivada del pensamiento o sentimiento moral según Kant, que es común a todos. Sin duda tal sentimiento tiene su origen en una experiencia sensible que no se limita a lo perceptible sino a aquello que solo la razón puede intuir en relación a lo infinito o a la idea de totalidad que sobrepasa las limitaciones de las leyes naturales a las que estamos sujetos.

Hay una discordancia entre la imaginación (juicio estético) y la razón (idea de lo infinito). En principio, esto sucede porque se desvía el interés hacia lo perceptible, para que sea la intuición de la naturaleza bajo una condición subjetiva por el sentimiento sublime, la que intente acomodar las ideas o intuición intelectual a la capacidad de los sentidos que es limitada. Tales ideas no tienen cabida objetivamente en la imaginación cuya dimensión estética tiene un límite. El sentimiento sublime como dice Kant es placentero porque llega a tocar lo que está fuera de los límites sensibles o de lo que es capaz de calcular o resistir el ser humano.

Este ejercicio filosófico que culminó con la teoría estética de lo sublime, impactó el campo de la pintura romántica, al manifestarse no solo con las cualidades de forma y estilo, como lo acabamos de analizar, sino que además lo hizo a través del pensamiento que acompañó estas creaciones. Más que provocar un placer estético por intermediación indispensable de la belleza, dio lugar al nacimiento de múltiples proyectos o propuestas artísticas, cambiando notablemente el panorama estético que tuvo ocasión en lo sucesivo.

En la presente investigación se pone en relieve el sentimiento de lo sublime, ya que se reconoce como fundamental en el origen conceptual de la naturaleza que se toma como pretexto creativo. La afinidad casual que se advirtió a partir de esta investigación sólo se reconoció en la reflexión que acompaña a la obra, en su ejecución y resolución final.

Estas ideas acompañaron casi de forma intuitiva las intenciones que se gestaron en los procesos de construcción de la obra, a partir del acercamiento sensible de la naturaleza, tomando cuerpo en la pintura los pensamientos conectados, por una parte, a la experiencia sensible y por la otra a la intuición que la razón guía hacia lo infinito, y que no se puede percibir en la naturaleza de forma tangible, pero que su observación sosegada provoca. La conexión simultánea de estos dos factores logra, ya en el plano de objetivo de la experiencia, que el reconocimiento figurativo se pierda para que ocupe su lugar la transfiguración del motivo inicial.

Se advierte además un desfase con respecto a la correspondencia

del tiempo con los fenómenos naturales y la simultaneidad con la que se pueden presentar en la pintura, y también con las sensaciones que se provocan en el espectador, cuando el color y la composición espacial trabajan en conjunto no para buscar respuestas a las preguntas que surgen en el momento de hacer tangible la experiencia, sino para crear un *“lenguaje de sensaciones”*⁶⁷ que se dan sin ninguna finalidad práctica pero sí espiritual.

2.2 El sentido de la experiencia. Proceso creativo en la pintura.

La razón por la que se alude al proceso creativo en la pintura, sin la intención de fijar un método para ello, es con el objeto de reconocer una de las vías por la que es posible acercarse a los momentos o fases que se atraviesan para capturar en una imagen lo esencial de una idea o pensamiento, que inevitablemente está ligada a un sentimiento específico relacionado con una forma de ver y entender la realidad.

Para el caso, se recurre a los momentos del proceso creativo, que al respecto analiza Gilles Deleuze⁶⁸, donde revela al menos tres: El momento pre-pictórico, la instauración del diagrama, la captura de fuerzas invisibles.

67 Op. cit. Deleuze & Guattari., p. 177

68 Op. Cit. Deleuze, G.

2.2.1 Momento pre-pictórico: Los clichés, datos de la realidad.

Antes de pintar el artista no parte de la nada, hay una energía intangible que lo envuelve y le provoca pensar en la pintura, para adquirir cuerpo aquello que solo podía intuir al inicio. En muchas ocasiones no se parte de una idea concreta, bien estructurada, muchas veces se empieza cuando aún no se ha traído al plano consciente lo que se quiere lograr. En los intentos iniciales se van develando en la imagen aquello que hubiera permanecido oculto, incluso para su creador sino se cediera ante el irreprimible impulso creativo.

La realidad para Deleuze contiene el material del que parte el artista, solo que en ella ya todo está hecho, se ha consumado, es decir se parte de los clichés, *“El cliché es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes”*⁶⁹. Se inicia con la percepción del mundo, tal como la conocemos todos, por ello no es un inicio fácil al contrario *“es una lucha contra la sombra”* con la que se enfrenta el pintor para destruir, de hecho en la tela se intenta revelar otra realidad que antes no fue presentada o imaginada. Al respecto hay una frase que Deleuze reutiliza de Paul Klee: *“No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible”* y continúa *“Hacer lo visible es la figuración, sería el <<dato pictórico>>, lo que debe ser destruido”*⁷⁰, ello no implica que se deba perder toda referencia figurativa en esta batalla, sino que esta debería estar

69 Deleuze, Op. cit., p. 60

70 Ibid., p. 69

subordinada a la captura de fuerzas invisibles de las que se hablará en el tercer momento.

El primer momento es la destrucción del confort que produce el dejarse llevar, para repetir un hecho de la realidad, es la lucha contra el cliché, y esta batalla se inicia antes de empezar a pintar, es decir que para que surja un hecho pictórico debe haberse destruido antes el cliché que viene a ser el tema ya conocido del que se parte, para ir *“en contra de toda referencia narrativa o figurativa”*⁷¹. El tema propiamente se convierte al ser destruido en otro asunto que nada tiene que ver con la causa sino con el nuevo hecho que se produce en la tela; los datos iniciales se entremezclan con aspectos que surgen también del inconsciente, y debido a ello en ocasiones el arte consigue que se pueda acceder a territorios en los que el artista en un inicio no pretendía interconectar conscientemente.

A la naturaleza se la entiende como todo aquello que conforma la realidad del ser humano, es el material que en ocasiones se acumula sin un orden definido o lógico; el artista, lo que hace es averiguar en virtud de sus experiencias anteriores y presentes cuáles fueron las más significativas para él por su temperamento y sensibilidad hacia una fenómeno en particular, ya que de todo este material que disponemos, muy poco llega a la consciencia para fijarse en la memoria únicamente lo necesario.

Los datos, o la realidad que propicia este momento, se mezcla con los aspectos emocionales, intelectuales y subjetivos de la

71 Ibid., p. 65

experiencia, propios del ser humano, para conjugarse en la imagen y crear otra realidad: el hecho pictórico.

La imaginación por su parte, permite que el yo creador pueda ir y venir a su antojo desde lo conocido (intuición sensorial), a lo desconocido (intuición intelectual). Este lugar remoto al que todos podemos acceder se conecta con el cuerpo a través de los sentidos que dispone de miles de receptores que actúan como pequeñas esponjas adsorbiendo todo tipo de impresiones, aunque no seamos totalmente conscientes de ello. La razón por su parte, sobrepasa a la imaginación, por pensamientos que los sentidos no pueden constatar. Este lugar al que se ingresa cuando se vive el segundo momento del acto creativo, la construcción del diagrama es un espacio indefinible e infinito, que se alimenta en todo momento, con todo tipo de experiencias, lo que hace que sea siempre vivo y nuevo este mundo efervescente y convulsionado.

En los procesos que siguen cuando una idea se somete al caos diagrama (segundo momento), el arte cumple un rol muy importante ya que estamos tan acostumbrados a recibir fácilmente información que nos cuesta pensar, inclusive en lo que es propio, íntimo o muy nuestro.

La actividad es demasiado automática para proporcionarnos un sentido de lo que es y a donde se dirige. Llega a un fin, pero no a un término o consumación en la conciencia. Los obstáculos se superan con obstinada habilidad, pero no alimentan la experiencia⁷².

A lo que llegamos finalmente es a acciones inconclusas, porque no nos aventuramos a hacer nuestra la experiencia, a estar atentos

en su transcurrir, expectantes a los sucesos. Sin embargo en la pintura como observadores o creadores se tiene la posibilidad de recrear la multiplicidad de factores que componen la experiencia humana de forma introspectiva y personal deviniendo en una experiencia nueva, aprendiendo a ver primero lo que nos rodea y luego accediendo a espacios que no están delimitados por una sola manera de percibirlos y entenderlos, sino que nos abre rutas que nos posibilitan vivir la experiencia de una forma ilimitada y más emocional que racional.

Generalmente la razón interviene para tratar de exigir conceptos que faciliten la comprensión de la imagen creada en la pintura, tarea infructuosa, pues el arte, lo que hace es provocar lo contrario en el espectador: dejar caminos abiertos en la interpretación del fenómeno artístico, lo que significa que no existe una sola forma de lectura.

El momento pre-pictórico en la obra que se presenta en esta investigación, parte de la observación, sobre todo del mundo natural, de la vida manifestada en lo que rodea al hombre sin que aún intervenga emocionalmente. Este lapso intemporal está lleno de sensaciones e ideas, y aún no ha cedido su lugar a la interpretación formal y racional de la experiencia, su condición es etérea e indeterminada, se da antes de hacer los primeros trazos, cuando todavía no se tiene nada por cierto, es un tiempo-espacio necesario para la reflexión. Idealmente se trazan rutas mentales a seguir, se atisban relaciones con experiencias estéticas, intelectuales y emocionales anteriores para acumular una energía que desemboca en el nacimiento del segundo momento: el diagrama o los intentos por convertir una idea en forma.

La visión de la naturaleza y el recuerdo de experiencias pasadas y presentes, brindan una energía que impulsa o motiva, es la vida en su expresión más dinámica la que domina el espacio creativo. Por esta razón, la forma o apariencia exterior de la naturaleza, no podría por sí sola ser la fuente inspiradora de la que se habla. El pretexto creativo comienza naturalmente con el estímulo visual, pero a medida que avanza la experiencia son otras las impresiones que se mezclan generando sensaciones más que percepciones.

La energía que se hace latente por los sentidos desata una serie de experiencias que son cambiantes en todo momento. Es suficiente una mirada serena para ver una asombrosa afinidad, entre los ritmos de la naturaleza y los del ser humano, que pueden provenir de lo más ingenuo, simple y diminuto pero asombroso a la vez. En el aprendizaje de las artes visuales ejercitar la mirada para ver el mundo como si se lo viera por primera vez es necesario para poder dibujar, pero también para dejar de ver cuando se quiere crear. De esta experiencia que incluye también a los otros sentidos, nace la inquietante necesidad de convertir en imágenes y hacer tangible un momento de lucidez o de claridad mental. Las ideas, las preguntas, las emociones o los sentimientos, todo es materia intangible al principio, pero que en el arte van cobrando materialidad.

De modo que lo observado o lo revivido no se queda en el pasado, se experimenta presente, se intuye futuro, lo proyectamos, para encontrarnos en el recorrido.

El momento pre-pictórico se origina a partir de algo en la naturaleza que captura la atención y que por facultad de la razón, nos traslada fuera de las coordenadas cuantitativas del tiempo

y el espacio. Para manejar y gestionar el espacio, se establecen límites que nos separan de los objetos, lo hacemos a través de un sistema lingüístico que implica operadores de tipo cuantitativo (aquí, allá detrás, etc.), ¿qué pasa cuando este sistema queda suspendido por una experiencia estética?, todo queda en suspenso, nos quedamos fuera de nosotros mismos, es decir fuera de las coordenadas cuantitativas tal como las entendemos. Para el caso de esta investigación se parte de una experiencia estética como eje motivador sobre el que gira y se desarrolla la obra.

La belleza de la naturaleza tampoco es una cualidad necesaria sino que son las impresiones que causan sorpresa o admiración, las que se convierten en un pretexto creativo y que dan inicio a las relaciones formales que luego se encuentran en el tercer momento con las propias reflexiones sobre la naturaleza del ser humano.

Esta vivencia origina la búsqueda creativa que culmina en la pintura. En ella no interviene lo racional al inicio (momentos del diagrama), se trata de tener una experiencia que provoca pensar en un juego de relaciones formales internas, que luego son interpretadas al identificarse en reflexiones constantes sobre la relación del hombre con la naturaleza, fuera de una dependencia en el ámbito de lo físico o material, y más afin a la que se puede hacer dentro del campo de las ideas, en relaciones que se encuentran en la forma para luego vincularse con emociones o sensaciones antes vividas.

La teoría estética de lo sublime y concretamente lo sublime matemático según Kant sustenta la idea de infinito que rompe con los límites de la percepción de la que se parte, pues se inicia

con una experiencia sensible pero trasciende las formas naturales para desembocar en aspectos intangibles, encontrándose en ella definiciones que describen este plano etéreo y no medible de la experiencia, y que viene a ser el detonante más importante de la génesis u origen del acto creativo. Este presentimiento inicial que en resumen conduce a la revelación de la voluntad moral según Kant, no tiene límites a diferencia de la voluntad sensible que aún se encuentra condicionada por la naturaleza.

De este modo el plano subjetivo e individual es un factor importante para percibir emocional y sensiblemente la naturaleza, no proviene únicamente por acción de los sentidos sino de una intuición intelectual o inteligible que es una facultad propia del ser humano. El ser guiado por el pensamiento hacia lo que no tiene límites, hace que el mundo fenoménico cobre sentido en base a las ideas que provienen de allí, de la facultad suprasensible que tiende a sobrepasar la experiencia sensible de la naturaleza por una necesidad de libertad que trascienda cualquier ley natural, que aunque aparentemente culmina en lo intangible e inmaterial tiene una influencia real en la relación que establece el ser humano con el mundo.

2.2.2 El diagrama: caos o abismo

El segundo momento Deleuze lo llama caos o abismo, lo que implica pasar por una catástrofe: la construcción del diagrama, donde las ideas se recorren en los primeros trazos. No pasar por

él significa “no tener nada que decir, no tener nada que pintar”⁷³. Con el diagrama, se sienta las bases, se construye un andamiaje que se pretende, pueda elevarse hasta superar las fronteras de lo desconocido. Con él se parte de la certeza de que hay algo más allá de lo que somos capaces de imaginar, por ello comienza la búsqueda de algo que se sabe, sobrepasa la realidad, para liberarse del complejo entramado de datos, presencias que antes de ello no existían hasta que poco a poco las formas crecen para ocupar espacios ya no intuitivos sino físicos.

El caos es confusión, no se distingue o no se sabe encontrar el orden, hay un sentimiento de angustia inicial, porque no pertenecemos a este estado, todo o casi todo se lo intenta organizar con las rutinas que creamos. Sin embargo entrar al caos implica dejar atrás lo que es conocido, las opiniones, las reglas, lo establecido, el aparente orden, etc., y lo hacemos para sumergirnos en algo indeterminado, que no conoce límites ni reglas. El artista necesita dejarse llevar, abandonarse a esta experiencia porque es necesaria, en inicio parte del cliché, pero en este punto se deja atrás, se abandona, casi se olvida para que sean los primeros trazos en el papel los que ocupen su lugar.

Deleuze divide este momento en cinco caracteres basándose en el análisis de textos escritos por Paul Cézanne y Klee. El primer carácter es el caos-germen, el caos es producto de la simultánea aparición de datos que provienen de la realidad y de los que están acumulados de forma consciente e inconsciente⁷⁴, todo se mezcla,

73 Deleuze, Op. cit., p. 60

74 Cf., Ibid., p 55

hay desorden y confusión, hay demasiados datos, por ello la necesidad de abordar este espacio para seleccionar, organizar las ideas, lo cual no implica que deban o puedan seguir una secuencia lógica, sino que se da prioridad a aquello que más interese en ese momento y así dar lugar al germen, que es la idea inicial que empieza a tomar cuerpo, luego viene el proceso que se deberá recorrer, por ahora solo es la instauración de una presencia que poco a poco se irá haciendo más fuerte.

El segundo carácter es la acción de construir un diagrama, de encontrar el orden, es una actividad manual implica liberarse de las ataduras de la visión de la realidad, *“la mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación de las coordenadas visuales”*⁷⁵. Si partimos de los clichés⁷⁶ a los que hay de derrumbar, ello también implica quedarse sin una base firme de la cual partir, pues ya no importa tanto el motivo cuanto lo que se busca producir: un hecho totalmente diferente, pero diferente en tanto no reproduce la naturaleza como fenómeno al que se debe imitar sino como productor de sensaciones.

En la construcción del diagrama en este momento, aludiéndose al trabajo práctico que se presenta, no significa que detrás de la acción no haya nada. Si bien la mano liberada de la visión recorre el plano es porque hay otra energía que domina la voluntad, que se encuentra en la razón, en los mecanismos que la mente crea y conecta, sobrepasando una experiencia sensible e impulsándola,

75 Ibid., p. 92

76 Los clichés, como lo explica Deleuze, son los hechos tal como los percibimos, las opiniones propias y ajenas y también los hallazgos en el terreno artístico cuando el pintor los reproduce. De modo que la lucha contra el cliché nunca termina. (Cf. p. 56)

aunque no se es totalmente consciente de ello. En algunas ocasiones esta operación transforma la naturaleza y en otras la conecta también en paralelo con la vivencia, con historias de vida propias y también con otras que no lo son.

Este carácter Deleuze lo explica citando a Cézanne, para hablarnos de una *“voluntad extraña”*⁷⁷ que anima la mano respecto a la vista misma, y da lugar a la revolución de las bases, de las coordenadas cuantitativas del tiempo y el espacio, entonces se produce el desbordamiento de los supuestos, de los clichés, *“Un poco como si el artista hiciera especies de garabatos cerrando los ojos... Es por eso que es un caos”*⁷⁸.

El segundo carácter es la construcción del diagrama en tanto que es completamente libre; la destrucción de los límites que impone la visión es la fuerza que da vigor al diagrama⁷⁹. Hay dos formas de enfrentarse a este segundo carácter si reconocemos que es una acción manual donde no hace falta o no es posible todavía saber qué es lo que va a suceder.

El primero es el trazo inminentemente manual que Deleuze hace notar, y que nos conecta con el recuerdo de los bocetos, en cuanto en ellos, los trazos son inconsistentes, borrosos, repetidos como redes superpuestas, su resultado no es una estructura uniforme y definida. El segundo es la mancha el estado aún no pictórico del color, al igual que el trazo no es la línea en su estado pictórico, la mancha es también la superposición de colores que se da capa

77 Ibid., p. 93

78 Ibid., p. 92

79 Cf. Ibid., p. 98

sobre capa o casi simultáneamente, como una acción inconsciente que se hace para sacar el color, buscándolo para hacerlo emerger.

De esta acción manual se produce el tercer carácter del diagrama “*el gris*”⁸⁰. El trazo-mancha que se da en el segundo carácter, no es pictórico, pues aún la acción de la mano liberada del ojo está sumergida en el caos, buscando, interviniendo este espacio, seleccionando datos, no hay línea ni color, ellos son componentes de la pintura en su realización. El trazo-mancha domina el tercer carácter, su estado es intermedio, el gris como describe Deleuze puede estar formado de las parejas: blanco-negro o rojo-verde, la primera da lugar al grado de luminosidad o el efecto que produce la luz y la segunda al color.

El cuarto carácter es “*el deshacer las semejanzas*”⁸¹. Para Deleuze esto es constitutivo de la pintura, incluyéndose la figurativa, porque aunque en ella se reconozca elementos de la realidad, nunca será la misma de la nueva que se ha presentado en la tela. Lo comprobamos, cuando la realidad como tal, ha cedido su paso a la presencia instaurada ahora en el diagrama “*en provecho de una semejanza más profunda*”⁸², para producir un hecho pictórico o para intentar producirlo, lo que implica que aunque se necesite conseguir una semejanza con la realidad, no sería de ningún modo su finalidad, sino un medio para capturar en la forma una intensión, un deseo de mostrar algo que el artista supo intuir o imaginar, y que la visión aislada de la realidad por sí sola no puede presentar.

80 Ibid., p. 99

81 Ibid., p. 100

82 Deleuze (2007), Op. cit. Cezanne en Deleuze, p, 100

El quinto y último carácter del diagrama es el diagrama mismo, aunque este finalmente no se vea y quede cubierto, no puede obviarse. Pasar por él, atravesarlo, significa entender, conocer y establecer la posibilidad del hecho pictórico, *“la instauración de un orden propio al abismo”*⁸³.

El trazo-mancha es la condición caótica del diagrama, lo que hace posible que la idea tenga la posibilidad de emerger del abismo, pero a su vez, así como es necesario pasar por el diagrama, también es indispensable franquear el peligro de sumergirse en él, de quedarse atrapado en el gris. El gris para Klee es una condición del trazo-mancha que resulta del diagrama, *“Si el punto gris se dilata y ocupa la totalidad de lo visible entonces el caos cambia de sentido y el huevo se hace muerte”*⁸⁴, lo que significa no lograr sacar el color, no lograr mostrar las fuerzas invisibles que rodean lo visible.

El estado del gris es diferente en cada caso, todo depende de los procesos que se sigan. Por ejemplo, (aplicando este concepto a la propia experiencia) el caos-diagrama permanece en el momento de ejecución de la obra incluso si hubo estudios previos con un riguroso tratamiento del color, composición y técnica, se presentan en cada caso condiciones que entran en juego y que no siempre se controlan en los primeros estudios: texturas, brillos, dimensiones del soporte, etc., que pueden minimizar el efecto que se espera, al limitar las posibilidades expresivas de la forma y el espacio organizadas así en el plano de la composición.

83 Ibid., p. 103

84 Ibid., Paul Klee en Deleuze, p. 40

El gris se puede extender hasta cuando se ha pensado en cómo se terminará el proyecto y al contrario lo que se consiguió fue solo cubrir una base que finalmente es tomada como preparatoria para algo que tiene que venir después, lejos todavía de obtener un buen resultado.

Este intento que puede ser muchos, se los considera como pruebas para buscar el efecto visual que se espera: la materialización de eso que aún no se tiene conocimiento de su aspecto. Ningún resultado se puede prever, aunque sí ambicionar, por ello es muy frecuente abandonar o postergar un proyecto, y que en el nuevo se busque lo que no se logró en el anterior, es una pretensión nunca satisfecha por completo que se prolonga durante toda la vida productiva del artista.

2.2.3 La captura de fuerzas invisibles: El hecho pictórico

Otra cualidad que cumple la pintura y con la que Deleuze describe este tercer y último momento es *"la captura de fuerzas invisibles"*⁸⁵, para referirse al factor más importante que la pintura debe contener como presencia, si se tiene claro que aun la pintura figurativa debe mostrar este concepto abstracto en primer orden de importancia. Para expresar la necesidad de hacer tangible una emoción particular, es necesario prestar atención a la sensación

provocada, en lo que impresiona más allá de la forma visible, aunque al inicio puede capturar espontáneamente la atención. Sin embargo no es en sí la forma sino la emoción originada de la experiencia del encuentro con ella lo que se quiere mostrar. La presencia pictórica se transforma en otra realidad que a su vez será también reinventada por quien observa, y nuevamente se inicia el ciclo de transformación que para cada caso será diferente, de hecho el producto o la pieza terminada no es el fin sino el nacimiento de otra realidad, de una presencia nueva por nacer en alguien más.

El tercer momento es la idea que puede experimentarse en la obra, un panorama amplio de sensaciones, que provocan, conmueven y excitan el pensamiento. Del diagrama ascendió el color, este tomó posesión y ahora lo invade todo, lo renueva todo: *“Una lógica aérea, coloreada, reemplaza bruscamente lo sombrío, la testaruda geometría”*⁸⁶, el color cubre el trabajo preparatorio, el diagrama, para comenzar de nuevo, como si se viera por primera vez; aunque antes se tuvo que pasar por el caos, por todos los caracteres del diagrama, para que un nuevo orden se instaurara.

El hecho pictórico viene a confirmar la destrucción del cliché que invade el momento pre-pictórico, no tener nada que narrar o ilustrar, ninguna historia que contar es superar lo ya conocido, de lo contrario se volvería al inicio y lo que se intenta es crear otra realidad, que compositivamente en la obra se integren todos sus elementos y aun así tengan una presencia propia. Deleuze aclara que si bien el diagrama queda oculto en unas pinturas más que

en otras, de algún modo permanece en la estructura que sostiene el color; el diagrama sobrevive en cuanto del trazo-mancha sale la línea-color⁸⁷.

No siempre es posible tener éxito, cualquier obra en la que su autor anhele otorgarle aquello que la hizo nacer, corre el riesgo de perderse o no tener el valor que se aspiraba en un inicio. El color es un producto necesario y no auxiliar de la experiencia, de tal forma que desborda razones y a la vez su resultado no se apega a la construcción de ellas, las mantiene al filo como rezagadas porque salió al escenario (que es el límite físico de la pintura) trozos de naturaleza transformada, como otro mundo pero que no se posee del todo. La puesta en marcha no siempre trae frutos, pero de ningún modo se regresa al inicio, sin darse cuenta el artista ha avanzado en el trayecto, las primeras intenciones se convierten en urgencias, las divagaciones se conectan con un orden y sentido, la emoción originaria se desvanece en el trayecto y la reemplaza el pensamiento que pronto encuentra tropiezos, que obligan a detenerse, a reflexionar.

En el plano de la composición, se puede imaginar y ser parte de una realidad compleja y misteriosa. Convergen en ella, la propia naturaleza que es parte inseparable del ser, que se impresiona, capta y expresa de forma única, y las fuerzas que templaron el espíritu, es decir a la relación con el medio al que somos expuestos desde que vemos por primera vez la luz del mundo y que inevitablemente forman el carácter y la personalidad. Por este filtro atraviesa el mundo viviente del que somos parte, de allí que

el momento pre-pictórico tenga una gran influencia en el origen de la creación artística pues allí se encuentra el material que hace que se produzcan vínculos emocionales, físicos y mentales que dan sentido a la relación del hombre con su entorno y consecuentemente a las ideas que toman forma en la pintura.

La motivación inicial en la creación pictórica de esta investigación, es dar forma a aquello que se vislumbra, a manera de un registro al inicio sublime de la experiencia, que en el transcurso evoluciona por las reflexiones, en relaciones más complejas, pues no siguen un orden identificable sino que al contrario convergen sin una lógica aparente. Finalmente se materializan en la pintura, las proyecciones que se imaginaron y otras tantas que fueron apareciendo. De ello es consecuencia la invención de códigos: *“un código propiamente óptico”*⁸⁸ que es propio de la pintura abstracta y que existe en tanto es inventado dentro de ella.

El artista para crearlo tiene que inventar unidades significativas que a su vez pudieran articularse en un sistema binario de relaciones y en algunos casos también de disposiciones afectivas. Claramente lo podemos entender si se revisa los textos escritos por Kandinsky *“nos dice por ejemplo: vertical, blanco, activo; horizontal negro, pasivo o inercia; ángulo agudo, amarillo, tensión creciente; ángulo obtuso, azul, pobreza”*⁸⁹. De algún modo quien observa, se acerca a la abstracción geométrica si deja de ver formas solamente y en su lugar atiende al lenguaje de los elementos que expresan en sí mismos una tensión individual y colectiva.

88 Ibid., p. 120

89 Deleuze, Op. cit., p. 117

La invención de códigos y las relaciones objetivas y subjetivas implícitas en ellos, tienen una forma de lectura, por así decirlo, intuitiva, se da cuando se ha interiorizado la pintura y se reflexiona en las sensaciones que produce, es decir cuando empezamos a conocerla como autores y también como espectadores. *“Cuando está terminada una pintura, es como un niño recién nacido. El artista mismo necesita tiempo para entenderla”*⁹⁰. ¿Qué quiere decir esto? Una aproximación a entenderlo puede ser que si cada experiencia es siempre única y diferente, pues el ser humano tiene un modo de ver y sentir que no se compara con el de ningún otro, en la pintura *“Su esencia lingüística, y no sus contenidos verbales define sus confines”*⁹¹. Lo que nuevamente nos remite a la individualidad del espectador.

Al respecto se hablará de forma particular en la propuesta pictórica que se presenta a continuación, en donde se reconoce un sistema interno de códigos, que en un sentido amplio son los que singularizan una pintura aunque se reutilice un lenguaje estético y expresivo como la abstracción geométrica.

90 Dewey. Op. cit. Matisse en J. Dewey, p. 120

91 Benjamin, Op. cit., p. 94





CAPÍTULO III



PROPUESTA PICTÓRICA: Relación con los conceptos

Para el desarrollo del tercer capítulo recorro a un tratamiento más personal en la redacción, debido a que mi intención es exteriorizar los conceptos de la propuesta pictórica que presento. El recorrido hasta ahora efectuado, ha sido muy útil, sobre todo para reflexionar en las formas de pensar que se instalan en la imagen y en los procesos creativos y técnicos necesarios para que esto suceda. De modo que teoría y práctica devienen a la vez para producir un hecho pictórico.

Por esta razón me es necesario retomar en algunos momentos, teorías y conceptos que faciliten la descripción de mi trabajo. Tal es así que he recurrido a la filosofía y la estética (Kant, Worringer y Deleuze) así como a teorías artísticas (Kandinsky, Mondrian y Klee) las cuales sintetizo en combinación con las imágenes que en este capítulo se presentan.

Tanto la pintura figurativa como abstracta tienen un denominador común aunque el medio expresivo sea diferente: la necesidad de transformar la realidad para figurar otra que nada tiene que ver con la reproducción de algo que ya está dado (la naturaleza), sino de hacer visible la forma en como esta misma naturaleza ha sido asumida por el artista. La aprehensión en la imagen de una sensación que la observación me provoca, surge por una necesidad interior para concluir una experiencia al producirla de forma estética en la nueva realidad que se presenta en la pintura.

Sin embargo la abstracción entraña una dificultad y una ventaja al mismo tiempo. Por un lado, que la imagen se tome como algo decorativo y por el otro que la obra en sí, no deja dudas en cuanto a su intención: el no remitirse a la imitación de la naturaleza. Lo más importante según mi planteamiento es que la abstracción tiene la posibilidad de crear cuestiones en la mente, quizás las mismas que originaron la obra, o tal vez otras que se escaparon del control consciente del artista y que un observador sensible es capaz de sentir.

El arte figurativo da, desde el punto de vista puramente plástico, una verdad vestida, disfrazada. El arte abstracto ofrece la verdad desnuda, sin ropaje que trabe el camino de la penetración⁹².

Al igual que la música no requiere de significados para conmover, la pintura tampoco los necesita para justificarse. Esta lleva un paso adelante en el propósito de revelar el mundo interior del artista. La pintura maneja un lenguaje que nada tiene que ver con la comunicación pero sí con el propósito de despertar sensaciones en el espectador.

Los medios que le son propios a la pintura y por los que intento hacer tangible una experiencia son la línea, el espacio pictórico (composición) y el color. La línea, es como un vehículo que transporta sensaciones terrenales pero también etéreas o intangibles, es el primer elemento sensible que da forma, que guía recorridos, y que se sumerge y eleva configurando el plano compositivo creando cuerpos y espacios que se conectan. Ella no desaparece de la estructura ideada desde que se empieza a

92 López Chuchurra, Oswaldo. Estética de los elementos plásticos. Barcelona: Ediciones Labor, 1971. p. 36

trabajar el diagrama con la aplicación del color⁹³, al contrario, refuerza la intención de dividir el espacio pictórico derivándose en una geometría que empieza por crear orden, equilibrio y movimiento.

La línea recta y la curva tienen en cada caso un código propio, que lo instauro conforme se crean relaciones y tensiones entre la línea, el color y su posición en el espacio pictórico. La línea recta por ejemplo, puede expresar movimiento, dirección, quietud, equilibrio, infinito, principio y fin. Mientras que la curva muestra dinamismo, ascensión, caída, pasado, presente, futuro, recorrido, dominio, confusión, alegría y libertad. Tanto la línea recta como la curva cobran sentido cuando se relacionan con otras de su misma naturaleza y se interconectan en parejas para crear nuevas formas.

Cada artista es responsable de una línea que le permite concretar su sentimiento en una imagen que le pertenece. Observando atentamente la línea, se descubre al ser que pinta o dibuja⁹⁴.

La línea no es solamente la definición de la forma, no intenta marcar límites; la línea es otro elemento más de la composición, y puede estar inclusive transportando el color, llevándolo aunque no se la vea como algo que sobresale, sino que al contrario se funde en el color. La geometría por lo tanto es inevitable, porque junto con ella, construyo una estructura de formas y espacios, que intentan guiar la mirada para que sea partícipe y cómplice de su juego interno.

De las relaciones binarias de las líneas rectas y curvas, aparecen

93 véase cap. 2 El diagrama: caos o abismo

94 López Chuchurra, Op. cit, p. 50

otras formas que las tomo como presencias, sujetos que emergen para poblar el plano pictórico. De ellas las más significativas son las que se destacan especialmente cuando por su posición, tamaño y color sugieren una presencia generalmente relacionada con el ser humano, dotándoselas de movimiento, nivel de profundidad y dirección específica. Estas formas pueden actuar individualmente y también en conjunto porque son las protagonistas de la acción, todas las demás son complementarias o están subordinadas a las resistencias que estas crean.

El otro elemento, el espacio pictórico, es un plano indeterminado en su extensión y profundidad. Aunque ahora ya lo tenemos asumido, tuvieron que pasar muchos siglos para rebasar la construcción mental, de que en una superficie plana se logre concebir el espacio y la ilusión de profundidad.

En conjunto, pues, no es del todo fantástico comparar la <<conquista del espacio>> griega con la invención de la aviación. La atracción gravitatoria que los inventores griegos tuvieron que superar fue la atracción psicológica hacia la imagen <<conceptual>> distintiva que había dominado la representación hasta entonces y contra la que todos tenemos que luchar cuando aprendemos las técnicas de la mimesis. Sin aquellos esfuerzos sistemáticos, el arte no hubiera nunca podido remontarse, en alas de la ilusión, hasta la ingrátida zona de los sueños⁹⁵.

De modo que el espacio y la forma son uno, primero en la construcción mental, y luego en los procesos que sigo en la planificación de su ubicación en el plano pictórico. Si el espacio no interviniera en la búsqueda de la forma como una sustancia que la hace emerger y que también contiene las sensaciones que

95 Gombrich, Op. cit. p. 131

porta la línea y el color, no lograría hacer explícita la intención de movimiento, al ser impulsados en el recorrido que se construye gracias a la línea. Para sugerir la idea de vacío, según la técnica utilizada en cada caso, dejé espacios en blanco, o propuse esta sensación con tonos neutros.

El color no solamente es una cualidad de la forma, también es portador de una idea, especialmente cuando esta hace referencia a nuestra concepción de profundidad en el espacio y duración en el tiempo. Los colores saturados o más intensos que generalmente están entre los tres primarios y sus complementarios son las parejas que en distintas proporciones equilibran su peso y que en relación al tiempo ocupan el lugar del presente, mientras que conforme el color se enturbia hacen referencia a segundos o terceros planos y en el tiempo ocupan el lugar de los recuerdos o el pasado. El futuro en cambio se proyecta junto con la línea fuera del marco de la composición o hacia la idea sugerida de profundidad en la composición, para sugerir lo que se avizora pero no se conoce del todo.

Los colores cálidos también por su naturaleza intensifican en algunas composiciones esta idea, por tener mayor poder de atracción y sobresalir sobre los fríos, mientras que el blanco y negro, cuando se presentan en algunas pinturas en parejas que se contraponen hacen alusión a la vida y la muerte, inseparables en toda experiencia.

Las texturas que en algunos casos se manejan con mayor énfasis o no, responden a la necesidad de quebrar los colores puros con matices armónicos por afinidad o contraste al color base, esto

con la idea de provocar un movimiento interno en la forma que contiene un color. Con esta misma intención se recurre también a la degradación hacia el blanco de un matiz en particular, sin la necesidad de utilizar texturas.

Con relación a la materia pictórica que elegí en una u otra composición, es siempre desconocido su resultado, me ha sido necesario en algunas ocasiones abandonar un proyecto porque la técnica no superó las cualidades de textura o color que requería en ese momento, para buscar producir un hecho pictórico.

3.1 Síntesis conceptual.

Para explicar las motivaciones internas que están implícitas en las pinturas que se realizan en esta investigación, pude encontrar algunas ideas que comparto y son un estímulo consciente cuando pienso en la pintura como depositaria de mis inquietudes, en los artistas: Kandinsky, Mondrian y Klee. Para mí el mundo natural y su atenta observación es la motivación más importante, y que casi simultáneamente me lleva a pensar y me transporta lejos de lo que se puede imaginar o medir por los sentidos. De allí que la teoría estética de lo sublime de Kant me ayuda a explicar un sentimiento que estaba contenido en las ideas que se manejan en las composiciones. Todas tienen este origen común, generalmente surgidas por cuestionamientos que no tienen una respuesta satisfactoria pero que en la pintura se expresan sin la ambición de buscarla pero sí de darles forma, orden y sentido.

A la vez estas mismas ideas y cuestionamientos se combinan con experiencias propias que tampoco pueden ser mostradas de forma figurativa o al menos no existe la necesidad de hacerlo por esta vía. Lo intangible y los sentimientos o afectos creados se integran para mostrarse en el lenguaje de la pintura, donde se crean códigos internos pero que tampoco requieren ser descifrados sino reinventados por el observador.

Se revisó dentro de los momentos creativos de la pintura las cualidades del caos-diagrama, por las que el artista pasa - según Deleuze - para sacar el hecho pictórico⁹⁶, y aunque son válidas existen ciertas diferencias en los procesos creativos en el caso de la abstracción geométrica. La idea de códigos que se crean en esta última es más eficaz para definir estos procesos que no concluyen hasta que en la pintura se encuentra una forma de organizarlos en el plano compositivo.

En las observaciones que revisamos acerca de la abstracción en Worringer, encuentro una vía abierta para adentrarme a conocer, por qué la geometría me ofrece la posibilidad de interpretar mis propias emociones cuando las traduzco fundamentalmente en líneas y colores. Existe la necesidad de encontrar una forma de presentar en la imagen un espacio que se organiza para buscar el orden y equilibrio que el mundo convulsionado en el que vivimos hoy en día no procura, pero que se intuye existe, y de alguna forma se necesita entrar en él y participar. Por ello el caos que se desata en el diagrama tiene un orden inverso: se sale del caos de la realidad para encontrar paz y sosiego. La abstracción geométrica:

Nos propone un ascetismo, una salvación espiritual. Por medio de un esfuerzo espiritual intenso, se eleva por encima de los datos figurativos, pero también hace del caos un simple arroyo al que hay que cruzar, para descubrir formas abstractas y significantes⁹⁷.

En Mondrian la vertical y horizontal objetivamente dejan ver el equilibrio que esencialmente está presente en la naturaleza; de alguna forma concluye su búsqueda porque encuentra una relación perfecta contenida en la naturaleza, por medio de dos fuerzas contrarias. Mientras que recorrer un camino para llegar a él en la pintura es el propósito y lo que me interesa mostrar. El caos-diagrama se instaura en los dibujos preparatorios antes de pensar en el color hasta que logro instaurar un orden, para luego posicionarse nuevamente cuando trabajo con el color. La idea de espacio es el principal elemento que considero para que la línea empiece a dividirlo, de forma casi compleja a manera de un mosaico, ambos a menudo son uno solo ¿qué es forma? o ¿qué es espacio?, en algunos casos el color lo puede sugerir.

Las siguientes imágenes son algunos ejemplos de estudios de composición y color, son dibujos que aún están, en palabras de Deleuze, en el caos-diagrama, pero que ya contienen un orden interno gracias a la línea que se afirma con el color, todavía se tendrá que trabajar con la técnica definitiva y manejar los espacios reales en el plano compositivo, lo que hace tambalear nuevamente la composición haciendo que necesariamente se modifique la forma y el color (Fig. 3, 4, 5 y 6)

97 Deleuze, Gilles. Francis Bacon Lógica de la sensación. Madrid: Arena libros, 2002 / 2009., p. 105



Fig. 3
Boceto, lápices de colores

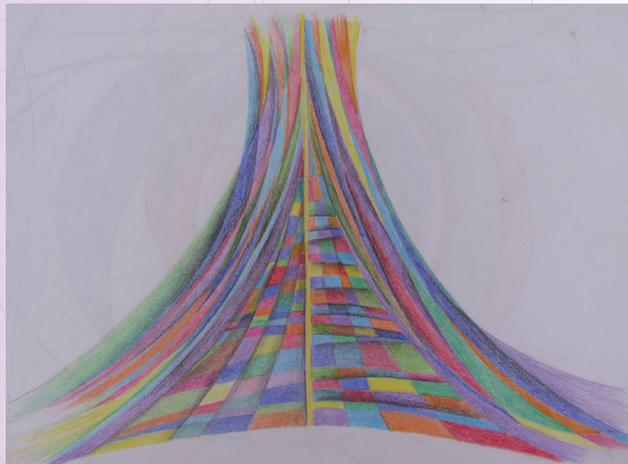


Fig. 4
Boceto, lápices de colores

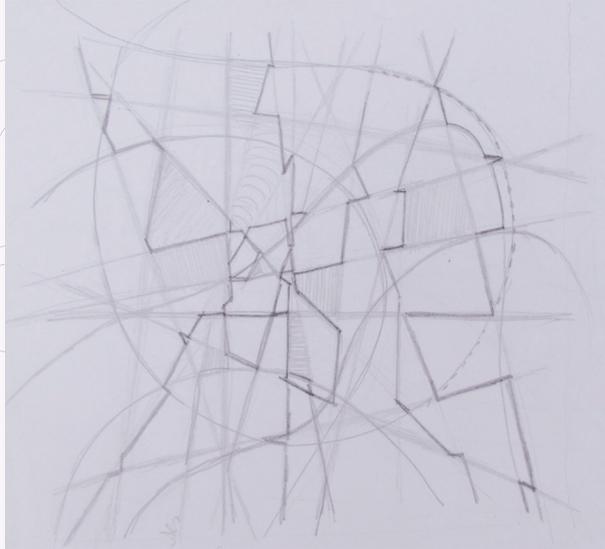


Fig. 5
Boceto, lápiz

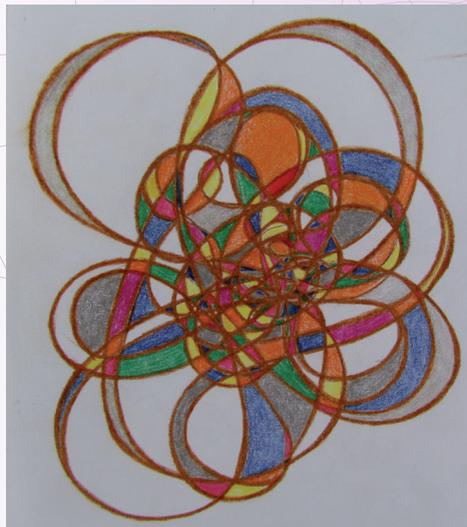


Fig. 6
Boceto, lápices de colores

3.2. Descripción analítica de las composiciones

Las obras que se presentan a continuación se relacionan conceptualmente, cada una revela una lógica interna que la línea puede sugerir pero que es común en todos los casos. La idea de cosmos, infinito, tiempo, espacio, ritmo, equilibrio y armonía son el denominador común de todas ellas. Se presentará como ejemplo en una de las obras, las imágenes de los bocetos que se realizaron sobre una misma idea (Fig. 5, 6 y 7) para que se tenga una referencia de la transformación que una idea inicial puede sufrir en el proceso creativo en la abstracción geométrica, también se muestra un detalle del proceso de ejecución (Fig. 8), cuando ya se resolvió la técnica y el color, para finalmente presentar su resolución.

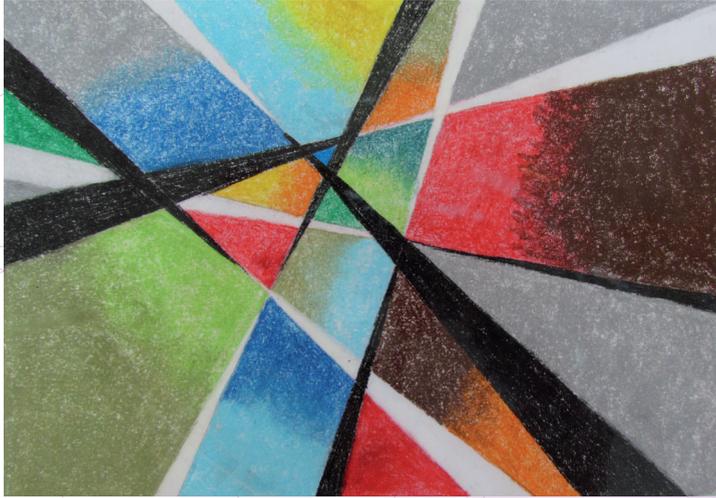


Fig. 7. Boceto 1

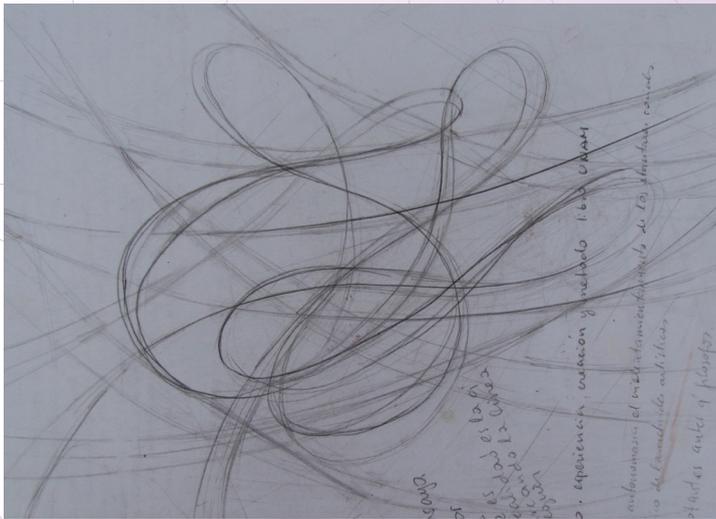


Fig. 8. Boceto 2

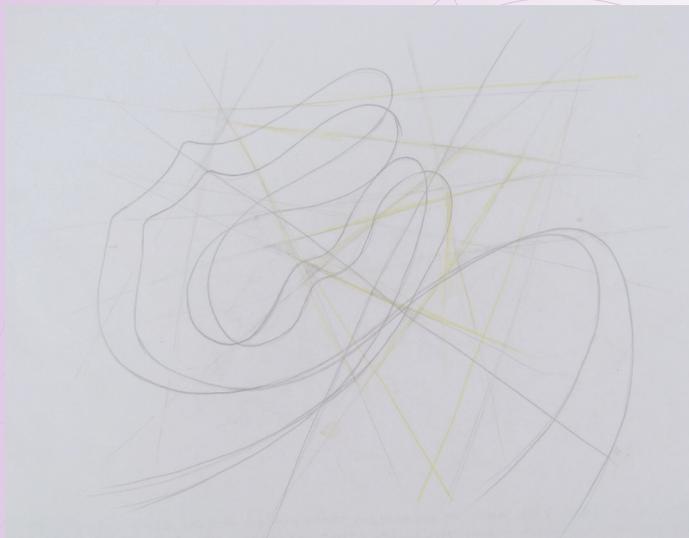


Fig. 9. Boceto 3

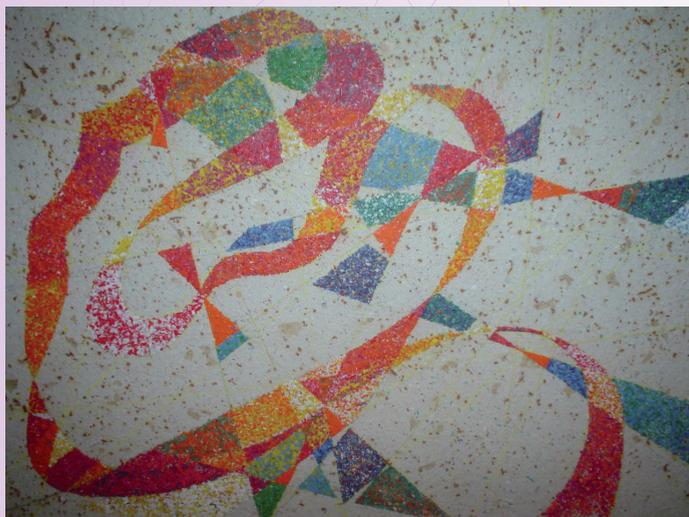


Fig. 10. Fragmento (proceso de ejecución)

Pintura 1: Vínculos de memorias



Fig. 11

Titulo: Vínculos de memorias

Crayón sobre papel reciclado

67 x 48 cm.

En esta pintura (Fig. 11) se unieron varias ideas, entre ellas y sacadas de la observación del mundo natural en primer lugar, la idea del espacio indefinido, libertad, movimiento, vida, dualidad pero sobre todo ritmo, ello se contiene en lo más etéreo de la composición, en lo que parece flotar y que en la obra final está interpretado por la banda roja que envuelve todo el espacio compositivo, que va de ida y vuelta para finalmente perderse fuera de los límites del soporte, desvaneciéndose en el trayecto.

Las líneas rectas se relacionan en pares que se cruzan de extremo a extremo en algún punto formando espacios y planos de colores fríos. De esos cruces en horizontal y vertical nacen pequeños triángulos, estos vendrían a ser las figuras principales que se distribuyen en diferentes tamaños en toda la composición, también se encargan de provocar tensiones. Las parejas de triángulos rojos y naranjas que se unen en una de sus puntas y el par de líneas que los componen tienen la tarea de formar un plano diferente, momentos que traducen el tiempo.

En el fondo y de modo casi imperceptible hay dos figuras más: un gran triángulo apoyado en uno de sus vértices y un cuadrado que tampoco está asentado en su base. Estas dos grandes formas no coexisten juntas: para mirar una hay que dejar de mirar la otra y contribuyen a generar el dinamismo que la pareja de líneas que formó la banda roja, se encarga de manifestar, pero a la vez ejemplifican lo relativa que puede ser una opinión.

El espacio son los vacíos que separan planos, es lo que da trayectoria a la mirada; son las zonas de descanso, de partida y llegada, la atmósfera donde viven y se mueven todos los elementos

que en esta pintura se los reconoce por su ausencia de color.

El color por su parte hace el mismo trabajo. Cada espacio por pequeño que sea tiene su propia combinación cromática, generalmente compuesta por dos o tres matices en armonías por contraste o afinidad (Fig. 12). La integración de colores gracias a la cualidad de la técnica permite utilizarlos sin anularse entre sí, al contrario ceden su carga cromática al más dominante, pero coexistiendo armoniosamente provocando una vibración interna. Su finalidad es destacar unas zonas y hacer menos visibles otras, los espacios que se dejan, contribuyen a provocar la ilusión de que todas estas formas están flotando, como si en realidad no necesitaran el soporte pictórico para dejarse ver. Los colores ocupan las formas, y sugieren distintos niveles de profundidad, debido a la relación que se produce entre cálidos y fríos. El resultado a nivel visual es una red atravesada por materia coloreada.



Fig. 12

La línea sigue un recorrido, configura el espacio, lo intuitivo que acompaña a los primeros esbozos se transforman de forma consciente ya en la superficie pictórica, al cuidar la composición, estabilidad o equilibrio general.

De la observación de la naturaleza, solo una pequeña parte se puede entrever en la obra en su etapa de resolución. La impresión de algo que me motiva a iniciar los procesos que se siguen en el diagrama, se reflejan en algunos casos en la composición general, pero en el transcurso se irá modificando al entrar en juego otras emociones desatadas que no tienen que ver con un manejo consciente o propósitos calculados sino con afectos o recuerdos que no pueden ser interpretados de forma figurativa, pero que son añadidos casi inconscientemente por el color y las formas que se generan. De manera que la naturaleza se transforma en algo nuevo desde los procesos que se inician con los dibujos iniciales, hasta que en la resolución de la pintura, el color reafirma esta metamorfosis que ahora contiene pulsiones significantes.

Pintura 2: Croquis vital de relaciones



Fig. 13

Título: Croquis vital de relaciones

Óleo y encausto sobre lienzo

100 x 100 cm.

En la pintura que se observa a la izquierda (Fig. 13) se origina un espacio de coexistencia; se puede imaginar una especie de metrópoli donde habitan formas que se mueven en una multiplicidad de relaciones, en la que el ser humano cobra protagonismo en la escena, aunque no de forma figural o en presencia corporal sino en los aspectos vitales de su pensamiento. La línea es la que hace posible la creación de este mundo imaginario, de su nacimiento y prolongación en el espacio se abren y crean nuevas estructuras que se alejan morfológicamente de la forma natural de la cual se parte.

La geometría que se deriva del libre juego de la línea se convierte en momentos: presente, pasado y futuro se entremezclan en una red que lo contiene todo. El ser humano pasa a formar parte de la intrincada formación de planos que el color afirma. Cada forma es una presencia nueva de aquello que se va dejando atrás en el tiempo, que existió y existe en este croquis vital de relaciones.

Una espiral apenas perceptiva confirma la idea de avance y retroceso: pasado y futuro. Las formas romboides y triangulares abundan en el espacio (Fig. 14), y el observador puede componerlas o recomponerlas a su antojo, pero de todas ellas solo una responde al equilibrio al que se



Fig. 14

aspira: un gran triángulo equilátero en el fondo de la composición con una base firme, ya que es paralela al lado horizontal inferior del soporte, alude a un anhelo: una búsqueda de equilibrio, paz y sosiego, está ahí aunque se confunda con los múltiples triángulos que coexisten en la escena.

En cambio el ser humano está personificado por los pequeños pares de triángulos blancos y negros (Fig. 15) que recorren los espacios. ¿Por qué en parejas?... venimos solos al mundo, sufrimos el nacimiento y también la muerte, es la única certeza que tenemos, el blanco alude al inicio y el negro al final. Las formas naturales que dieron origen a esta obra fue la espiral que



si somos observadores la encontramos en muchas formas de la naturaleza, esta forma traduce movimiento y energía. El color esta vez, único en cada espacio, tiene una variación tonal de claro a oscuro en monocromía, para intensificar la sensación de variación de niveles de profundidad de cada plano y su movilidad en el espacio.

Fig.15

El tratamiento del color tiene un orden lógico, se busca conscientemente que cada matiz tenga una presencia equilibrada en el conjunto, por ello en la ejecución de la obra se recurrió a girar el soporte cada vez que fuera necesario para ubicar los colores, aunque los cálidos cobran protagonismo por su propia naturaleza de adelantarse y sobresalir con respecto a los fríos, sin embargo también se busca que el color sea atenuado por los grises que de igual forma recorren toda la escena.

Pintura 3: Origen



Fig. 16
Título: Origen
Collage sobre cartón
62 x 94

En la pintura de la fig.16 sobresale una forma pentagonal muchas veces presente en la naturaleza a manera de espiral ascendente. Su composición tiene la intención de evocar origen, nacimiento y las múltiples circunstancias que acompañan el devenir incierto que es la vida. La técnica utilizada es collage (papel sobre cartón). Al igual que en las obras anteriores se busca crear un efecto estético a manera de mosaico. Los pequeños fragmentos de color personifican elementos vivos que pueblan este mundo imaginario y construyen una estructura formal identificable. La principal pretensión es que la imagen sea vital, armónica, equilibrada y dinámica, cualidades que se perciben en el mundo natural y que se trasladan en su interpretación para sugerir en el momento de la reflexión otras nuevas. Es posible observar trozos de papel rasgados irregularmente (Fig. 17) y ordenados a manera de una espiral ascendente. El color se distribuye siguiendo la secuencia que se observa en el arco iris, mientras que el negro contribuye a la ilusión de profundidad o atracción gravitatoria desde el centro hacia los perfiles de cada lado del pentágono.

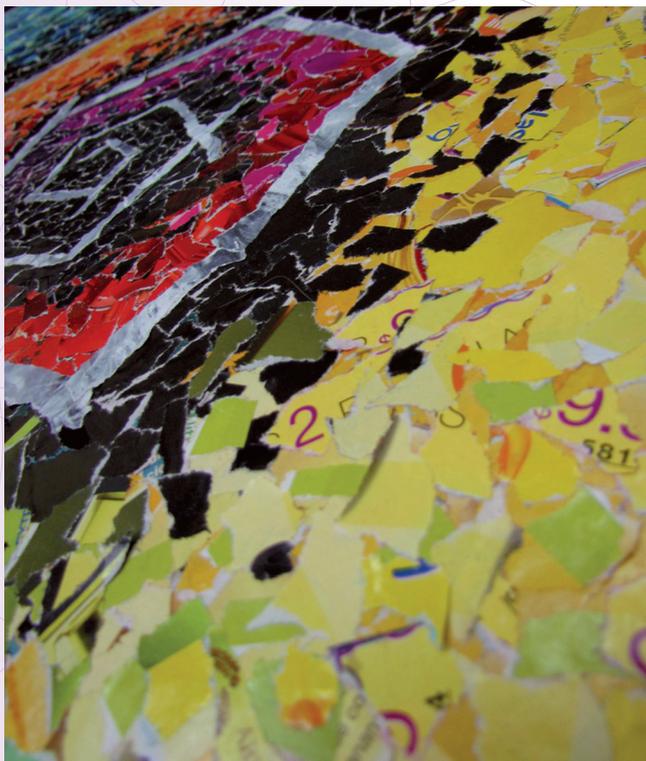


Fig. 17

Pintura 4: Círculos del tiempo

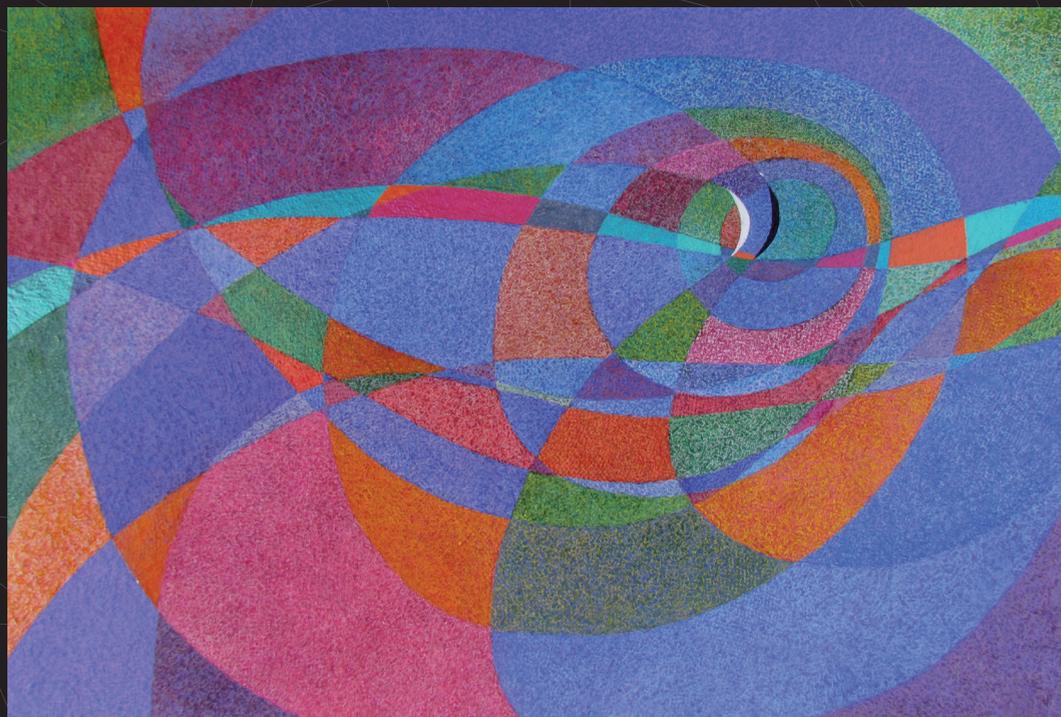


Fig. 18

Título: Círculos del tiempo

Técnica mixta sobre cartón

67 x 46 cm.

En esta pintura 4 (Fig. 18), se observa un movimiento rítmico especialmente sugerido por la línea. Se puede reconocer que hay dos formas que protagonizan la escena (Fig. 19), acentuadas por el blanco y el negro, se dirigen hacia algún lugar indefinido, ya que están impulsadas por una fuerza que las hace emprender un viaje hacia lo desconocido; se dijo antes que el blanco simbolizaba el nacimiento mientras que el negro la muerte.



Fig. 19

En la atmósfera general de esta pintura hay una sensación de expansión por los óvalos que como fondo dividen el espacio, al igual que las dos figuras al prolongarse las líneas que las forman.

Hay una pareja de líneas que también recorren horizontalmente el plano de la composición, cruzándose y formando una banda de color que se destaca de las demás por sus colores planos y brillantes (Fig. 20) a diferencia de los otros espacios que tienen textura (dos o tres colores).



Fig. 20

La franja citada simboliza una línea de tiempo: el presente que acompaña a las figuras blanca y negra, mientras que el pasado y futuro se contraen y expanden en relación con los óvalos desde el más pequeño hacia el más grande que se proyectan fuera del espacio pictórico.

Pintura 5: S/t



Fig. 21

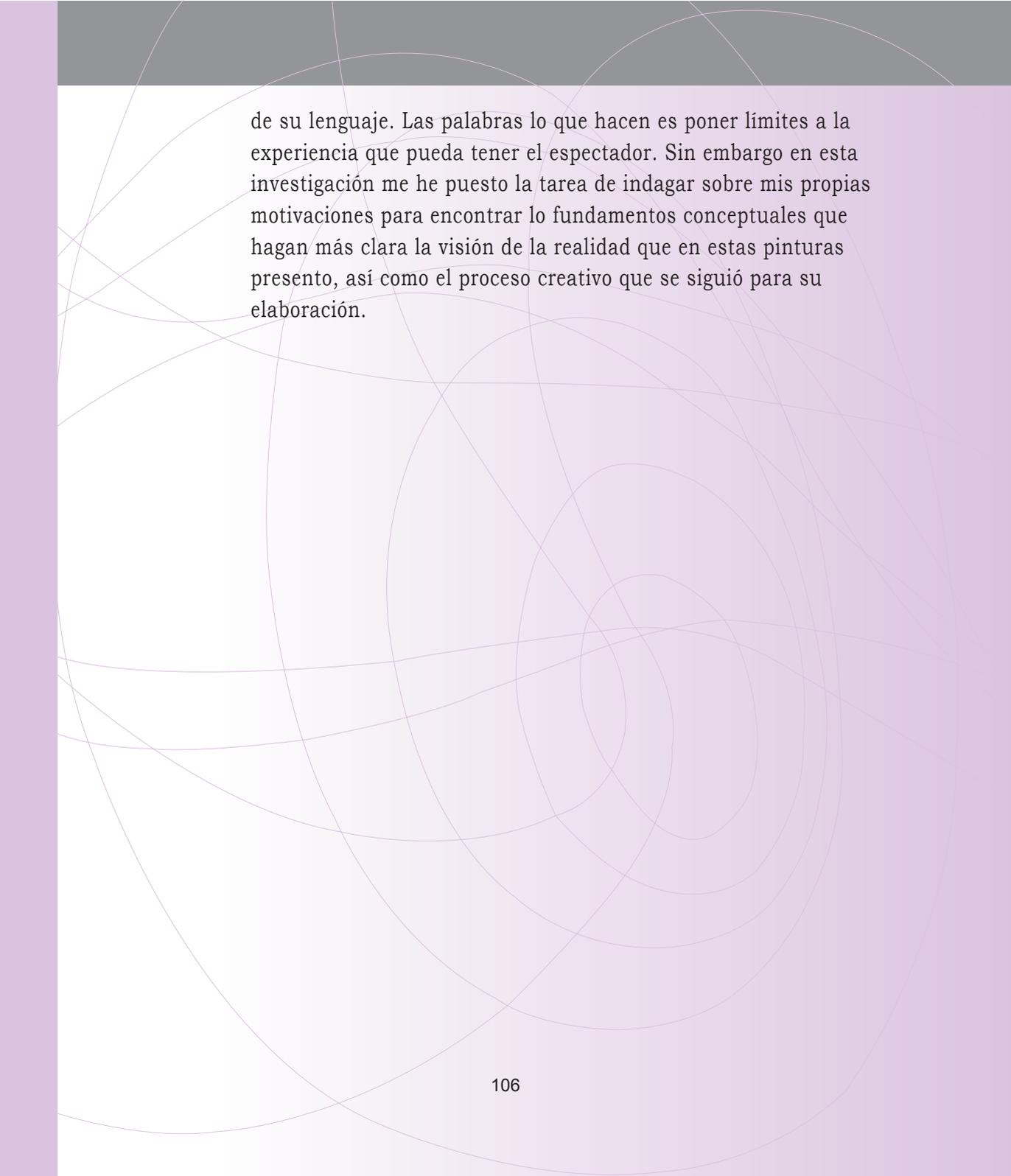
Título: s/t

Técnica: Óleo sobre lienzo

72 x 72 cm.

En esta pintura (Fig. 21) hay un elemento importante que se destaca: un cuadrado inestable en el centro de la composición. Por su posición pareciera que se encuentra girando, las líneas diagonales son una constante que refuerzan el movimiento o dinamismo que esta figura proyecta, sin embargo esta forma lejos de ser un elemento sólido, se presenta más bien como una presencia no real, es más como una ventana abierta donde se replica las formas que están a su alrededor. Los triángulos de colores son también figuras importantes de la composición, a partir de ellas se divide y multiplica el espacio. Los triángulos negros son zonas de total vacío, son espacios indefinidos en profundidad necesarios para reforzar la idea de inestabilidad y confusión, mientras que los triángulos de colores planos traducen lo opuesto, se mueven por todo el espacio, por su tamaño sugieren movimiento, dirección y distintos niveles de profundidad, se encuentran siempre o convergen en un punto específico como si de una cita se tratara, un encuentro predestinado. Las formas que contienen los colores que muestran una degradación también son espacios pero a diferencia de los triángulos negros tienen luz y reminiscencias del color del triángulo del cual se forman como si también portaran su energía.

Realizar estas pinturas fue una experiencia motivadora, sobre todo porque en el tiempo que duró la ejecución y también luego de concluir las, tuve la necesidad de reflexionar con detenimiento en estos nuevos elementos de la naturaleza que habían nacido y que traían en cada caso una energía diferente. No obstante hablar de las obras en el caso del pintor es una tarea algo incómoda y en cierto modo sería limitar su valor expresivo y también porque se espera que ellas por si solas puedan transmitir lo que es propio



de su lenguaje. Las palabras lo que hacen es poner límites a la experiencia que pueda tener el espectador. Sin embargo en esta investigación me he puesto la tarea de indagar sobre mis propias motivaciones para encontrar lo fundamentos conceptuales que hagan más clara la visión de la realidad que en estas pinturas presento, así como el proceso creativo que se siguió para su elaboración.





4. Conclusiones

Tal como enuncio en el título de mi trabajo “La naturaleza y la abstracción. Propuesta pictórica”, he podido canalizar los tres puntos claves que me fue necesario revisar y experimentar teórica y plásticamente. Si bien había encontrado las motivaciones para crear por medio de la pintura, en los temas tratados descubrí también los conceptos y teorías que necesitaba para hacer explícitas mis verdaderas motivaciones, lo que además me permitió ahondar en mis pensamientos, y en lo personal me dio más seguridad a la hora de presentar mis argumentos porque tuve buena compañía en el trayecto: tres artistas y algunos filósofos me dieron la mano en esta búsqueda.

La pintura como un medio tradicional no se agota como lenguaje expresivo, pues es la base en la que se sustenta la formulación de ideas para llegar a un concepto que se puede reconocer en el camino o al final de su recorrido y no antes, además de ser un medio cercano que permite una conexión directa al abordar las posibilidades de la materia pictórica, de las texturas, del control de los espacios físicos y reales del soporte y para buscar y conocer aquello que aún no es presente pero se intuye, y que por medio de los recursos expresivos que maneja (punto, línea, color y composición), logra hacer posible la formulación de las propias inquietudes y extensivas las cualidades estéticas que se busca conseguir.

Un proyecto artístico en el que se aborde un estilo desarrollado en otra época, tiene que ver principalmente con una necesidad

que está muy lejos de un propósito meramente estético. Esta coincidencia de estilo debe responder a un llamado interno y espontáneo, nunca forzado, es decir en ningún caso puede ser superficial. En la abstracción geométrica se crean códigos internos que para cada artista son la base con los que establece relaciones y elementos significantes que son la razón de ser de la imagen; las intenciones y las conceptualizaciones que se trabajan en la pintura también pertenecen al pintor, de hecho en ella éste se refleja y con él sus preguntas y su forma de ver el mundo, que lo hacen un ser único y su obra un espejo de sí mismo. Por ello en una propuesta plástica, aunque se compartan teorías artísticas como las que se estudió de Kandinsky, Mondrian y Klee, siempre se llegará a resultados visuales y conceptuales muy diferentes.

En lo que define Kant como sublime matemático se encuentra el mayor punto de conexión conceptual con la experiencia que se suscita cuando se pasa del momento pre-pictórico al diagrama mismo, pues aquí se abandona la experiencia sensorial y se pasa a un segundo nivel que es el progreso a lo infinito en la consideración del ser humano como portador de cualidades más espirituales que materiales, sin que ello conlleve a la concreción de certezas sino a la materialización de preguntas.

En la ejecución de los bocetos y pinturas que se presentan en el tercer capítulo, ser consciente de los cinco caracteres del diagrama que analiza Deleuze para confrontarlos con la experiencia propia fue positivo, pues si bien lo hace de forma general se pudo encontrar puntos de inflexión cuando se utiliza la geometría como lenguaje expresivo. Entrar en el caos-diagrama es necesario en el proceso creativo en todos los casos, y la abstracción geométrica

no es una excepción, pero se está en él solo de paso, hasta que se concrete la verdadera intención que está en abstraer de la realidad lo estrictamente necesario para eliminar lo que está de más o pretender hacerlo para llegar al cosmos. Es una forma de encontrar el equilibrio que la naturaleza en sí misma no procura, y confluir lo esencial de ella con el pensamiento que también la evade para construir compositivamente otra realidad o naturaleza que no se limita al estado material u objetivo del cual se parte. En la pintura confluyen también estados emocionales, afectivos y subjetivos para terminar en preguntas acerca de lo intangible, donde se experimenta la idea de infinito o de lo que no tiene límites, congruentes también con preguntas acerca del destino espiritual del ser humano.

La pintura como lenguaje que posibilita la búsqueda de significados no es válida, pues si bien el artista concibe su obra con una intención preconcebida o no al inicio de su creación, el objeto de su resultado tiene cualidades que la sustentan con independencia de su creador, por lo tanto los significados de su lectura aunque son la motivación inicial del observador siempre son indeterminados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: La balsa de la Medusa. p. 87, 93
- Arnaldo, J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor. p. 18
- Arnheim, R. (1969 / 1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. p. 39
- Assunto, R. (1967 / 1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor. p. 12
- Bell, J. (1999 / 2001). *¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno*. Tr. Vicente Campos. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p. 11
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca. p. 94
- Bockemühl, M. (1992 / 2005). *Turner*. Tr. Sara Mercader. Madrid: Taschen. p. 65, 73
- Bozal, V. (1996 / 2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa. p. 55, 263
- Deleuze, G & Guattari, F. (1991 / 1997). *¿Qué es la filosofía?*. Tr. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama. p. 169, 177.

- Deleuze, G. (2002 / 2009). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Tr. Isidro Herrera. Madrid: Arena libros. p. 105.
- Deleuze, G. (2007). *El concepto de diagrama*. Tr. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus. p. 70,
- Dewey, J. (1980 / 2008). *El arte como experiencia*. Tr. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós. p. 4, 45, 47.
- Eliade M. (1956 / 1998). *Lo sagrado y lo profano*. Tr. Luis Gil. Barcelona: Paidos. p. 9.
- Gombrich, E. (1997), *Arte e Ilusión*. Madrid: Editorial Debate. p. 56, 131
- Kandinsky, W. (1912 / 1999). *De lo espiritual en el arte*. Tr. Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós. p. 22, 65, 93
- [PDF] Kant, I. (1876). *Crítica del juicio*. Tr. Alejo García Moreno y Juan Rubira Madrid. p. 77, 79, 81, 85, 89.
- Acosta, M. y Quintana, L. (2009). *Paul Klee. fragmentos del mundo*. Traducción del texto sobre el arte moderno y compilación de ensayos. Colombia: Unidades - Cesó. Departamento de Filosofía. p. 36, 37, 38, 39, 44, 48, 49.
- Lopez Chuchurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Ediciones Labor. p. 33, 36, 50.
- Mondrian, P. (1957 / 2007). *Arte plástico y arte plástico puro*. Tr.

Raúl R. Rivarola y Anibal C. México: Ediciones Coyoacán. p. 24, 36, 43.

- Santayana, G. (1896 / 1968). *El sentido de la belleza*. Tr. Daniel Vieitez. México: UTEHA. p. 12.

- Tatarkiewicz, W. (1987 / 2001). *Historia de seis ideas. Arte. Belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tr. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A. p. 228

- Worringer, W. (1908 / 1975). *Abstracción y naturaleza*. Tr. Mariana Frenk. México: FCE. p. 19, 28, 29, 37, 46, 54, 58.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

- Chavez, J, Ventura, N. Zamora, F. (2010). *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*. México: UNAM.
- DÜchting, H. (1999). *Kandkinsky*. Tr. Carmen Sánchez. Alemania: Taschen.
- Kandinsky, W. (1923 / 2007). *Punto y línea sobre e plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Terramar
- Mondrian, P. (1973 / 2005). *Realidad natural y realidad abstracta*. Tr. Rafael Santos Torroela. México, D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Noé, L. F. (2007). *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Partsch, S. (1991). *Paul Klee*. Tr. Luciana Caglioti. Milano: Taschen
- [PDF] Sánchez, J. (1986), *El problema de la abstracción en el pensamiento plástico de Paul Klee*. Anales de Filosofía Vol. IV . Pág. 201 -210
- DÜchting, H. (1999). *Kandkinsky*. Tr. Carmen Sánchez. Alemania: Taschen.

