

EN TORNO AL CONCEPTO DE LO SUBLIME
EN LA PINTURA ABSTRACTA:
PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN DIDÁCTICA
EN UNA ESCUELA DE ARTE

UNIVERSIDAD DE BURGOS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS Y GEOGRAFÍA



EN TORNO AL CONCEPTO DE LO
SUBLIME EN LA PINTURA ABSTRACTA:
PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN
DIDÁCTICA EN UNA ESCUELA DE ARTE



TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

MARÍA DEL CARMEN ORTEGA ÁNGULO

DIRIGIDA POR:

DR. RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

DRA. MARÍA CONSUELO SÁIZ MANZANARES

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a todas aquellas personas, familiares, amigos, compañeros en el camino de la vida, tanto personal como profesional, que han apoyado y creído en esta propuesta de trabajo.

En especial a la memoria de mi padre ya que orientó desde la sensibilidad de su obra el tema de este trabajo ayudándome a entender la significatividad de lo Sublime en la vida de las personas y de la sociedad en general.

Así mismo mi reconocimiento y gratitud a los directores de la tesis: el Dr. René Payo Herránz y la Dra. María Consuelo Sáiz Manzanares, por su apoyo y sus precisas orientaciones en la realización de este trabajo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN	13
1. Objetivos	19
2. Metodología	19
3. Hipótesis	21
4. Desarrollo	21
5. Discusión	21
6. Conclusión	21
II. EN TORNO AL CONCEPTO DE "LO SUBLIME" EN LA PINTURA ABSTRACTA ...	23
Capítulo 1. La estética de lo Sublime en la abstracción	25
1.1. Introducción	25
1.2. Lo Sublime	28
1.2.1. ¿Cómo entender lo Sublime en la obra de arte?	29
1.2.2. Lo Sublime como impulso en el interior de los seres humanos	31
1.2.3. La persona como emisor y receptor de la obra de arte	33
1.2.4. La angustia y el camino de la interioridad	37
1.2.4.1. Soledad, nostalgia, experiencia	38
1.2.5. La voz interior en el espíritu creativo	40
1.2.5.1. Impulso creador	41
1.2.6. Estética y trascendencia	44
1.2.7. Vacío o plenitud en el arte moderno	47
1.3. Procesos de estudio en el encuentro con lo Sublime	49
1.3.1. Lo Bello y lo Sublime a través de la inspiración, la belleza, la intuición y la imaginación en la obra de arte	50
1.3.2. Lo bello como parte de lo Sublime	54
1.3.3. Finalidad en la naturaleza	61
1.3.4. Arte y belleza	65
1.3.5. Intuición e interpretación	77
1.3.6. Imaginación, ensoñación	82
1.3.7. Creatividad, percepción, invención, experiencia sensible	92
1.4. Lo Sublime en la experiencia estética	95
1.4.1. La mística de la contemplación	95
1.4.1.1. Mirada, encuentro, búsqueda	103
1.4.2. La libertad y la angustia en el camino de la interioridad	106
1.4.3. Lo finito y lo infinito	107
1.4.4. Materia y espíritu del arte	111
1.4.5. La creación plástica como necesidad interior	114
1.5. Lo Sublime en la abstracción	118
1.5.1. Arte-Ética	129

1.5.2.	Forma, Interpretación, libertad en la abstracción	131
1.5.3.	El Absoluto en la representación y en el concepto	139
1.5.4.	Arte y verdad	146
1.6.	Lo Sublime en la obra de Kandinsky. Klee. Mondrian. Rothko	150
1.6.1.	Kandinsky. Otros caminos. La otra belleza	152
1.6.1.1.	La persona. Sus encuentros	155
1.6.1.2.	Trayectoria en la búsqueda y encuentro de nuevos caminos	159
1.6.1.3.	Lo espiritual en el arte. La pintura como arte puro	161
1.6.1.4.	El caso de Kandinsky	164
1.6.2.	Paul Klee. Un espíritu sensible	172
1.6.2.1.	Un camino en sensibilidad	172
1.6.2.2.	Espíritu interior desde la naturaleza	174
1.6.2.3.	Fuerza interior que genera sentimiento	175
1.6.2.4.	Pintura que escribe	176
1.6.2.5.	Klee y el color	179
1.6.2.6.	El problema de la forma. Realidad oculta	181
1.6.3.	Piet Mondrian. Su trayectoria	186
1.6.3.1.	Raíces de una abstracción. Geometría divina	190
1.6.3.2.	El problema de la forma. Figurativo-no figurativo	194
1.6.3.3.	Abstracción-realidad	196
1.6.3.4.	Abstracción geométrica	198
1.6.4.	Rothko	205
1.6.4.1.	Trayectoria en una búsqueda	207
1.6.4.2.	El problema de la forma	208
1.6.4.3.	Abstracción, una búsqueda del arte puro	209
1.6.4.4.	Valor del color en Rothko	211
1.6.4.5.	Acontecimiento espiritual en el arte	215
1.6.4.6.	Una visión mitológica	215
1.6.4.7.	Realidad interior oculta	222
1.6.4.8.	Legado de Rothko	224
1.6.5.	Cuatro pilares en el camino de la abstracción	226
Capítulo 2.	El concepto de lo Sublime en la sociedad del s. XX	229
2.1.	Introducción	229
2.2.	El individuo y la sociedad	231
2.3.	La transvaloración de los valores	240
2.4.	La sociología y la religión de la humanidad	246
2.5.	Sociedad creativa y creadora	249
2.6.	Análisis de las vías de la estética en relación con lo Sublime	255
2.7.	Encuentro con lo Sublime a través de una obra de arte	276
III.	PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN DIDÁCTICA EN UNA ESCUELA DE ARTE	287
Capítulo 3.	El arte en la educación	289
3.1.	Introducción	289
3.2.	Didáctica de la enseñanza del arte	294
3.2.1.	La educación artística	311
3.2.2.	Propuesta didáctica en una Escuela de Arte	320
A)	Estructura organizativa	320
B)	Especificación del trabajo en una Escuela de Arte	323
C)	Descripción de las propuestas de intervención didáctica	323
c.1.	Propuestas	327
1.	Kandinsky y la abstracción	327
2.	Imaginación	333
3.	Simplificación de elementos gráficos	339

4. Un mundo de manchas cromáticas	345
5. El juego de las formas	351
6. Soñar una imagen	357
7. Composición plástica. Pesos y armonías	363
8. Intuir un paisaje	369
9. Entre manchas	375
10. La potencia del contraste cromático	381
11. Lo estructural	387
12. Códigos visuales	393
13. Espacios cortados	399
14. Mundos fantásticos	405
15. Lo Sublime	411
16. Punto de encuentro de tres personalidades	417
17. Lo Sublime en la naturaleza	423
18. En creatividad	427
19. Análisis	431
20. Percibir la abstracción desde un lenguaje propio	437
c.2. Guía de ayuda docente para el profesor	441
1. Propuestas	443
2. Ficha del profesor	453
IV. CONCLUSIONES	465
V. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	473

I

INTRODUCCIÓN

La elaboración de este trabajo surge de la necesidad de defender una sociedad creativa, portadora de unos valores que parten desde el interior del individuo como fuerza motriz. Aquello que se llama Sublime, y que puede llegar a ser la energía y el estímulo en las experiencias personales; en relación con uno mismo y con los demás. Se puede considerar como algo mítico, desde la perspectiva en la que el ser humano tiene un punto de partida, es decir, un origen y un final. A través de este ciclo, surge un devenir de factores que influyen en la formación de su personalidad.

Se necesita así, en el hombre, un interior sensible, provocativo y creativo para dar y generar en la sociedad, de la que forma parte, unos medios e instrumentos que potencien y hagan surgir unos valores en la persona. Desde la Estética del Arte, generar estas cualidades en los otros individuos, para evocar sentimientos a través de sus manifestaciones artísticas: plásticas, visuales, literarias, musicales..., desde un punto de vista experiencial.

Se hace referencia a pensamientos de otros autores, no como estudios de los mismos, sino avalando aquello que ya anteriormente se ha cuestionado acerca de problemas de reflexión: la persona, (su interioridad, la necesidad sensible del hombre, trascendencia, contemplación, la mística, lo Sublime, ética), la estética (lo bello, intuición, imaginación, creatividad). Todo ello para demostrar la necesidad que la sociedad actual tiene de personas creativas que encaminen sus valores hacia el bien social.

Si se cita a ciertas personalidades del mundo del pensamiento, en el ámbito de la filosofía o la teología, es con el propósito de respaldar la propuesta que se defiende, al tiempo que potenciar la tesis de que el hombre, por ser un ente pensante y sensible, es capaz de emitir juicios para no ser manipulable dentro de una sociedad de la que forma parte. El arte es un medio para crear sensibilidades y dirigir hacia otro tipo de miradas la visión de los hombres. Personas compuestas no sólo de materia sino de fuerza interior, que le hacen mover todo su pensar, ser, sentir y actuar.

La investigación consta de cinco partes:

- I. Introducción.*
- II. En torno al concepto de "lo Sublime" en la pintura abstracta.*
- III. Propuestas de intervención didáctica en una Escuela de Arte.*
- IV. Conclusiones.*
- V. Fuentes bibliográficas.*

En el punto I se realiza la presentación del informe así como su planificación:

1. Objetivos:
 - A. Objetivos generales.
 - B. Objetivos específicos.

2. Metodología:
 - A. Cuantitativa.
 - B. Cualitativa.
3. Hipótesis.
4. Desarrollo.
5. Discusión.
6. Conclusión.

El punto II afronta el tema de lo Sublime desde diferentes niveles y conceptos:

Capítulo 1: *La estética de lo Sublime en la abstracción.*

Se parte de una introducción al tema de investigación. "*En torno al concepto de "lo Sublime" en la pintura abstracta.*

- 1.1. Aborda el tema de lo Sublime y cómo entenderlo.
- 1.2. Como impulso en el interior de los seres humanos.
- 1.3. Los procesos de estudio en el encuentro con lo Sublime.
- 1.4. Lo Sublime en la experiencia estética.
- 1.5. Lo Sublime en la abstracción.
- 1.6. Lo Sublime en la obra de Kandinsky. Klee. Mondrian. Rothko.

Así, en esta sección, se dedica a plantear la manera de cómo entender lo Sublime y lo que, desde el interior de cada uno, puede evocar. Se contempla también la necesidad de un interior creativo en el ser humano, constituido con experiencias como la angustia, la interioridad, la soledad, la nostalgia. Desde la estética y la trascendencia en el arte, evitar en la medida de lo posible, que las manifestaciones artísticas lleguen al vacío, sobre todo las concernientes al arte moderno, arte de la abstracción y sea a través de ellas, las que en plenitud, abran el interior sensible de cada persona.

Con ello se produce el eterno retorno, en la persona y el fluir de la sociedad, que queda igualmente reflejado en las corrientes y manifestaciones artísticas y con ello el reflejo de la misma y los cambios que en ella se producen. Es, por lo tanto, el artista o persona creativa quien aporta unos valores. Por medio de la obra de arte se puede generar esa necesidad de tendencia hacia lo Sublime. El diálogo con la obra abstracta, por carecer de mensajes directos reconocibles, hace que se tenga una comunicación y diálogo de la obra y su receptor.

Se defiende, en el punto 1.2.2, la importancia que posee todo interior de la persona, para desde ese interior, proyectar una presencia "real y trascendente", en una sensibilidad que le llevará en plenitud a evitar toda angustia ante el vacío. Con esa voz interior generar impulsos creadores, dentro del juego de la estética, en la cual el ánimo del ser humano se encuentra en el universo, inundado de lo infinito, de lo Sublime y hacia el que orienta sus capacidades perceptivas y creativas en el mundo a través del arte.

Se considera en la sección 1.3, que si la presencia de lo Sublime se encuentra en la naturaleza, el arte más puro es aquél que se halla más cercano a la vivencia de ésta. Será una manifestación suprema, sublime en la tierra. Tiene una implicación con lo perenne

y es una experiencia individual y solitaria. Vivida esta sensación en soledad es considerada un acto de pura contemplación: uno mismo en el encuentro con la belleza.

A través del punto 4, se considera que ver una obra de arte es comprobar los efectos de la sociedad sobre el ser humano. Si el arte revela signos de depravación y degradación es porque tal es la condición humana, a la que el arte es leal. El arte es una manifestación surgida del mundo profano pero que, no obstante, reclama la posibilidad de trascendencia, la emancipación de lo bello, el encuentro y goce con lo Sublime. Precisamente, a través y en el encuentro de una obra de arte, ya sea con una realidad proclamada o como en el caso de la abstracción, en su ocultación; introduciéndose en el interior de la obra de arte, para descubrir el de la persona que se encuentra frente a ella.

La vida es hoy mucho más compleja con tanta información, en el siglo de los medios de comunicación de masas, que dan juego a ello, y a veces ésta última se vuelve opresora. Con este exceso de datos y distorsiones del lenguaje, de ideales sin sentido y de pretensiones falsas, se ha creado un vacío que ahoga todo lo que la búsqueda interior y goce vive en una comunicación y en una contemplación serena, dejando libre la interpretación y el diálogo comunicativo consigo mismo y de transmisión hacia el exterior.

Todo ello ha afectado y sigue afectando a lo que el arte y los artistas deben de concebir como seres intermediarios en la participación de lo bello. Por lo tanto, la sociedad se ve involucrada en todos estos cambios y situaciones de vacío, en un mundo donde todos los medios de la información no hacen nada más que emitir mensajes. ¿Pero qué tipo de mensajes?

Ir a la búsqueda del sentido de los signos de la naturaleza y de los mensajes sociales es una propuesta del artista. Encuentro que conlleva una búsqueda de un significado profundo, incluso en la deconstrucción de los mismos mensajes sociales, como ocurre con la manifestación en el mundo del arte, dentro de la abstracción.

Extraer de la obra, una experiencia de la vida, de la propia naturaleza, convirtiéndose así el arte en lo que queda después de ser experimentado, de una realidad, de lo que se siente de una manera física, estética y psicológicamente. Costumbres que se potencian con el paso de los años y la toma de conciencia de estas manifestaciones personales, desde un interior educado y formado. El exterior, que es el interior mirando hacia sí mismo, como proceso personal.

Desenmascarar un trasfondo ideológico a través de una obra de arte entra a formar parte de la sociología del arte que, con la crítica estética, le hace vivir y cuestionarse ciertos factores emergentes. Fusionar estos campos entra a formar parte del diálogo-crítico que lleva el artista.

Apartado 5. Factores referidos a la forma, interpretación, libertad, ética, abstracción y su verdad e interpretación, guiarán por un camino para descubrir y ahondar en el interior de la obra, del artista y del propio espectador.

¿Qué se entiende por arte abstracto? ¿Está tan manipulado este término que ya no dice nada y ha perdido su identidad?

¿Dónde radica la inspiración, la belleza, o lo bello, el ánimo, intuición e imaginación y la creatividad?

Saber mirar interiormente para encontrar y, desde allí, buscar la fuerza que inunda al ser en libertad. Es el camino de una interioridad que produce la mística de la contemplación. Es buscar lo Sublime a través de la experiencia estética.

Se abordará esto en el apartado 1.5.5, con la propuesta de creadores de un mundo propio, pilares de la abstracción, aunque sin dejar de lado otras manifestaciones dentro de este campo. Se habla de Kandinsky, Paul Klee, Mondrian, y Rothko.

Se complementa con el punto 1.6, cuatro personalidades, estos cuatro pilares de la abstracción, adentrándose en sus trayectorias y descubriendo el por qué de su elección en el camino de la expresión plástica dentro de la abstracción.

Capítulo 2. *El concepto de lo Sublime en la sociedad del siglo XX.*

Se puede considerar como inaudito, extraño y ajeno en el siglo actual hablar del encuentro de lo Sublime. Pero las reflexiones anteriores dan pie a comprender mejor cómo en la sociedad actual, toda persona puede poseer un interior creativo capaz de ser portador de valores para la sociedad. A través del arte, como medio expresivo, puede ser el vehículo para reflejar lo que acontece en la sociedad como movimiento de masas. Quizás esos valores sean perceptibles a través de la obra de arte, ¿por qué no?, donde la estética y la belleza atraen a los receptores y envuelven el entorno de todos los seres.

Por ello, la necesidad de lo Sublime, para que realmente ese potencial atrape al espectador y le atraiga hacia sí, en un cuestionamiento de su propia realidad y aquella que le circunda. No es nada nuevo sino cíclico y un retornar a otros valores, tal vez perdidos.

En este capítulo se estima la necesidad de personas creativas en la sociedad, capaces de transmitir y estimular valores a través de vías como la estética, el arte, generando sensibilidad ante todo lo que les rodea. ¿Es la obra de arte una vía de encuentro con lo Sublime? ¿Cómo y de qué manera?

En el bloque III de la investigación: *Propuestas de intervención didáctica en una Escuela de Arte*, se reflexiona acerca de los medios y procedimientos estéticos, que desde los centros educativos, y especialmente como punto de referencia una Escuela de Arte, aportan para generar unos valores sociales en la persona.

La Educación, dentro de la Expresión Plástica y a través del Arte, ayuda a generar creatividad y sensibilidad dentro de cada uno de los seres vivientes. Unos como portadores de ellas, otros como receptores de las mismas. ¿Se pueden educar estas cualidades?, o por el contrario, ¿el docente se encuentra ante un vacío por no disponer de medios y recursos didácticos para potenciar unos valores en el alumno?

La educación de las personas es un factor de gran importancia. Es desde los centros educativos donde se puede canalizar este camino de una forma creativa. Incitar al alumno a descubrir su propio interior a través de la estética de cuanto le circunda, e ir al encuentro con lo Sublime, por medio de las obras de arte, aunque éstas aporten el concepto de lo abstracto. Aprender y experimentar desde la sensibilidad unos valores tendentes hacia el bien social.

Se organizan 20 propuestas de intervención didáctica para alumnos de una Escuela de Arte, que a través de las diferentes disciplinas, alimentan y generan unos valores estéticos en su interior, desde el descubrimiento de lo bello, la creatividad y la contemplación. Éstas van encaminadas a adentrarse y comprender el mundo de la abstracción y a través de ella, llegar a experimentar el concepto de lo Sublime en el interior del ser humano.

En el bloque IV, se recogen las conclusiones y soluciones más relevantes y de utilidad para los profesores de las Escuelas de Arte, y la posibilidad de ser referencia para

otros docentes e instituciones culturales (centros educativos, salas de exposiciones, centros de arte, museos...), que quieran acercar al ciudadano al mundo de la abstracción.

Se finaliza el estudio, bloque V, aportando las fuentes bibliográficas que han servido de apoyo para esta investigación.

1. OBJETIVOS

A. OBJETIVOS GENERALES

1. De un modo global se propone analizar la necesidad de la existencia de un valor primordial para el desarrollo de una sociedad en armonía, donde la sensibilidad sea el pretexto. No cualquier sensibilidad, sino la que procede de una educación para la creatividad, como inicio de una personalidad capaz de ser observador y crítico de la sociedad en la que se vive.
2. La afirmación de la hipótesis se basará en el estudio, apreciación y contraste de referencias a lo Sublime, como evocador de unos valores en el interior del ser humano.
3. Lo Sublime como inspiración, intuición e imaginación, pero también como impulso creador a través de las obras de arte: plásticas, literarias, musicales...y la mística contemplación de la mirada, la búsqueda y el encuentro.
4. Percibir lo Sublime por medio de la abstracción para descubrir los valores y sensibilidades de la persona.
5. Generar caminos que sirvan de medios para comprender el arte abstracto y efectuar una lectura desde la propia sensibilidad.

B. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Considerar la manifestación de lo Sublime en las obras de arte, bien sean plásticas, literarias, musicales...
2. Valorar la percepción que de lo Sublime puede tener el espectador en la búsqueda contemplativa de su mirada "estética", es decir, valorativa de los productos artísticos, pero también de los morales, desde la libertad individual.
3. Educar desde los primeros estadios de la persona, a través del arte, y experimentar, a través de este, la belleza, imaginación, inspiración y creatividad en orden al bien común.
4. Generar sentimientos y valores a través de una obra plástica específica.
5. Estimular el respeto hacia aquello que carece de belleza y descubrir en ello los efectos que produce.

2. METODOLOGÍA

Partiendo de lo Sublime, se hará un recorrido por aquellos conceptos que configuran la llamada razón personal, sancionadora de las obras de arte, tanto desde el impulso creativo como desde el contemplativo. El hilo conductor es la experiencia en el campo de la enseñanza desde el arte y el necesario apoyo en los nexos teóricos, históricos y filosóficos.

ficos. Se realizan 20 propuestas de intervención educativa partiendo de una Escuela de Arte, pero con la posibilidad de ser utilizadas en otros centros o entidades culturales.

El apoyo con imágenes de obras de autores diversos, se cree necesario para ilustrar aquello de lo que se hace referencia. Posteriormente, dentro del campo de la abstracción, cobrará importancia la obra de los autores acerca de los cuales se realiza el estudio: Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko. Pero no por ello se dejará de lado a otros autores que trabajan en el mismo ámbito, que confirman los valores expresivos de los cuatro pilares de la abstracción.

A. CUANTITATIVA

El trabajo consta de cinco partes:

- I. Sirve de introducción a la investigación.
- II. Se habla del concepto de lo Sublime. Defiende a lo largo de sus capítulos y apartados la necesidad de una fuerza vital, lo Sublime, que mueva el interior de la persona, para que a través de la inspiración, el ánimo, la belleza, la intuición, la imaginación y la contemplación aporten a la sociedad, de la que forma parte, unos valores para generar el bien común.

Tras la experiencia de cuatro de los defensores de estas ideas e ideales, Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko, se propone igualmente la necesidad de un interior pleno y una trascendencia en la persona. Ello puede ser ayudado por el disfrute de una obra de arte y también dentro del campo de la abstracción, que por incomprendido, por ocultación de datos, puede llevar a ese encuentro interior. Se necesita de estos pilares que ayudan a comprender mejor todo aquello que desde la *no nada* se presenta.

En el capítulo 3, se reflexiona acerca de lo Sublime en el arte y en la sociedad actual. Siendo necesaria una sociedad creativa y creadora que aporte valores al individuo. A través del arte abstracto, en el ámbito de la pintura, se encontrará también una vía de encuentro con lo Sublime.

- III. Capítulo 4, analiza la necesidad de la educación a través del Arte, para generar en la persona unos sentimientos y sensibilidades que hagan fortalecer y renacer en ella unos valores para potenciar una sociedad creativa.

Se presentan 20 propuestas de intervención didáctica en una Escuela de Arte y de posibilidad de ser utilizadas como guías en otros centros educativos o entidades culturales.

- IV. Se formulan las conclusiones acerca de la investigación.
- V. La aportación de las fuentes bibliográficas que han servido de apoyo al estudio, complementan la investigación.

B. CUALITATIVA

Se encuentra necesaria una sociedad con valores encaminados al bien de la comunidad de la que forma parte. A través del arte se pueden canalizar unos sentimientos sociales, ya que tal vez éstos están desapareciendo. Por ello la necesidad de personas creativas y creadoras que les aporte a la cultura actual.

3. HIPÓTESIS

La necesidad de una fuerza vital que promueva un interior en la persona, formada en valores y con una sensibilidad específica, suscitará el encuentro con lo Sublime a través de una obra de arte. ¿Por qué no también dentro de la abstracción, de la *no nada*, pero que es un todo en el interior del espectador? Ello alimentará su comportamiento creativo y positivo ante una sociedad de la que forma parte. Ésta se encuentra necesitada de personas creativas que generen unos valores encaminados hacia el bien social.

4. DESARROLLO

La tesis se desarrolla en 5 bloques:

- I. Introducción.
- II. En torno al concepto de "lo Sublime" en la pintura abstracta.
Capítulo 1. La estética de lo Sublime en la abstracción.
Capítulo 2. El concepto de lo Sublime en la sociedad del siglo XX.
- III. Propuestas de intervención didáctica
Capítulo 3. El arte en la educación.
- IV. Conclusiones finales al estudio.
- V. Fuentes bibliográficas.

5. DISCUSIÓN

El tema elegido se considera importante ya que en ello lleva implícito el bien social. Desde la experiencia profesional, se hace una defensa de los valores de la persona, como motivadora y creadora de una sociedad que camina hacia el bien común, generando un entorno más bello y sensible.

Es a través del concepto de la abstracción como se pretende llegar al encuentro con lo Sublime, siendo descubierto desde el interior de cada persona. Entendiendo a ésta, tanto como potencial *emisor*, es decir, el artista, como *receptor* de la obra de arte.

Unas imágenes apoyarán aquello que se defiende. Algunas son de carácter realista, es decir, lo que se percibe y se reconoce. Se considera que dichas imágenes deben de tener este contenido, para iniciar el camino hacia el aprendizaje del concepto de lo abstracto. Otras, ya en el campo de la abstracción, ayudarán al espectador a descubrir otras lecturas desde su propio interior. Y a través de unas propuestas didácticas, aprender la comprensión, el estudio, la valoración y el encuentro con lo Sublime desde la sensibilidad de cada persona.

6. CONCLUSIÓN

Se propone y defiende que, a través de los centros educativos, como fase inicial, se suscite y potencie una sensibilidad capaz de discernir todo aquello que a lo largo de su vida y entorno vaya sucediendo. De esta forma y de manera generalizada se puede

plantear una sociedad ideal si, pero real, porque todos y cada uno de sus componentes lo hace posible desde su creatividad y sensibilidad. Es entonces, cuando a través del arte, se podrá tener un encuentro con lo Sublime, que ayude a percibir el interior de la persona y canalizar unos valores y sentimientos hacia el bien social.

Es por medio de un arte no figurativo, cuando se niega el elemento real y reconocible, bajo el concepto de la abstracción, cuando el espectador se dejará llevar por una sensibilidad que le introducirá en un mundo interior propio, desde la obra y en conexión con el autor de la misma. Esta compenetración quedará como vivencia sublime dejando un rastro en el interior del espectador.

II

EN TORNO AL CONCEPTO DE "LO SUBLIME" EN LA PINTURA ABSTRACTA

CAPÍTULO 1

LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN

1.1. Introducción

En este capítulo 1, *la estética de lo Sublime en la abstracción*, y a través de cada uno de los apartados que lo componen se pretende situar lo que el concepto de lo Sublime lleva implícito y el efecto que produce en el interior del ser humano. Así, se abordará el tema, en el apartado 1.2, definiendo aquello que se llama *Sublime* y los efectos que produce en la persona, siendo ésta tanto emisora como receptora de la obra de arte. Su descubrimiento se produce desde la angustia e interioridad que evoca la contemplación del vacío o la plenitud de una obra de arte.

- 1.2. Lo Sublime.
 - 1.2.1. ¿Cómo entender lo Sublime en la obra
 - 1.2.2. Lo Sublime como impu
 - 1.2.3. La persona como emisor y rec
 - 1.2.4. La angustia y el camino de la interioridad.
 - 1.2.5. La voz interior en el espíritu creativo.
 - 1.2.5.1. Impulso creador.
 - 1.2.6. Estética y transcendencia.
 - 1.2.7. Vacío o plenitud en el arte moderno.

Abordar *procesos de estudio*, apartado 1.3, como la Estética, la transcendencia, lo bello, la inspiración, la belleza, la intuición y la imaginación ayudarán a descubrir lo Sublime en la obra de arte. Por otro lado, permitirán a la persona ser conscientes de la manifestación de la belleza o ausencia de ella en el Arte.

Desde una sensibilidad formada, saber percibir aquello que desde la intuición, la ensoñación e interpretación de la realidad, el artista con imaginación y creatividad, transmite como una forma de experiencia sensible desde la percepción e invención de sus propias formas, éstas que definen su propio estilo artístico.

- 1.3. Procesos de estudio en el encuentro con lo Sublime.
- 1.3.1. Lo Bello y lo Sublime: la imaginación en la obra de arte.
- 1.3.2. Lo bello como parte de lo Sublime.
- 1.3.3. Finalidad en la naturaleza.
- 1.3.4. Arte y belleza.
- 1.3.5. Intuición e interpretación.
- 1.3.6. Imaginación, ensoñación.
- 1.3.7. Creatividad, percepción, inventiva.

En el apartado 1.4, *Lo Sublime en la experiencia estética*, se llega al núcleo del tema, partiendo de una mirada y búsqueda desde la contemplación de la obra de arte, para que surgiendo como necesidad interior en la persona, ésta descubra en ella lo que lo Sublime le suscita.

- 1.4. Lo Sublime en la experiencia estética.
- 1.4.1. ~~estética~~ *estética* de la contemplación.
- 1.4.1.1. Mirada, encuentro, búsqueda.
- 1.4.2. La libertad y la angustia en el encuentro.
- 1.4.3. Lo finito y lo infinito.
- 1.4.4. Materia y espíritu del arte.
- 1.4.5. La creación plástica como necesidad interior.

¿Cómo descubrir lo Sublime en algo no reconocible? En el apartado 1.5, *lo Sublime en la abstracción*, se iniciará un camino de comprensión y encuentro. La contemplación de una obra de arte de concepción abstracta, permitirá efectuar una lectura libre desde el interior de la persona. Con ello descifrar y descubrir lo Sublime. La ocultación de datos reconocibles permitirá, que a través de las diferentes composiciones plásticas y manchas cromáticas, realizar el esfuerzo de introducirse en la verdad de la obra de arte. Ser protagonista junto con el artista y su obra.

- 1.5. Lo Sublime en la abstracción.
- 1.5.1. Arte-Ética.
- 1.5.2. Forma, Interpretación, libertad en la abstracción.
- 1.5.3. El Absoluto en la representación y en la abstracción.
- 1.5.4. Arte y verdad.
- 1.5.5. Cuatro pilares en el camino de la abstracción.

En el apartado 1.6, *lo Sublime en la obra de Kandinsky. Klee. Mondrian. Rothko*, se quiere complementar con los testimonios de sus obras y el camino emprendido en el campo de la abstracción, aportando la visión de otras manifestaciones plásticas que ayudan a la persona en su encuentro con lo Sublime.

- 1.6. Lo Sublime en la obra de Kandinsky.
- 1.6.1. *Kandinsky*. Otros caminos. La otra belleza.
 - 1.6.1.1. La persona. Sus encuentros.
 - 1.6.1.2. Trayectoria en
 - 1.6.1.3. Lo espiritual en el arte. L
 - 1.6.1.4. El caso de Kandinsky.
- 1.6.2. *Paul Klee*. Un espíritu sensible.
 - 1.6.2.1. Un camino en sensibilidad.
 - 1.6.2.2. Espíritu interior desde la naturaleza.
 - 1.6.2.3. Fuerza interior que genera sentimientos
 - 1.6.2.4. Pintura que escribe.
 - 1.6.2.5. Klee y el color.
 - 1.6.2.6. El problema de la forma. Realidad
- 1.6.3. *Piet Mondrian*. Su trayectoria.
 - 1.6.3.1. Raíces de una abstracción. Ge
 - 1.6.3.2. El problema de la forma. l
 - 1.6.3.3. Abstracción- realidad.
 - 1.6.3.4. Abstracción geométrica.
- 1.6.4. *Rothko*
 - 1.6.4.1. Trayectoria en una búsqueda.
 - 1.6.4.2. El problema de la forma.
 - 1.6.4.3. Abstracción, una búsqueda del arte
 - 1.6.4.4. Valor del color en Rothko
 - 1.6.4.5. Acontecimiento espiritual en el arte.
 - 1.6.4.6. Una visión mitológica.
 - 1.6.4.7. Realidad interior oculta.
 - 1.6.4.8. Legado de Rothko.

1.2. Lo Sublime

Primeramente es necesario saber y comprender acerca de lo Sublime. El origen y el modo en que se genera esta incursión de lo Sublime en la persona a través de una obra de arte. Teniendo pautas de un lenguaje, quizás se pueda llegar a comprender aquello que desborda, es decir, algo sublime, grandioso, excelso.

Lo sublime es una categoría estética, derivada principalmente de la obra Περὶ ψουζ ("Sobre lo sublime") del poco conocido escritor griego Longino (o Pseudo-Longino), y que consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El concepto de lo "sublime" fue redescubierto durante el Renacimiento, y gozó de gran popularidad durante el Barroco, durante el siglo XVIII alemán e inglés y sobre todo durante el primer Romanticismo ¹.

Si se es consciente del interior de cada uno, quizás se pueda atisbar aquello que mueve a generar acciones y sentimientos que surgen desde lo más hondo del ser. Unas veces, sin saber el por qué, otras porque hay agentes que lo provocan: situaciones, costumbres, algo visto y vivido o la experiencia que produce y remueve una obra de arte. Hay algo que desencadena sentimientos que hasta se puede pensar que no es propio, pero que en determinado momento y lugar salen a la luz. Esto es lo que una obra de arte, en este caso, puede llegar a producir en el ser humano. Condicionado sí, por el momento en el que se encuentra, el mismo, su ambiente social, el mundo global, y la obra que el artista ha puesto ante sí.

Quizás suscitados por estos sentimientos, artistas de la talla de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian y Mark Rothko, cada uno desde su sensibilidad y experiencia vital y social, conducen hacia esa trascendencia, a esa espiritualidad, esa búsqueda interior de la obra y del ser humano. Ellos presentan ese camino para llegar a un encuentro sublime. Y lo hacen y enseñan a través de sus obras, ocultando elementos icónicos para permitir que algo ocurra en el interior del receptor, del ser que tiene ante sí una obra, de concepción abstracta. Se presenta una página en blanco donde escribir la realidad interior.

¹ HEWITTES. S., [wikipedia.org/wiki/Sublime](https://es.wikipedia.org/wiki/Sublime).

Según el concepto original de Longino, que sería recuperado por filósofos y críticos de arte posteriores, lo Sublime se caracteriza por una belleza extrema, que produce en el que la percibe, una pérdida de la racionalidad, una identificación total con el proceso creativo del artista y un gran placer estético. En ciertos casos, lo Sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer. Según Longino, hay cinco caminos distintos para alcanzar lo sublime: "grandes pensamientos, emociones fuertes, ciertas figuras de habla y de pensamiento, dicción noble y disposición digna de las palabras".

Para Longino, una obra de arte bella persuade, convence, se dirige a la razón, aunque se puede discrepar; en cambio, una obra sublime tiene grandeza, no depende de la forma, prescinde de opiniones, se dirige más al interior, a una actitud psicológica. Así, es igual de buena para todo el mundo, no depende de las variaciones temporales del gusto. Lo Sublime se relaciona con la belleza porque sobrepasa sus límites: la belleza es contención (magnitud y orden aristotélicos), lo Sublime es incontinente; la belleza guarda las formas, lo Sublime las pierde; lo bello convence y agrada, lo Sublime involucra y sorprende; la belleza está en los objetos a la vista, en lo Sublime el objeto desaparece. Lo Sublime corresponde según Longino al último estadio del amor platónico, en que no se ve la belleza, sino que se sumerge en ella, está en un "océano de belleza".

Según Pascual del Povil en su artículo "El arte de lo sublime",² se refiere a este sentimiento en los siguientes términos:

"El sentimiento de lo sublime se fragua en la frontera de lo terrible y angustioso. Permanece quieto en el umbral. Presiente el agobio sin llegar a sentirlo. Alerta la sensibilidad del alma antes de vislumbrar la infinitud que la sobrecogería. Vértigo sin vacío ni movimiento, la emoción sublime atrae más que invita. Si cruzara la frontera de irrealidad sería mero espanto, horror, fealdad o desolación. Pero su representación artística, al vencer la hostilidad de lo que está representado, lo interioriza con la serenidad de la contemplación. Para el poeta la belleza estaba en el comienzo de lo terrible. Para el doliente de angustia está en su final. Lo sublime en el arte asoma el sosiego a la ansiedad y nos mete sosegados en la angustia ajena.

El valor estético de lo sublime no viene del halago que la perfección hace a los sentidos, ni de la evocación de las amabilidades que la naturaleza brinda a la imaginación, eso sería pura delicia, sino de la tranquilidad deliciosa que nos invade cuando, estando envueltos en situaciones angustiosas o vertiginosas, una imagen impresionante logra meter la propia inquietud en la armonía del mundo y de la vida que la crea. La obra de arte sublime produce el placer inherente a una victoria de vencedores sin vencidos, a un triunfo de la inteligencia intuitiva sobre las ansiedades instintivas del corazón. Lo sublime silencia las pasiones.

El cambio de lo patético por lo inefable era ya patente en el arte de las revoluciones de la libertad. Lo bello producía deleite; lo sublime, un temor deleitable. El romanticismo difundió las ideas kantianas de que lo sublime está en lo grande; lo bello, en lo pequeño. "Lo sublime debe ser simple; lo bello puede estar decorado". Lo bello surge de la cualidad; lo sublime, de la cantidad. En el arte de lo sublime no interviene la presentación plástica de un propósito, ni la representación de un ideal. Por la divergencia entre forma y contenido, lo sublime deroga la armonía de imaginación y entendimiento requerida por lo bello. El hombre se eleva por encima de los sentidos al contemplar lo sublime. Su intensidad depende de la cercanía o lejanía del inquietante objeto de la representación."

"La categoría de lo Sublime quiebra con el límite impuesto por la forma, dejando que fluyan los sentimientos más profundos del ser humano. Kandinsky es el primero en sobrepasar la forma para adentrarse en la abstracción como un medio más puro de expresión y plasmar en el soporte material, el "elemento interior". Su obra se aleja de la categoría de belleza subsumida a una representación prototípica y se asienta en la sublimidad"³.

1.2.1. ¿Cómo entender lo Sublime en la obra de arte?

Saber lo que la palabra Sublime lleva en sí, será de estimada ayuda para hacer el seguimiento de un trabajo que gira en torno a lo Sublime, como motor y fuerza que emana desde el interior de una persona. Tal vez, ese mito que genera sensaciones y valores que surgen del interior y que salen a la luz en el momento en el que existe algo

² POVIL, P. del., "El arte de lo sublime", diariorc.com/enemigos-de-lo.../1036-el-arte-de-lo-sublime.html.

³ SILENZE, M., "El juicio estético sobre lo bello. Lo Sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky". *Andamios. Revista de investigación social*. Vol.6.Num.11.agosto-sin mes.2009.pp.287.302.Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México.

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/628/62812720012.pdf>

que lo hace brotar y surgir. En este caso, de una obra de arte, desde su concepto de abstracción, es decir, ausente de iconicidad, desde la libertad del artista que la genera, hasta la sensibilidad del receptor que desea ser atrapado por ella.

Sublime. adj. (Lat. sublimem, muy alto).

Excelso, eminente, de gran valor moral, intelectual, etc.

Filos. En Kant, dícese de una grandeza que supera los límites de la sensibilidad. (Kant escribe: "Llamamos sublime a lo que es absolutamente grande" Crítica del juicio, 1, 1,2). También, sustantivado, Kant define lo sublime como lo ilimitado de un objeto al que el pensamiento añade la noción de totalidad: Así lo bello parece convenir a la representación de un concepto indeterminado de la razón" (Crítica del juicio, 1, 1,2)⁴.

Adjetivo. elevado, excelso, eminente, majestuoso*, excepcional, excelente, insuperable, levantado⁵.*

Al hablar de lo Sublime, se concebirá como algo difícil de alcanzar por ser el resultado de una larga experiencia: lo hermoso y verdaderamente Sublime es aquello que agrada siempre y a todos. Pues el lenguaje sublime conduce a los que escuchan, no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes, lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y lo que sólo es agradable, una grandeza que supera y de gran valor personal.

La voluntad se ve por naturaleza transportada, en cierto modo, por la acción de lo verdaderamente Sublime y adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de satisfacción, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado en su interior.

Cuando un hombre recibe estímulos de su exterior repetidamente y su voluntad no es trasladada hacia unos pensamientos elevados, y no queda en su espíritu más que meras palabras o sentimientos imprecisos, insignificantes, entonces se puede decir que no es algo verdaderamente sublime, ya que sólo se conservó mientras era recibido. La fuerza sensible absorbe y tamiza cuanto acontece en su entorno y filtra aquello que su sensibilidad y sentimiento necesita para su alimento esencial y personal. Se entra de esta forma en el nivel de lo Sublime.

Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y sus recuerdos son duraderos e indelebles. En una palabra, se considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre la misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de ánimos tan diversos, son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran.

Lo Sublime en un principio fue definido como el efecto psicológico de atracción o repulsión que produce algo. Lo Sublime se vino a relacionar con todo aquello que por su magnitud era capaz de impresionar sobre manera a la imaginación, despertando sentimientos de miedo, vértigo, vacío, grandiosidad e infinitud en el sujeto. Añade un valor místico y simbólico a la naturaleza en sí, a la que representará mediante imágenes-concepto.

⁴ *Gran enciclopedia Larousse. T. 22. p.10413.*

⁵ *Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L. p.576.*

Lo Sublime no está contenido en ningún objeto de la naturaleza, sólo en la mente, desde la experiencia sensible, ya que se puede ser consciente de la superioridad con respecto a la naturaleza exterior, en tanto que se ha sido con respecto a la naturaleza interior del ser humano.

El artista es el medio y vehículo provocador de sentimientos que lleva hacia esta grandeza en valores hasta la superación límite. Se da aquí una valoración subjetiva al hecho de concebir, interpretar y transmitir el arte en tanto en cuanto portador de valores estéticos, morales y sociales.

"Mi libro -De lo espiritual en el arte- se proponía esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posibles innumerables experiencias"⁶.

1.2.2. Lo Sublime como impulso en el interior de los seres humanos

Teniendo presente siempre los orígenes, la cultura, las ideologías, el ser humano siente la necesidad de tener una referencia vital, tal vez mítica que le sirva de fuerza y potencia interior. A lo largo del desarrollo de este trabajo se referirá a lo Sublime como punto de partida y final hacia el que concluir para retornar. *Lo Sublime como provocación en el interior del ser humano*. Como mito que potencia el interior de la persona, frente a mitos perecederos o carentes de una fuerza capital con suficiente peso como para que remuevan en el interior humano unos valores estéticos, éticos, espirituales.

Al referirse a lo Sublime será en el sentido de la fuerza y energía cuya máxima e infinita grandeza hace nacer en el interior humano, sentimientos y valores en cualquiera de las actividades de su vida y, por lo tanto, responsable de sus acciones frente a la sociedad. El arte será uno de los medios con los que la persona manifiesta este interior y este vínculo quizá con lo Sublime.

¿Se necesita de una referencia, de un mito sobre el que basar las experiencias personales y su proyección en la sociedad actual?

Como seres vivientes en un mundo, en un Cosmos, con unas realidades personales y sociales, la persona está necesitada de algo, o alguien en quien basar su referencia, como creyentes o no; ya que incluso los no creyentes niegan la existencia de algo o alguien superior a ellos. Por el hecho de esa negación cabe la posibilidad de la existencia de ese Ser Supremo o de ese Mito que se niega. De lo Sublime.

Hasta ahora las culturas están encerradas en el receptáculo último de su religión o de sus religiones, han invertido algún relato para llenar este hueco del pasado perdido y dar satisfacción en la disconformidad esencial que el hombre⁷ siente ante la realidad que le rodea con su propia condición.

Pero hay aún algo más en estos relatos, el diseño de una vida donde las condiciones esenciales de "esta vida" que se viven, están convertidas en su contrario; donde toda carencia está anulada y hasta el tiempo mismo como tal no existe; una vida humana sin precariedad, a salvo de toda contingencia, como si la idea de un hombre originario estuviese vagamente diseñada en el fondo de la voluntad humana.

⁶ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Barral editor. 1977. Barcelona. p.8.

⁷ Se citará hombre como genérico del ser humano, de la persona, tanto del género masculino como femenino. Hombre-mujer.

"Pues de la imagen viene cuanto hay de audacia, de atrevimiento que fuerza a la mente a edificar la utopía. No todas las utopías de nuestra cultura occidental confiesan en su origen la nostalgia de un paraíso perdido, de una vida perfecta que es preciso y posible recuperar. Algunas, nacidas al margen de toda religión y aún en contraposición con ella para corregir "sus yerros" iniciales no serían explicables históricamente sin este fondo de nostalgia paradisíaca (y en la que de ensueño paradisíaco tienen, de edificar un paraíso "aquí y ahora", pueden caer fácilmente en aquello que critican a toda religión: ser un opio que adormece e inhibe de pensar)"⁸.

Zambrano hace referencia al concepto de hombre portador de una fuerza interior que lo llena, que lo estimula.

"Así, la relación entre lo divino y lo humano venía a situarse en un plano análogo a aquel habitado en el mundo antiguo-griego entre los dioses de la mitología y el hombre. Más con una diferencia, en los dioses mitológicos no había interioridad. Analogía tan sólo por la relación subordinada en el hombre a algo al fin hecho por él, más de esencia divina; a una esencia divina que dependía de él, de su actividad, cuya revelación estaba por decirlo así librada a su suerte"⁹.

Acaso en un ciclo, como en el que se está viviendo ahora, no se necesite del mito, por considerarse suficiente y manipulador, a la vez que se es manipulable. ¿Por qué tipo de mitos, sagrados o profanos, se está siendo manipulados? ¿Se es consciente de seguirlos, o bien es la ola de las nuevas modas que se presentan bajo noticias cotidianas, estímulos visuales, obras de arte, manifestaciones lúdicas, literatura, música, etc.? ¿Son los mitos circunstanciales y que no complican por ser efímeros?

Las vivencias que se tienen, los mitos que sirven de referencia, son necesarios por ser portadores y concedores de la existencia y de las manifestaciones y expresiones, desde la intuición, la creatividad, el goce de lo que se tiene en el entorno. Tal vez se entra a valorar los orígenes primigenios. Retoma para volver a construir y manipular así la materia, el concepto de los pensamientos. En una palabra, la propia identidad, marcada por la propia experiencia.

Llegar a lo Sublime y "Contemplativo" desde la realidad creadora y creativa es importante y necesario, sobre todo en el caso de aquellos que generan obras de arte dentro de un contexto, de un Cosmos ya creado, y en el que se destruye para volver a crear, bajo nuevas visiones e interpretaciones, tratando de hacer llegar, transferir y transmitir esas vivencias bajo el prisma de la obra de arte misma, ya sea plástica, literaria, musical u otras manifestaciones creativas con las que el hombre hace vivenciar, transmite y cambia el aspecto de las cosas reconocidas con nuevas estéticas. El artista, como creador, parte de unas vivencias, ¿hasta qué punto estas tienen un referente mítico sumamente primordial para él?

Al hablar de "Mística", se hará en el sentido de aquella experiencia personal vivida, con lo desconocido, por no ser visto, pero sí esperado por referencias históricas. Una vivencia y conexión plena con lo Sublime, con lo Supremo, con lo Excelso, con el Ser Absoluto que genera todo el universo. Una vivencia vital, que tras de ella dejará intuir y manifestar ciertas acciones y proyecciones a nivel personal, social y cultural.

⁸ ZAMBRANO. M., *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México. 1966. p.308.

⁹ Op.cit. p.18.

¿Se busca lo "Sublime" o, por el contrario, se es mero hacedor y manipulador de materias, plásticas en unos casos, de ideas, conceptos, ensoñaciones literarias, auditivas, en otras?

Hay un ánimo en todo ello capaz de realizar este encuentro "Místico", "Sublime". Es complejo de analizar e igualmente de transmitir desde la misma vivencia, en un mundo tan mitificado por las nuevas apariciones científicas, técnicas, de pensamientos e ideales cósmicos, de nuevas religiones de la nueva era, que tanto llevan a una lógica del mundo en su origen y la situación del ser en el mismo, como de su crecimiento o desaparición.

La imaginación evoca sentimientos. ¿Se necesita de un mito que la avive? Uno debe creer para crear, para alcanzar la dignidad de convertirse en señor de su convicción. Las mentes son modeladas por los Mass Media, intoxicadas con sus mitos, por sus fetichismos e hipnotizadas por los diversos mensajes que la imagen suscita a través de sus diferentes medios.

Se puede poner límite a la imaginación y discernir de aquello trivial. Las raíces del futuro son antiguas, se debe seguir guardando y recreando viejos relatos, nombrando a viejos dioses para que regresen rejuvenecidos, para hacer madurar el sentido común y el buen juicio, para diseñar con sentido un espacio y un tiempo habitables¹⁰.

Lo Sublime rige el interior del ser humano como fuerza motriz que lo conduce en cada una de sus actividades. Impulsa a buscar y a crear lo eterno en el instante, en la constelación individual de la vida. Una visión con otra perspectiva diferente a retomar una era de oro pasada, una fuga romántica a ese pasado que se añora o bien efusivamente marcar hacia un progreso con riesgo o sin rumbo fijo. Quizás el valor se encuentre en el instante, cada vez nuevo, cada vez diferente pero con la integración de lo experimentado.

Vivir una experiencia, tener una percepción, soñar... es una experiencia íntima, privada. Las experiencias que no se expresan de alguna forma, no pueden ser utilizadas por la crítica. ¿De qué manera ha de hacerse viable la demostración de una experiencia para que pueda ser tenida en consideración por una crítica? La experiencia se tiene en cuenta cuando algo es experimentado y se puede identificar¹¹.

1.2.3. La persona como emisor y receptor de la obra de arte

Entrar en el concepto "persona", es abordar unas definiciones que a lo largo de la historia ha ido generando esta idea, en diversas corrientes filosóficas para buscar aquella que más acertadamente lo defina. El factor teológico ha tenido mucho que ver. Ya, desde los primeros conceptos, teniendo en cuenta la persona como realidad en sí, como sustancia que existe en sí misma¹².

¹⁰ El mundo es siempre en el que se vive a pesar del modo de ser de cada cual y de los contextos sociales y culturales. Es el mundo que se conoce y del que se toman experiencias, por lo tanto, un mundo creado en el que se experimentan creatividades o se es necesitado de personas creativas para el goce de la máxima obra, a fin de generar una renovación acorde a los tiempos y evoluciones humanas. ¿Esto implica un principio y un final dentro del mismo ciclo del Cosmos, del mundo y de la persona?

¹¹ La identificación no solo simbólica sino estructural dentro de la composición plástica para suscitar en el espectador una fuerza que le motive e inspire el potencial que se desea.

¹² Según CRUZ VALLÉS, A. de la., en su artículo "El concepto de espíritu en la Antropología de Max Scheler: Un estudio sobre el Puesto del Hombre en el Cosmos".

<http://serbal.pntic.mec.es/-cmuñoz11/index.html> p. 2.

Encuadra en tres grandes tradiciones los intentos de explicar qué es el hombre:

La persona es definida como un ser racional y consciente de sí mismo, poseedor de una identidad propia. El ejemplo obvio –y para algunos, el único de persona es el individuo humano. Viene del latín: *persona* y este probablemente del etrusco: *phersu* (máscara del actor, personaje).

También definida como un "ser social" dotado de posibilidad (al igual que el resto de los animales), junto con la inteligencia y la voluntad propiamente humanas. Por lo que una persona es un ser racional, consciente de sí mismo y de sus actos, con identidad propia y totalmente independiente.

En Psicología: Persona designa a un individuo humano concreto, abarcando tanto sus aspectos físicos como psíquicos para definir su carácter singular y único.

En Filosofía, en la rama de ética: Según Will Peterson "La cualidad de la sensibilidad es la facultad para percibir e interpretar el estado de ánimo, el carácter y la forma de actuar de las personas, así como la construcción de las circunstancias y los ambientes que en cada momento nos rodean, para interactuar en beneficio de los otros/nosotros." En latín, la palabra "persona" hace referencia a un personaje o máscara.

En Derecho: Jurídicamente se define a la persona (tal como lo hace, por ejemplo, el artículo 30 del Código Civil Argentino) o sujeto de derecho como todo ente susceptible de adquirir derechos o contraer obligaciones. ¹³.

Persona, en esta cultura, se opone a cosa y a animal, aunque de distinto modo. En cuanto opuesto a cosas y a animales el término persona se aproxima al término hombre. «Persona» es un término más específico que tiene que ver con el «mundo civilizado» o, si se prefiere, con la constelación de los valores morales, éticos o jurídicos propios de este mundo. La misma etimología de la palabra persona demuestra que es un concepto sobreañadido al concepto de hombre.

El concepto de persona apareció como resultado de un proceso vinculado a la liberación, al menos teórica, de los esclavos (o de los bárbaros) y no como un mero concepto abstracto, mental, intemporal¹⁴.

*"Persona" será siempre el sustantivo que sostendrá los adjetivos que la califiquen. Así podemos hablar de persona espiritual, persona intelectual, persona humana, persona mística, persona social... En la persona no es la inteligencia la que piensa, ni la voluntad la que quiere, sino el hombre, la personalidad que piensa y ama mediante la inteligencia y la voluntad*¹⁵.

Comienza así la existencia del yo, de la persona y de un mundo que se toma como objeto del pensamiento y de las acciones. El existir implica a la cosa que existe, es decir el objeto, y lo que existe como conciencia, en este caso nos adentramos en el sujeto, en la persona. A partir de aquí comienza el desarrollo de la persona como camino de

1. Una tradición teológica de raíz judeocristiana que concibe al hombre como un ser creado por Dios,
2. Una tradición filosófica originada en Grecia que define al ser humano a partir de la razón.
3. Una tradición científico-natural surgida con la ciencia moderna y la psicología genética y que concibe al ser humano como el último y más perfecto producto de un proceso evolutivo natural.

El problema de estas tradiciones es su incapacidad para delimitar una idea unitaria de ser humano, pues cada una definen la especificidad humana parcialmente.

¹³ *es.wikipedia.org/wiki/Persona.*

¹⁴ GARCÍA SIERRA, P., *Biblioteca Filosofía en español.* <http://filosofia.org/filomat>

¹⁵ *Ibidem.*

búsqueda, con el desarrollo de una conciencia que le hace diferente a los demás seres vivientes y existentes.¹⁶

Entonces la sociedad es un conjunto de personas y grupos, en tanto que establece unas relaciones recíprocas de comunicación, solidaridad y dependencia, de manera estable y duradera en oposición a las relaciones esporádicas y fortuitas. Por eso la sociedad es como la colectividad organizada de personas que habitan un territorio común, que cooperan en grupo a la satisfacción de las necesidades sociales fundamentales, compartiendo una cultura común y funcionando como unidad social distinta.

La persona es presencia del presente, condensa en sí misma el pasado y vive el presente a la luz de la eternidad de la Trascendencia. En definitiva, la persona es presencia del ánimo ante sí misma en cuanto atención y reflexión en el mundo y ante los demás.

Las relaciones entre arte y persona entran de lleno en la filosofía del interior. El arte ofrece la representación de la persona y de sus afectos; alegrías y penas, esperanzas y angustias, abandonos y entusiasmos de los hombres. Existe un principio concreto, no absoluto, de todo obrar humano que es el que se atiene a los hechos concretos del trabajo y del esfuerzo del artista.

Todo obrar del artista está impregnado de su propia personalidad. El pintor, a su vez, es su pintar, y su pintar continúa su ver, pintar y mirar tienden a coincidir. Su ver, su pensar, su sentir, su pintar coinciden en un solo y único acto de la misma persona: el hacer arte. No hay creación artística sino como acto personal, no hay obra de arte sino como expresión de la persona. La persona es, al mismo tiempo, sujeto y objeto del arte. Como objeto del arte toda la persona se hace presente en la obra bella, en el sentido que se concentra, se condensa y se expresa allí. Como sujeto del arte, la persona no se agota en la obra bella¹⁷.

*"La persona resulta ser uno de los principios del arte: se mete de lleno en el arte, sin tampoco agotarse en él. La persona hace la obra de arte, aunque después ésta le trascenderá y cada uno seguirá existiendo por su cuenta"*¹⁸.

Toda la persona se vierte en el arte y si ésta es indivisible y un hito tal, no puede ofrecer en la obra de arte tan solo un arte de su personalidad. El artista expresa la propia persona en la obra de arte y, a la vez, que crea la obra bella, compromete a su misma persona.

En el arte, el artista se expresa y compromete: si no se expresa, no se realiza, y si no se realiza, no se expresa. Como consecuencia, el arte lo hace la persona y habla de toda la persona. Sólo desde esta nada el artista se realiza y compromete. El arte no sólo expresa sentimientos, sino a toda persona: vida, ideas, valores, técnica. En el sentimiento, no sólo se expresa el espíritu absoluto o la totalidad del cosmos, sino también ese pequeño mundo interior de la persona concreta¹⁹.

Ser persona es rescatar la esperanza venciendo, deshaciendo la tragedia. Más la contemplación, la visión de la historia misma, trae en algunos momentos la liberación.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ BLANCO SARTO, P., *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Barañáin. (Navarra).EUNSA. 1998. p.105.

¹⁸ Op.cit. p.106.

¹⁹ Ibidem

*"Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aún deja entrever que de su propia vida un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones"*²⁰.

Julián Marías, en una conferencia dada en Madrid, 2000²¹, introduce en cierta forma, la manera en la cual o bajo la cual el hombre del futuro ha de enfrentarse con la realidad partiendo de su propia realidad, la realidad de la persona. "Parte de una pregunta fundamental que ya formularon Leibniz, Unamuno más tarde o Heidegger: ¿Por qué hay algo y no más bien nada?

Se pregunta J. Marías, ¿por qué hay realidad?, ¿por qué hay algo? La idea de creación que se tiene es la de esa realidad que se conoce o intenta conocer bajo diferentes versiones y teorías que se intenta imaginar, aquello que se llama cosmos, universo, aquello que tiene un Autor y su fundamento²². ¿Acaso considerado un Mito?

La idea de la creación supone que hay una realidad divina que no coincide con el mundo, no coincide con el universo, no coincide con la realidad física y que es justamente el soporte, el fundamento de su realidad. Hay una realidad que es la persona, diferente a todas las demás realidades. No es algo, es alguien. Es una realidad que, al mismo tiempo, es irreal. La persona es algo orientado hacia el futuro.

Según comenta Julián Marías en su conferencia:

*"La vida humana es proyectiva, está orientada hacia el futuro, es por lo tanto imaginativa, es real, pero es también irreal: la irrealidad forma parte de la realidad de la persona, no de las cosas, en modo alguno"*²³.

Si es cierto que la persona tiene un potencial imaginativo, creativo, ¿no es verdad que ello tiene que originarse de una experiencia interior muy superior a él mismo? Los que mejor manifiestan y expresan esta creatividad son llamados artistas, creadores. Tal vez por sacar a la luz ese mundo interior a través de manifestaciones apreciables, tanto plásticas, auditivas o corporales.

Por eso, la persona es algo que va más allá. Es poder ser más. Es lo que diferencia su realidad, que no es una cosa. Ella infunde una realidad diferente en las cosas.

La persona no se entendería desligada de su contexto, ni se reduciría a él. Se considera al artista como una "persona" que intuye, comienza, corrige, tacha, intenta y al final construye, forma, acaba y, con un poco de suerte, logra una obra de arte. El artista no es un creador en sentido estricto. La iniciativa humana no empieza por sí sola, sino que ha sido iniciada, lo cual significa que el obrar humano es receptivo y activo a la vez.

La persona crea de una manera especial, da forma a algo a través de diversos materiales e instrumentos y es considerada como una actividad que tiene un carácter receptivo en ella. Es la creatividad que surge del recibimiento de estímulos externos al ser humano.

²⁰ ZAMBRANO, M., *El hombre ...* op.cit. p. 250.

²¹ Conferencia de MARÍAS, J., *Madrid 2000. "La persona"*. pp.1, 2.
<http://www.hottopos.com/mp2/maríaspers.htm>.

²² Ibidem.

²³ Op.cit. p. 6.

"el artista forma lentamente la materia; el hacer humano es actividad y receptividad. El artista por lo tanto es un formador, una persona que forma, que recibe, intenta, hace y a veces, logra".²⁴

El artista sólo crea de verdad cuando da lugar a una forma independiente, acercándose en este sentido a la naturaleza y a la creación del primer Creador. Así, nunca es tan creador el artista como cuando en su actividad se perfila la independencia de la forma, porque entonces ocurre que ha creado, ha producido algo vivo y autónomo, que se separa y que está en condiciones de vivir por su cuenta. La señal más clara de la creatividad es el hecho de que la iniciativa del artista culmina en la autonomía de la obra. El artista es más creador cuando forma algo vivo e independiente, y no cuando da lugar a algo que depende tiránicamente de él. Así el artista, ha recibido el don de formar seres vivos e independientes.²⁵

En la obra de arte se manifiestan, ya se ha dicho, todos los sentimientos, pasiones, pensamientos, en definitiva, toda la persona del autor. Su sensibilidad y sus valores, su realidad histórica, su modo de ser están presentes en la obra como energía y modo de formar, como gesto, como huella imborrable y personal del autor, y finalmente, después de su producción, como resultado ya formado. Si la obra es expresión del artista, de la persona, existirá, por lo tanto, una compenetración entre artista y su trabajo hasta el punto que se puede afirmar que él es la proyección y manifestación del artista.

A partir de este punto, queda el elemento receptor, primeramente la persona como individuo y posteriormente la persona como formadora de una sociedad, quien también se hace escuchar.

Intérprete y obra de arte –persona y forma– se requieren mutuamente, la contemplación estética es una clara prueba de la necesaria referencia del arte a la persona. Tanto la producción como la interpretación de la obra de arte remiten al individuo. Así, se ha dicho que quien ve o realiza una forma estética, bella, hace arte. Pone en juego toda su subjetividad en la obra o en la interpretación de la misma.

La persona es una eterna novedad porque siempre está en camino de la perfección y nunca será perfecta. Esto es lo que hace difícil el oficio de la persona, de todo hombre. El desarrollo de una sabiduría creativa desde el interior será una de las pautas del camino. En este obrar y actuar del hombre se encontrará el conocimiento, las tendencias individuales y la acción o actuación frente al mundo.

Se necesita reconocer que, en esta experiencia personal, solos no se puede hacer el camino y que siempre habrá Alguien, Algo, en lo que poner el fundamento de arranque y seguimiento, para que estos factores que anteriormente se han citado, marquen verdaderas pautas en una conciencia libre, individual y activa con fundamento.

1.2.4. La angustia y el camino de la interioridad

En consecuencia, angustia y futuro están unidos. La angustia caracteriza la condición humana. Si la angustia es algo típico del hombre en su relacionarse con el mundo, la desesperación es lo propio del hombre cuando no se relaciona consigo mismo.

²⁴ BLANCO SARTO, P., op. cit. p. 114.

²⁵ Op. cit. p.115.

La interioridad se había transferido a la historia y, el hombre individuo, se había hecho exterior a sí mismo. Por sus acciones, por sus obras, por su creatividad, gestante desde el interior, donde reside algo realmente importante y motor de la existencia. Porque en la visión del semejante va implicada la interioridad, el dentro que es su espacio, al cual se retira y al que se le confiere la suprema distinción. Como se sienta la persona en ese verdadero espacio vital, está relacionado con la visión del prójimo, con la comunidad, con el logro del ser individuo de la especie humana en soledad²⁶.

El espacio vital o interioridad estaría libre de implicaciones, el dentro donde el hombre se ensimisma. ¿Es un espacio libre, un lugar dónde no se encuentra el hombre más que consigo mismo? ¿Es un retiro vacío? ¿Cual es la estructura de este lugar a dónde continuamente se retira? Ha sido interpretado de distintas maneras a lo largo de la historia del pensamiento.

*"Es otro medio, el medio de la interioridad, donde tal percepción tiene lugar. Y en ello, sentimos unitariamente a la persona que es el prójimo y en su lugar de existencia, y la sentimos como se siente toda realidad, por los límites con la nuestra, por su acción sobre nosotros. Pero, lo que en nosotros padece la realidad de la persona semejante, es algo mucho más profundo que lo que se siente afectado por las cosas no vivas y por las criaturas vivas que no son nuestras semejantes; ante ellas y su peligro, nos sentimos comprometidas, nos sentimos acrecentados o disminuidos"*²⁷.

Todo ver a otro es verse, vivir en otro. En la vida humana no se está solo sino en instantes en que la soledad se hace, se crea. La soledad es una conquista metafísica, porque nadie está solo sino que ha de llegar a hacer la soledad dentro de sí, en momentos en que es necesario para el crecimiento personal.

La angustia es una determinación del espíritu que ensueña y pertenece, por lo tanto a la psicología. En la angustia se abre paso la persona. Busca el equilibrio en todo su ser para encontrar el camino, a pesar de la diversidad.

1.2.4.1. Soledad, nostalgia, experiencia

Uno de los procesos más interesantes del pensamiento es hacer conexiones; conectar lo fragmentario y no es posible hacerlo si no es en *soledad*. Otra cosa que se hace en soledad y que funda la modernidad, es dudar. Cuando se piensa frente a los otros el pensamiento está comprometido con la defensa de las ideas, cuando se hace en soledad, se puede dudar.

El recordar es una experiencia de la vida, el problema es cuando en soledad se usa ese espacio para traer a los otros al presente, al centro, nostálgicamente. Se trata entonces de hacer de la soledad un espacio de desarrollo del pensamiento propio, de la afectividad.

La soledad es un recurso metodológico imprescindible para construir la autonomía. Sin soledad no solo se queda el individuo en la precocidad sino que no desarrolla las habilidades del yo. La soledad puede ser vivida como metodología, como proceso de vida. Tener momentos temporales de soledad en la vida cotidiana, momentos de aislamiento en relación con otras personas es fundamental, y se requiere disciplina para aislarse sistemáticamente en un proceso de búsqueda del estado de soledad.

²⁶ ZAMBRANO, M., *El hombre...* op.cit. p.285.

²⁷ Op.cit. p. 286.

Mirada como un estado del ser –la soledad ontológica– la soledad es un hecho presente en nuestra vida desde que nacemos. En el hecho de nacer hay un proceso de autonomía que al mismo tiempo, de inmediato se constituye en un proceso de dependencia²⁸.

Sin embargo, se cree que no es suficiente sostener que el objeto de nostalgia deje al sujeto en una situación de desábrido desamparo, y solo le permita la alternativa de un presente desencantado e irreconciliable con el ayer y con el mañana. La nostalgia es la magia de la utopía, es el hechizo de una realidad que se quiso distinta y se evaporó en las manos. Pero precisamente en eso radica todo su poder²⁹.

Curiosamente, al mismo tiempo que el siglo XX está repleto de grandes descubrimientos futuristas y altamente técnicos, es también un siglo nostálgico.

Existe un objeto de *nostalgia* y un sujeto nostálgico. La nostalgia no es simplemente una emoción, un afecto, un sentimiento o un resentimiento. Es todas esas cosas juntas, y al mismo tiempo, es también una actitud frente a la vida; en especial la de todos los días.

Pero para que haya nostalgia debe haber un sujeto nostálgico que la experimenta y la hace posible con sus actos cotidianos, sus experiencias, sus acciones y reacciones.

Hay nostalgia porque hay experiencia. El sujeto la experimenta a través del fracaso, o de la frustración, de las acciones o emociones que fueron exitosas o productivas en el pasado, el cual se construye y se reconstruye desde el presente, para poderse enfrentar al futuro³⁰.

Los criterios que rigen la sociedad son la utilidad y la eficacia, y las energías, hasta en el campo educativo, se dirigen a formar hombres hábiles, eficientes y competitivos.

A veces se educa para el éxito, para el triunfo, para lo espectacular; pero quizá se olvide el ser íntimo del hombre y haya demasiados hombres superficiales, vacíos por dentro, con poco o con nada que ofrecer a los demás.

Posiblemente los esfuerzos docentes deban encaminarse a la adquisición del arte de pensar de manera crítica y creativa y, por lo tanto, a que el alumno no solo adquiera conocimientos sobre las cosas, sino a que sepa buscar la verdad por sí misma. Eso no va contra la cultura y el saber.

Hablar de la interioridad hoy, es una necesidad para ser uno mismo frente a la superficialidad y la dispersión, porque la interioridad tiene mucho que ver con el reconocimiento personal y con el descubrimiento del ser más íntimo.

“Sin duda, el hombre actual necesita una nueva *experiencia* de la interioridad, necesita comenzar desde el recogimiento y el silencio e ir avanzando hasta llegar a una profunda vida de interioridad. Pero en Agustín la interioridad nos está hablando de potenciar el hombre interior, que es la sede de la verdad, frente al hombre exterior, que vive de los sentidos, que se rige por el «me gusta» o el «me apetece»³¹.

²⁸ LAGARDE, M., “La soledad y la desolación”.

6.Febrero.03www.mujeeresdeempresa.com/sociedad/030201.shtml

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ SIERRA RUBIO, S., “Educar en y para la interioridad”.

www.mercaba.org/fichas/espiritualidad/672-1.htm

Educar para la interioridad tiene mucho que ver con educar para el silencio, la admiración, la libertad. El hombre interior es aquel que supera la superficialidad y llega a lo profundo de sí mismo³².

1.2.5. La voz interior en el espíritu creativo

Una obra de arte permite llegar al fondo de la naturaleza humana, al interior de quien lo ha creado, realizando así un estudio no solo en cuanto a la estética se refiere, sino también tomando el concepto antropológico. La importancia de la materia en una obra de arte es grande, pero también lo es la fuerza creadora de quien lo realiza y se descubre así un mundo interior creativo y necesitado de una creación.

La fuerza y la vida que posee una obra de arte le viene dada por aquel que la realiza. Esta manifestación contiene todo su ser. Energía y cuerpo en un objeto destinado a ser usado, a ser disfrutado, a ser sentido. Se pone la confianza en otros elementos, buscando su explicación en la razón y la mente actuales como únicas causas reales capaces de producir cambios, causas económicas o las mismas causas histórico-sociales³³.

La interioridad se había transferido a la historia y el hombre individuo se había hecho exterior a sí mismo. La historia, como deidad entera, como depositaria del espíritu absoluto y que, como los dioses paganos, estaba creada, estaba configurada por el hombre. La relación entre lo divino y humano no viene a situarse como en el mundo antiguo- griego entre los dioses de la mitología y el hombre. En estos dioses mitológicos no había interioridad en el hombre³⁴.

Reducir lo humano llevará consigo inexorablemente, dejar sitio a lo divino en esa forma en que se hace posible que lo divino se insinúe y aparezca como presencia y, aún como ausencia, que nos devora. La deificación que arrastra por fuera la limitación humana, provoca hacer que lo divino se configure en ídolo insaciable, a través del cual el hombre –sin saberlo– devora su propia vida, destruye él mismo su existencia. Ante lo divino "verdadero", el hombre se detiene, espera, inquiere, razona³⁵.

*"El que no sabe lo que le pasa hace memoria para salvar la interrupción de su cuento; pues no es enteramente desdichado el que puede contarse a sí mismo su propia historia"*³⁶.

³² Ibidem.

³³ El espíritu creativo es algo más que una iluminación ocasional o un suceso caprichoso. Cuando se despierta, el espíritu creativo anima un estilo de ser, una vida llena del deseo de innovar, de explorar nuevas formas de acometer tareas y de convertir los sueños en realidad. Se pudiera contemplar como el sentimiento, sensibilidad y valor que surge del interior de la persona, de tal manera que da respuesta a unos estímulos y en el caso del artista lo formatiza en una obra creada con ciertos materiales a los que infunde, de una forma creativa, emociones para transmitir.

Es importante un espíritu creativo en el artista, capaz de emocionar y transmitir a quien disfruta de su obra. Los momentos creativos son de vital importancia para todo lo que se realiza en cualquier vertiente de la vida: relaciones, familia, trabajo, comunidad. Cuando se adopta un nuevo enfoque en lo que se hace y éste da resultado, se usa lo que se llama creatividad. Cuando se va más allá de las maneras tradicionales de solucionar un problema con un éxito que influye en los demás, la creatividad adquiere entonces una dimensión social-vital. Es por ello necesario personas con un espíritu creativo en todos los ámbitos de la vida.

GOLEMAN, D., KAUFMAN, P., y RAY, M., en su obra: *El espíritu creativo*. Zeta. 2009, p.22. ofrecen pautas de cómo ser creativos y cómo despertar la creatividad tanto en niños como en adultos.

³⁴ Ibidem.

³⁵ ZAMBRANO, M., *El hombre...* op.cit. p.23.

³⁶ Ibidem.

El hombre mira su interior, mira retrospectivamente hacia su pasado y contempla su entorno, y constata estremecido o aliviado que, en relación con todos los datos particulares de su realidad, en cierto modo puede alejarse de sí mismo y cargar lo que él es, a lo que él no es. Advierte que él es el que ha devenido a través de otro. Y este otro es irreconciliable, lo despojado del sujeto en la naturaleza, junto con la historia que puede interpretarse de nuevo como naturaleza, de la cual procede el hombre³⁷.

El hombre se halla inmerso en la naturaleza y, desde su interior, solo pueden existir causa y efectos naturales. Por lo tanto, espíritu y cuerpo, están unidos, conformados con la educación y la experiencia, en una libertad, respeto a las acciones del mismo. Su interior marca esa libertad.

*La verdad que pretende desvelar el espíritu creativo del esteta no es la verdad abstracta sino la más concreta y singular de las cosas que está contemplando o de las experiencias que está viviendo. Una verdad que, además, es aprehendida en todo su esplendor, gracias a que el artista, en su fundamental tarea contemplativa, se entrega a ella desde la integridad de su persona, poniendo a contribución de esta experiencia su mundo afectivo e imaginario, junto a la más fina e intensa percepción que le procuran los sentidos*³⁸.

El artista es capaz de evocar esos sentimientos en su obra, dando lugar a un análisis del propio ser humano, psicología y humanidad. Descubriendo la serenidad y el espíritu de lo representado.

1.2.5.1. El impulso creador

Si se parte de la necesidad de un mito, de una referencia, en las condiciones socio-culturales en las que los seres humanos desempeñan las actividades, es posible intuir que hay una fuerza superior a ellos y en ocasiones incontrolable, que suscita y estimula en la realización de ciertas actividades, controladas éstas por una conciencia propia³⁹.

La actividad mental del ver y del contemplar se transforma en crear. Cuanta más rica sea la actividad y la acción, más rica resultará la contemplación. Y la contemplación es un silencio metafísico. En este contexto, el retorno al origen mediante el éxtasis, se convierte en retorno mediante la contemplación del mismo. El éxtasis es simplificación y ésta es la eliminación de alteridad, separación de todo lo terreno, es contemplación en la que se funden sujeto contemplante y objeto contemplado.

El creador, el artista, lleva dentro de sí una vida, una experiencia, un silencio que le permite captar en toda su intensidad, dada la sensibilidad aprendida y desarrollada, de todo aquello que le circunda. Como si de una nueva revelación del mundo se tratara.

³⁷ ZAMBRANO, M., *El hombre...* op.cit. p. 25.

La vida interior más profunda no es otra cosa que el desplegarse, dentro de sí misma, del conocimiento que un pensamiento divino posee de sí, del amor que se dirige hacia sí. La distinción entre hombre físico y hombre espiritual provoca confusión. Ello es debido a que el hombre es un ser puramente físico; el ser espiritual no es más que este ser considerado desde un punto de vista particular, en relación con uno de sus modos de actuar. Sus acciones visibles, al igual que los movimientos invisibles que se producen en su interior, proveniente de su voluntad o pensamiento, son efectos naturales y consecuencias del impulso que recibe del exterior.

³⁸ BLANCH, A., "Fronteras de la filosofía de cara al s XXI". *Terceras Jornadas de Diálogo Filosófico*. Madrid. Idelfonso Murillo. 2000. p. 289.

³⁹ A lo largo de toda la historia se encuentran referencias a mitos y manifestaciones supremas, que elevan y evocan el sentimiento y valor de lo que la persona cultiva y educa en su interior.

Vista con una mirada más penetrante, en la que lleva implícita su voluntad. A través del color, materias plásticas, piedras, metales, cada artista, con un espíritu creativo, elabora esas ideas, imágenes, signos de lo que le rebosa.

Se siente necesitado de sacar a la luz su interior. Lo que ese impulso creador le fuerza a construir y le crea una necesidad de realizarlo y darle en cierta medida su forma, ya sea real, o abstracta. Reconocible o intuible hacia otros conceptos. El receptor es quien tiene la última palabra, ya que cualquier obra es de diferente lectura para cada persona, porque ésta dispone de una sensibilidad y experiencia diferentes. Tanto en el campo social, cultural, histórico, y vivencial.

La ley básica de la Gestalt describe la existencia de un impulso, inherente a las entidades físicas y psíquicas, hacia la estructura más sencilla, regular y simétrica que se puede lograr en una situación dada. Esta tendencia ha sido demostrada con toda claridad en la percepción visual, pero se manifiesta asimismo como un impulso hacia la reducción de la tensión en la motivación. En el pensamiento de los psicólogos de la Gestalt, esta inclinación fundamental de la mente refleja una tendencia que actúa igualmente en el sistema nervioso. Lo mismo sucede en los procesos del campo de la física, como señaló Köhler. Históricamente, este principio está relacionado con la ley de la entropía de la termodinámica, aunque esta afinidad no es aparente cuando la ley gestáltica se describe como una tendencia hacia el orden y el principio de entropía como una tendencia hacia el desorden.

Como ley de la naturaleza, el impulso hacia una "buena Gestalt" fue antes de nada un hecho observado; pero había también determinadas ventajas en el estado de máximo orden de un sistema. Por ejemplo, en la percepción visual, una vez que se había aprehendido la versión más sencilla posible de un patrón, ésta resultaba más estable, tenía más sentido y podía ser manipulada con más facilidad. De manera semejante, un estado de orden equilibrado contribuía a un mejor funcionamiento de una mente humana, un equipo o una sociedad⁴⁰.

Es a través del arte, donde el hombre trata de conjugar los estadios naturales, humanos, con lo espiritual y divino. Quizá por el nacimiento de esa necesidad, la persona necesita de un mito, lo Sublime. Generador de estímulos, inquietudes, referencias, aspiraciones. Una unión del aquí con lo futuro, venidero, lo desconocido o la nada.

Es realidad interna y externa la que la razón capta, percibe e intuye. Ya que también se muestra una realidad del mundo exterior. Toda sensación es algo relativo a algo. De esta manera y, con unas connotaciones más allá de lo estrictamente humano, van siendo fortalecidos y formados por esa conciencia.

Ese intuir, esas vivencias de dentro hacia afuera, esas sensaciones provocadas desde el exterior, luego pasarán a formarse junto con la conciencia particular e íntima de cada uno. Es así como surge en el artista, ese impulso capaz de dar vida a las obras. O bien, en todo caso, no dejarlas vacías, como meros objetos para ser tan solo vistos, no vividos y disfrutados. Es causante y productor de impresiones para el observador. Ser promotor y provocador de sensaciones externas, en este caso, para que se formen en el interior de cada uno de los seres hacia los que se proyecta la obra.

El verdadero destino de un gran artista es un destino de trabajo. El trabajo creativo atraviesa e impregna la vida del artista y le ofrece virtudes y cualidades. Entregarse en

⁴⁰ ARNHEIM, R., *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Alianza. Forma. Madrid. 1989. p. 47.

cuerpo y esencia a su obra, retomar en cada materia una meditación de su arte para que esa obra, en esa materia nueva, sea la expresión de su sensibilidad profunda e íntima. Se está ante un secreto del espíritu creador, del impulso motivador y formador para la creatividad. Plasmar un ensueño, algo personal, para decir, para explosionar una meditación contemplativa del cosmos y del aire que en él se percibe. De una visión casi efímera se hace constancia y parada en el tiempo y en su realidad.

Todo dentro de un orden interior primero, en el espíritu que sabe mirar desde el interior hacia el exterior, para materializar algo externo de lo vivido internamente. Buscar desde lo profundo, ir más allá de las apariencias. El esbozo es algo más que un boceto. Es una realidad que vive, que lograría vivir y sobrevivir. El hombre las sueña como las hubiese soñado la naturaleza. Un hombre recrea en la cima de una larga vida de acción, proyecta esos elementos en la vida humana. No solo se necesita contemplar, hay que participar en el devenir ardiente de una violencia creadora.

La vida es evolución creadora, creación libre e imprevisible, impulso vital que no necesita más que distenderse para extenderse.

"En un momento determinado, las necesidades maduran, es decir, el espíritu creador (al que podemos llamar espíritu abstracto) encuentra un acceso al alma y más tarde a las almas, y provoca un anhelo, un impulso interior"⁴¹.

La totalidad de nuestro horizonte de intelección desde la que se comprende lo singular o particular y, viceversa, configuran el mundo determinado del hombre. Por la apertura de este mundo, siempre histórico, y por su mediación, se hace posible la interpretación y, en definitiva, la intelección humana⁴².

El arte es representación, y la representación del arte es esencialmente de tal forma que está ahí para alguien, aún cuando no encuentre nadie como espectador. Pero lo importante es que aquello que ella misma pretende, y en lo que su misma esencia consiste, es una transformación de la subjetividad que la acoge.

Se encuentra así con una objetividad que incluye dentro de sí la mediación de un sujeto. Y es claro que la subjetividad que está aquí en juego, no es precisamente la del autor, sino la del receptor de una objetividad que consiste en su misma transmisión. No se puede entender uno mismo si no es en la comprensión de la historia en la que se está inmerso, y viceversa.

Partiendo de la diversidad sujeto-objeto, que es esencial para la constitución de una tradición histórica, se trata de aclarar la posibilidad de asimilar y comprender la totalidad, supuestamente de sentido, que históricamente se transmite. Es en la obra de arte donde se pone de manifiesto una totalidad de sentido, no solamente personal, sino también social e histórica⁴³.

El que goza del arte se reunifica consigo mismo, con el mundo en el que vive y con la tradición que en el arte se comunica: el arte representa un sentido trans-individual e incluso infinito, por cuanto no se limita a su objeto y vivencia particular.

⁴¹ KANDINSKY, W., *Escritos sobre arte y artistas*. Editorial Síntesis.S.A. Madrid. 2002. p.19.

⁴² Ibidem.

⁴³ Hay representaciones plásticas que manifiestan estas tradiciones, estas historias que envuelven el momento y que forman parte de la cultura particular de la época en la que se desarrolla, y universal con el paso de los tiempos.

El saber histórico sólo es posible en una mediación entre presente y pasado, que tiene como condición de posibilidad la fusión de estos horizontes, supuestamente independientes. El horizonte del presente no se forma en absoluto sin el pasado. Un horizonte del presente para sí, no existe, como tampoco horizontes históricos que hubiese que ganar⁴⁴.

1.2.6. Estética y trascendencia

La imagen habla de lo que el sentimiento provoca. Transmitirlo a otras personas es una labor de comunicación en un estadio de encuentro místico, de conjugación en un mismo nivel, en un mismo mundo. Aún cuando los lenguajes sean diferentes. Cualquiera ve la materia ante sí. El contenido solo lo encuentra quien tenga algo que ver con él. Y la forma es un secreto para casi todos.

Provocar la magia del sentimiento a través de la imagen, dar vida y hacer sentir el ánimo de esas imágenes es tarea ardua, y de verdadera conexión, si se cumple, con el espectador. Ser capaces del asombro de las cosas más cotidianas, para captar la belleza y la especificidad propia de cada una de ellas y en cada uno de los seres humanos.

El arte es la manifestación más elevada y acabada de lo absoluto. En él late y fluye una fuerza creadora que lo produce inconscientemente. El arte es naturaleza porque imita lo esencial de la misma, que es su principio activo capaz de engendrar vida. Y a su vez la naturaleza es arte⁴⁵.

La actividad inconsciente de la naturaleza y la conciencia que se manifiesta es la vuelta al origen, a la unidad perdida que es el absoluto, lo Sublime. Y la actividad estética es el momento culminante más pleno de la existencia humana, gracias a ella el universo, en cada una de sus obras se reconcilia consigo misma en un nuevo retorno y esta reconciliación solo la logra en su actividad el creador, el artista.

Solo en el arte puede aparecer el artista, el genio, el creador que es capaz de canalizar por medio de la intuición una contradicción que de otra forma hubiera sido irresoluble, incluso en contra de la propia voluntad del hombre en quien se manifiesta lo genial, lo creativo. Es mediante la imaginación que comienza el proceso, la actividad que parte del interior, una tensión o angustia por manifestar y regenerar, sacar a la luz, que es provocado por el sentimiento innato de vivir en un mundo finito y ascender al mundo infinito.

Lo finito no calma las pretensiones, pero sí genera las ansias de infinitud y de libertad, lo cual, sin una causa completamente superior que dona el sentido a ello, no es comprensible. Lo Sublime se escapa de toda filosofía y entendimiento del más allá, inclusive del arte. Una gran fuerza interior es la evocadora de, en parte, considerar esta fuerza no visible, pero sí perceptible, a través del vigor, de la voluntad, de la conciencia, que genera el retorno de la vida del universo. La fuerza de lo Absoluto. Una fuerza Sublime. Lo infinito y superior a todo lo demás.

Es el artista quien necesita salirse de la rutina y desea caminos de encuentro y búsqueda de ese estadio superior con lo Sublime. Quizá sea la materialización de esa idea la que surge de su mano. A través de ello puede explicarse el mundo real, la naturaleza

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ "Estética". <http://www.geocities.com/schelling.2000/estétivca.htm?200528>. p. 1.

en sus manos y es por lo que trata de cambiar, de metamorfosear mediante su actividad creadora para llevarlo a su nivel sensible. Para manifestarlo después subjetivamente. Es llevar la poética interior, en la actividad creadora, meditándolo, contemplándolo para construir una verdad que es la obra misma. Solo a través del ser preparado para ello se puede apreciar lo que en sí estos medios declaran a quien se acerca a ellos. Son instrumentos para una investigación y provocación personal.

El arte está presente en el hombre como facultad de la imaginación, pero que debe educarse y desarrollarse. Es el vínculo de dos potencias. Una consciente y otra inconsciente. Con la libertad creadora del artista se va generando la obra. Unas veces con una finalidad concreta, otras, a medida que avanza el estadio de ejecución ésta va variando, al concebirse como entidad propia, en la que se encuentra otra presencia, aquí entra en juego el inconsciente no controlable, que es el que le otorga una infinidad de intenciones y de interpretaciones.

Es el vuelo de las ensoñaciones que forman parte de la poética del acto creador. Este acto, es obra original y primaria del espíritu que se proyecta y va elaborando e intuyendo un mundo real, a partir de una irrealidad ficticia. La imaginación cuenta con el factor libertad.

El *acto estético* es así considerado como el más elevado al que puede aspirar el interior de la persona, porque se encuentra en el final del proceso de la autoconciencia del ánimo, tendente a lo Absoluto, propio del artista, del genio⁴⁶.

Una obra de arte se puede considerar verdaderamente como tal, cuando expresa lo Absoluto, dándole así la nota de belleza. El elemento infinito es lo que aporta la belleza. El arte es la clave acerca del proceso arbitrario del universo, porque en la obra de arte se resuelve tanto la dinámica del ánimo como la de la naturaleza.

La voluntad preparada con una suficiente sensibilidad estético-vital, será aquella que ya ha trabajado en esta dirección y está dispuesta hacia ello. Ésta es la que facilitará el encuentro con la obra, un encuentro Sublime, a través de una experiencia intensa y contemplativa. Esta obra así vislumbrada servirá como instrumento para la contemplación de las realidades suprasensibles que ella simboliza. El artista en este caso ha de ser un experto en la contemplación para llegar a transmitir esta admiración de la realidad suprema.

Una similar contemplación, por lo tanto, ha de producirse en el desarrollo del acto contemplativo de la obra de arte. El espectador en este estado de contemplación ha de dejarse llevar, dejando de lado toda aquella predisposición mundana, de intereses y de ideas preestablecidas, y tan solo centrarse ante las obras que tiene frente a sí. De este modo quedan abiertas las puertas transmisoras de la obra para introducir al espectador en un éxtasis contemplativo y regenerador de valores inmersos en su interior.

Valores personales y de proyección social. De conmociones religiosas, políticas, culturales, sociales, pero en dichos casos, con un halo de delicadeza, trascendencia, movidos por una sensibilidad sin duda hacia lo estético, lo bello, lo puro.

⁴⁶ No hay que olvidar también el apartado dedicado a la técnica, el oficio. Este debe de ser aprendido y educado. Toda obra posee una serenidad y una armonía infinitas atribuidas por el artista, gracias a eso también promueve la emoción estética del espectador. El momento importante también pasa por un trámite en el ciclo de la obra de arte. Concepción, elaboración, proyectación, transmisión, y la emoción percibida por el espectador.

La *trascendencia* es precisamente la condición, el hiriente, el fundamento sustentador por el que se compara y ordena entre si objetos particulares de la experiencia. Es la divinidad quien manifiesta, entre todas, que la vida y dentro de ella el ser que más padece, el hombre, es trascendente, anda en vía, en tránsito.

Más la contemplación ayuda al engrandecimiento de una sensibilidad, capaz de valorar, sentir y disfrutar de todo aquello que le rodea. Es dar un sentido supremo a la propia existencia. Ésta es poder ser, proyecto, trascendencia hacia el propio mundo, estar en el mundo significa originariamente convertir el mundo en proyecto de las acciones y de las actitudes posibles del hombre.

El hombre no es un espectador en el gran teatro del mundo, el hombre está en el mundo, implicado en él y en sus vicisitudes. No le es ajeno, por lo tanto, se ve inmerso en la formación de las realidades de su tiempo. Si es capaz de adquirir una sensibilidad suprema, mediante el acto contemplativo de lo que a su alrededor acontece, dispondrá de criterios valorativos y de actuación para generar un mundo en consonancia con la armonía hacia la que todo ser puede aspirar. A ese encuentro con lo Sublime.

Cada experiencia de trascendencia es originaria, particular, no derivada. La experiencia estética es una anticipación de la plenitud perfecta, propia del estado de liberación de aquel que verdaderamente ha logrado la costumbre de realización mística, en comunión con el sentimiento estético de una manera efímera.

La estética trascendental es pues la doctrina que estudia las estructuras de la sensibilidad, el modo en el que el hombre recibe las sensaciones y se forma el conocimiento sensible.

De la sensación proviene la fantasía, que es una producción de imágenes, la memoria que es la conservación de éstas. La experiencia entra a formar parte también de este grupo, ya que procede de la sensación y surge gracias a la acumulación de datos recordados.

El hombre es fundamentalmente su voluntad, y todas las actividades de la vida humana dependen de ella. El espíritu contempla. Para el espíritu la sensación es una forma de contemplar lo inteligible a través de lo sensible. Los destinos del espíritu consisten en volver a unirse con lo divino. Existe en nosotros un elemento trascendente que puede unirnos a lo divino⁴⁷.

"El contenido mítico de las religiones es la manifestación misma de la vida del alma, especie de posesión de los sueños objetivados en que el ser humano se revela así mismo y busca su lugar en el universo. Todo sueño es una entraña del alma. Realizarse poéticamente, es entrar en el reino de la libertad y del tiempo, donde sin violencia, el ser humano se reconoce así mismo y se rescata, dejando al transformarse la oscuridad de las entrañas, conservando su secreto sentido ya en la claridad"⁴⁸.

En la experiencia estética, el creador se aniquila en cuanto voluntad y se transforma en puro ojo del mundo, se sumerge en el objeto y se olvida de sí mismo y de su dolor. Este puro ojo del mundo ya no ve objetos, sino que capta ideas, esencias, modelos de las cosas, fuera del espacio, del tiempo y de la causalidad. El arte expresa y objetiva la esencia de las cosas, precisamente por esto nos ayuda a separarnos de la voluntad⁴⁹.

⁴⁷ ZAMBRANO, M., *Obras reunidas. Estudios literarios*. Aguilar. Madrid. 1971. p. 51.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

El genio, el artista capta las ideas externas y la contemplación estética, se sumerge en ellas anulando aquella voluntad que sólo es dolor. El placer estético consiste en gran medida en el hecho de sumergirnos en un estado de pura contemplación. En la experiencia estética, dejamos de ser conscientes de nosotros mismos, de nuestra realidad, y sólo lo somos de los objetos intuitos.

El arte, llega hasta la tragedia, la forma más elevada del arte, pasando por la pintura, escultura, poesía; objetiva la voluntad que contempla, se halla fuera en cierto modo. De esta manera se nos permite contemplar la naturaleza del mundo. El arte así es liberador. Nos transforma en puros sujetos contemplativos que, mientras contemplan, no quieren y por lo tanto no sufren⁵⁰.

Sólo desde la noción de persona se puede tener alguna esperanza de comprender en alguna medida otra realidad Superior. ¿En qué medida se ha hecho?

"Tengo la impresión de que apenas se ha tomado posesión de lo que se ha llegado a saber acerca de la persona humana, lo más próximo a nosotros, nuestra propia realidad. Y creo, que esta operación posible iluminaría inesperadamente cuestiones decisivas que permanecen en la oscuridad"⁵¹.

Se ha visto la importancia que posee el interior de la persona para generar una estética desde la trascendencia contemplativa para transmitir, en el caso del artista, unos valores y sentimientos del espíritu capaces de suscitar en el espectador otros sentimientos igualmente nobles. Llegando así, a elevarle a ese encuentro con lo Sublime.

1.2.7. Vacío o plenitud en el arte moderno

Teniendo en cuenta el dualismo sagrado-profano, se puede encontrar la plenitud en la ascesis espiritual y el camino hacia lo sagrado, mientras que lo vacío, se encontrará en lo profano. Elemento también que cuestiona por superficial, por lo banal, o lo implicativo, lo carente de fuerza, de interior. ¿En qué ámbito se situará a las artes? ¿Se necesita del Mito que las mueva, provoque, o es banal?

Desde principios de siglo las artes plásticas, así como la literatura y la música, han conocido transformaciones tan radicales, que se ha podido hablar incluso de una destrucción del lenguaje artístico. En ciertos casos, se trata de una verdadera destrucción del Universo artístico establecido. Más que una destrucción, es una regresión al Caos.

"Sin embargo ante tales obras, se adivina, que el artista está a la búsqueda de algo que no se ha expresado aún. Le era preciso reducir a la nada las ruinas y los escombros acumulados por las revoluciones plásticas precedentes, era preciso llegar a una modalidad gremial de la materia para poder recomenzar de cero la historia del arte. En muchos artistas modernos se nota que la destrucción del lenguaje plástico no es sino la primera fase de un proceso más complejo y que la recreación de un nuevo Universo debe seguir. En nuestros días ningún artista cree en la degeneración y desaparición inminente de su arte.

Los artistas, son los que han comprendido que un verdadero comienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero. Y, son los artistas los primeros que se han declinado a destruir su mundo para recrear de nuevo el universo artístico en el que el

⁵⁰ ZAMBRANO, M., *Obras reunidas...* op.cit. p.52.

⁵¹ MARÍAS, J., *La perspectiva cristiana*. Alianza editorial. Madrid 2000. p. 99.

hombre pueda a la vez existir, contemplar, soñar. De esta manera desarrollarse y generar una sociedad humanizada en camino hacia la perfección, hacia lo Sublime, inundados de sensibilidad por lo elaborado.

*Para el hombre moral, lo esencial precede a la existencia. El hombre es tal cual es, porque han tenido lugar una serie de acontecimientos. Los mitos explican estos acontecimientos y por qué fue constituido de esta manera. Siempre hay historia divina, ya que los personajes son los seres sobrenaturales. Por lo tanto la existencia de un mito es evidente, pues es quien provoca y da sentido al origen y seguimiento a lo largo del camino de la vida.*⁵²

El artista plástico a través de su obra, proyecta y sugiere también esta génesis, adquiriendo una estética y un concepto de belleza, a través de los cuales llegar a otros ámbitos y esferas de la sociedad.

Según Mircea Eliade:

*"La desaparición del Ser Supremo no se reduce por un empobrecimiento de la vida religiosa. Por el contrario, podría decirse que las verdaderas religiones aparecen después de su desaparición"*⁵³.

El lugar de este Ser más o menos olvidado, ha sido ocupado por diferentes divinidades. Mitos, que tienen en común el estar más próximos al hombre y le ayudan o le persiguen de una manera más directa y más continuada.

*"Es necesario marcar un objetivo práctico, el de comprender mejor al ser humano y mejorar nuestra capacidad de orientar, hoy y mañana, sus actitudes y comportamientos, en los planos públicos y sociales, de una manera crítica. Partiendo de las experiencias vividas en un contexto socio-histórico-cultural de los seres humanos como partícipes de un todo que es la humanidad"*⁵⁴.

Es desde el interior humano donde se trata de descubrir la experiencia de "lo sagrado", en medio de otras muchas experiencias fundamentales. Esto forma parte de una sensibilización hacia lo cotidiano y elevarlo al grado máximo de su factura y de su estar para formar parte de él. Es por ello, que hablar del final del arte, es plantearse qué tipo de arte y de manifestaciones; y todo ello conlleva un cambio cíclico para el devenir de otro caos, otras experiencias, otras místicas, otros encuentros.

Evolucionando, quizás con los nuevos materiales, con los que dar formas a los elementos, a las ideas o conceptos. Una obra experimenta un ánimo, un interior, o una mística, reflejados o no por el artista, según su capacidad expresiva. De él depende, el saber, a través de una correcta factura, el ideal, la contemplación que toda obra por ser sentida debiera de llevar inmersa, para la conexión con el resto de la sociedad, que disfruta de esas obras. Se habla de experiencia potencialmente intensa por vital, sagrada, ritual, expresiva.

⁵² DIAZ-SALAZAR, R., AA.VV. *Formas modernas de religión*. "La religión y el centro sagrado de la sociedad". Madrid. Alianza. 1994. p.117.

⁵³ ELIADE, M., *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. 1991. p. 103.

⁵⁴ DIAZ-SALAZAR, R., AA.VV. Op.cit. p. 118.

Es por ello que, no solo con unos contenidos religiosos exclusivamente particularistas, sino con el conjunto de componentes sacro-profanos, sirven para moverse dentro de un universo más humanizado. Con una experiencia religiosa humana, independientemente de si hay creencia o no, o meramente tradición religiosa legada de los antepasados.

¿Puede así, de esta forma terminarse el arte, o es una nueva etapa de provocaciones que hacen cuestionar a la humanidad otro tipo de eventos? No se habla de premociones, pero sí de cuestionamientos y de sensibilización y de manifestar creatividad para una sociedad creativa en el bien general⁵⁵.

Llegará un día en el que las sociedades volverán a conocer momentos de actividad creadora, y de ahí surgirán nuevos ideales, que servirán, durante algún tiempo, de guía a la humanidad; y se sentirá la necesidad de hacerlas revivir con el paso del tiempo.

Si se despoja a un mito de su significación espiritual, se convertirá en una leyenda o en un cuento, sería necesario conservar algo que sirviera de referencia. Se trata de un fenómeno cultural como ha sido en todas las culturas arcaicas. Se hace necesario lo Esencial y eso hay que buscarlo no ya en la historia de los dioses sino en una situación primordial, esencial. Que sirva para, incluso, la élite más elevada.

Son evidentes las diversas transformaciones sufridas y que se sufrirán para seguir avivando la idea de mito y la revolución que él conlleva, por darse opiniones encontradas al respecto. Siempre existirá una dualidad. Sagrado –profano. Plenitud– vacío. Pero ¿hace falta desmitificar a un mito para su transformación? Se está hablando de evolución tanto en las ideas, ritos, o formas.

Ello promueve intereses de funcionamiento en la sociedad, para fines artísticos, creativos, organizativos; donde ella está necesitada de personas igualmente capaces de proyectar creatividad en todos los niveles que generan una sociedad⁵⁶.

1.3. Procesos de estudio en el encuentro con lo Sublime

En el desarrollo de los siguientes apartados se irá vislumbrando los posibles procesos a través de los cuales puede llegarse a un encuentro con lo Sublime. Será a través de la obra de arte y de la propia naturaleza como suscitadora y educadora en la formación previa de un interior en la persona, desde su sensibilidad.

En los estudios acerca de los componentes propios de las cosas o las obras en sí y aquello que lo generan. Lo bello, lo Sublime, la belleza, la intuición y la imaginación.

El artista, a su vez, se hace partícipe de ello desde su sensibilidad mediante la imaginación y ensoñación. Con creatividad inventa e interpreta sus experiencias sensibles para que sean percibidas a partir de su obra realizada.

⁵⁵ Se ve en el hecho de creer conocer la obra de tantos artistas y maestros como ha generado la historia del arte, creyendo conocer todo acerca de ellos, todavía se puede sorprender con la aparición de algún boceto, algún dibujo u obra desconocidas. Siempre quedará una incógnita en el mundo del arte. Por lo tanto no se puede hablar de final del arte. Transformación sí.

⁵⁶ Partiendo de la dualidad sagrado-profano, se reconocen unos intereses de cada persona con tendencia hacia uno de los extremos, pero sin exclusión del otro. Por ello el ser humano, necesita de ciertos estímulos o fuerzas, llámese mitos, o lo Sublime, que aviven su interior. Un interior que se va formando desde la soledad, la nostalgia, la experiencia.

Desde su voz interior, avivará un espíritu creativo que le permitirá realizar unas determinadas actuaciones tanto a nivel personal como social. Es por ello, un factor importante, que desde las escuelas se aporten unos valores estéticos y trascendentes para ser conscientes de que en el interior de cada uno existe un espíritu creativo. Tanto como emisor como receptor en un contexto artístico.

Con un espíritu creativo abierto, descubrir lo Sublime a través de una obra de arte, ya sea figurativa o abstracta. Dejar hablar a las materias que las conforman y buscar desde el silencio aquello que la obra hace salir desde el interior de la persona receptora.

Así el tema tiene este enfoque:

1.3. *Procesos de estudio en el encuentro con lo Sublime.*

- 1.3.1. la imaginación en la obra de arte.
- 1.3.2. Lo bello como parte de lo Sublime.
- 1.3.3. Finalidad en la naturaleza.
- 1.3.4. Arte y belleza.
- 1.3.5. Intuición e interpretación.
- 1.3.6. Imaginación, ensoñación.
- 1.3.7. Creatividad, invención, experiencia sensible.

Lo Bello y lo Sub

1.3.1. Lo Bello y lo Sublime, a través de la inspiración, la belleza, la intuición y la imaginación en la obra de arte

Inspiración: 1. Acción y efecto de inspirar o ser inspirado. 2. Fig. Estado propicio para cualquier creación del espíritu, especialmente la artística. 3. Fig. Cosa inspirada. 4. FISIOL. Entrada de aire en los pulmones. 5. TEOL. CATOL. Acción ejercida por Dios sobre la inteligencia humana.⁵⁷

La inspiración, en la composición artística, se asocia a un brote de creatividad irracional e inconsciente. Literalmente, la palabra significa "recibir el aliento", y tiene sus orígenes en el helenismo y la cultura hebrea. Homero y Hesíodo, en las primeras discusiones sobre la naturaleza de la inspiración destacan como importante tanto los aspectos rituales como los orígenes divinos del aliento de un dios.⁵⁸

Se ha oído hablar siempre de la inspiración del artista, esa chispa que genera una explosión de creatividad. ¿Cómo se produce? ¿Qué lo genera? ¿Dónde está la inspiración en el cerebro?

El estímulo singular y eficaz para la creación artística o intelectual, según los clásicos griegos, consideraban que la inspiración llegaba gracias a las musas, pero en este tiempo, la ciencia tiene suficientes medios para explicar estos fenómenos mentales; englobándolos en un diagrama de flujo, muestra un encadenamiento de diferentes combinaciones funcionales psicológicas que reaccionan en diferenciadas etapas. *Para llegar a la inspiración, el cerebro muestra 7 etapas diferenciadas:*

1ª REACCIÓN de CURIOSIDAD. Aparece un reto generado por la percepción del entorno. El cerebro utiliza la sección superior frontal donde reacciona el ansia de saber o averiguar alguna cosa. El artista se enfrenta a una nueva obra y entra en "curiosity share".

2ª FUROR CREATIVO. Apetito o necesidad inmediata de crear o pensar, (agitado y con prisas), exaltado por no tener la solución y no saber por dónde empezar (creación instintiva). El cerebro, ante ese arrebato procede a utilizar los segmentos donde se encuentran guardados los conocimientos pero no asocia resultado coherente. El artista intenta dar los primeros pasos de la obra y le surgen dudas

⁵⁷ *Diccionario General de la Lengua Española T.II.* Larousse Editorial. S.A. Barcelona. 2000. p. 655.

⁵⁸ "Inspiración artística" http://es.wikipedia.org/wiki/Inspiraci%C3%B3n_art%C3%ADstica

3ª IMPRESIÓN RESTRINGIDA. Aparece la sensación de bloqueo (estado involuntario de resistencia). El cerebro pretende focalizar la idea e intenta concentrarse, enfrentándose en disolver una solución (reacción de hiper-atención), entrando en un bucle de entrada-salida de la información de regreso a procesos anteriores, sin poder avanzar a lo que se busca y se bloquea, impidiendo que el pensamiento actual activo (la memoria del trabajo) acceder a otros conocimientos grabados en la memoria remota (sobrecarga atencional). El artista entra en "blocking" y no encuentra la manera de como proseguir para la realización de su obra o cometido.

4ª EMBUDO EVOCADOR. Reestructuración de conceptos, desconfiguración de ideas, trasvasando pensamientos y flexibilizando nuevos datos. El cerebro se autoestimula y reanuda sus mecanismos, entrando en las conexiones de la memoria remota y busca estímulos causados por efectos externos. El artista entra en un estado de contemplación "funnel remembrance", dirigiendo todos sus pensamientos y recuerdos en una dirección; dirigir la ejecución de su obra a realizar dentro de un significado. El cerebro está trabajando pero su correlación con las distintas estructuras está aún muy lejos de su dilucidación.

5ª CONDENSADOR DE REGISTROS. El cerebro consigue concentrar los datos, recuerdos y conocimientos inconscientemente, con lo cual los esquematiza o los resume para reducir a menor volumen y extraer automáticamente de la memoria los elementos necesarios. Este sistema convergente, gracias al cual se concentran los datos con relación al problema, condensa los conceptos de elevada relación (capacidad-volumen de recuerdos) por grupos, clasificándolos y exponiéndolo a juicio. El artista imprime ideas (o formas) mentalmente e inicia la ejecución de la obra intuitivamente.

6ª PRECIPITACIÓN CONVENIENTE. El pensamiento o la razón entran en un estado de rectificación de ideas, reduciendo los datos en base a la intención del problema, cuestionándose el contradecir o corregir, modificando el propio parecer expuesto antes. El cerebro, en un proceso continuo de estimulación de ambos hemisferios, precipita la información en una fase sólida que se deposita en el fondo del pensamiento. El artista se arroja a la reflexión de lo "Verdadero y Falso", a rectificar o a remarcar. Empieza la sensación de tener la inspiración cerca.

7ª INSPIRACIÓN. Aparece un estímulo que incita a redefinir todo. Sensación súbita, resolución del rompecabezas. El cerebro reacciona en "INSPIRATION", se activan zonas perieto-occipitales parecidas a cuando se recuperan recuerdos remotos, recombiniándose y reincorporando los procesos mentales actuales. Manera progresiva, auto percepción súbita. El artista entra en un estado automático de creación, no quiere parar y se deja en manos de su inspiración, puesto que cree que todo lo que hace tiene sentido, parece que la propia lógica le estuviera dictando; es el éxtasis artístico, estado del artista que se halla como ajeno al mundo sensible durante la creación de una obra⁵⁹.

"La inspiración es previa a la conciencia y no está relacionada con la habilidad (*ingenium* en latín). Técnica y destreza en la ejecución son independientes de la inspiración, y por lo tanto es posible que aún alguien que no es poeta se inspire, y para un poeta o un pintor no es suficiente con ser hábil para lograr la inspiración.

La inspiración proviene de que el artista esté especialmente "en sintonía" para captar las señales de una crisis externa. En psicología moderna, la inspiración no es estudiada frecuentemente, pero se la considera un proceso completamente interno. Sea

⁵⁹ BROCA, P., *La inspiración en el Arte.*
artefuturo.blogspot.com/2009/03/la-inspiracion-en-el-arte.html 2011.

cual sea el modelo, sin embargo, empiricista o místico, la inspiración se encuentra por su propia naturaleza fuera de nuestro control"⁶⁰.

La *belleza* es conocimiento, ciertamente; una forma superior de conocimiento, puesto que toca al hombre con toda la profundidad de la verdad. El verdadero conocimiento se produce al ser alcanzados por el dardo de la Belleza que hiere al hombre, al verse tocado por la realidad. Este encuentro puede ser el dardo que le abre los ojos hasta el punto de que entonces, a partir de la experiencia, halla criterios de juicio y también la capacidad para valorar correctamente los argumentos.

Al final de la antigüedad Plotino y San Agustín, colocaban las artes todavía consideradas muy por debajo de la belleza moral, intelectual y espiritual. El reconocimiento en el s. IV del cristianismo como religión oficial y la subsiguiente destrucción del imperio Romano, reforzaron el carácter funcional de las artes, de tal modo que en Europa harían falta otros mil quinientos años para que se estableciese el moderno sistema de arte y de lo estético.

El pensamiento medieval estaba muy lejos de las modernas concepciones de lo estético. No implicaba que los medievales fueran ciegos a la belleza de la línea, la forma o el color. Que no encontraban placer en la armonía sino que la apariencia era separada del contenido y de la función. Una de las justificaciones de las imágenes de las iglesias occidentales fue el hecho de atribuirle una función didáctica.

Muchos reflexionaron sobre el concepto de belleza pero este análisis lo referían a la idea de Dios y de Naturaleza, no a la belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano. Para los teólogos que analizaron la belleza de las cosas mundanas, la armonía de las partes o proporción no eran suficientes para hacerlo bello. Se necesitaba una adecuada relación con el propósito que se le determinaba⁶¹.

"Apreciar la belleza pintoresca significa prestar atención a los factores puramente visuales de la luz, las distancias, los contornos agrestes y las ruinas"⁶².

La educación estética, por lo tanto, es una educación para la libertad a través de la libertad, porque la belleza es libertad. El canon clásico de belleza no podía realizarse en la dimensión de la naturaleza, sino que había que buscarlo a través de un itinerario, en cuanto ideal romántico.

"Cuando la ensoñación es realmente profunda, el ser que viene a soñar en nosotros, es nuestra ánima. La ensoñación nos ofrece una experiencia de una consistencia psíquica permanente, muy del ánimo. En ella recibimos la enseñanza de una calma natural y una solicitud para que tomemos conciencia de la calma de nuestra propia naturaleza en nosotros, que se basta a sí misma en lo femenino. El ánimo, principio de nuestras ensoñaciones profundas, es verdaderamente en nosotros el ser de nuestra agua durmiente"⁶³.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ SHINER, L., *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós Ibérica. Barcelona. 2004. p.190.

⁶² Op.cit. p. 191.

⁶³ BACHELAR, G. *La poética de la ensoñación*. Fondo de cultura Económica. México. 1960. p. 108.

El artista crea un estado de ánimo especial. Existe una analogía entre el estado de ánimo artístico y dos estados de la vida humana: el sueño y la embriaguez. En la embriaguez y en el sueño hay por parte del sujeto una momentánea ruptura con la realidad, una especie de insensibilidad para las impresiones reales, durante estos estados quedan en libertad la imaginación y los sentimientos del sujeto, y el hombre actúa fuera de toda lógica; durante la embriaguez y el sueño el individuo se olvida de sí mismo, experimenta una

En el estado de ánimo artístico el individuo se olvida también de sí mismo, deja libres imaginación y sentimiento, que en la vida real se encuentran encadenados habitualmente a la lógica, al deber, a las normas morales; se llega al éxtasis, pero a diferencia del sueño y la embriaguez, en el estado de ánimo artístico, por más que el sujeto está insensible ante la realidad, queda con pleno dominio de su conciencia, sabe que las ataduras de los sentimientos y la imaginación han quedado rotas; libres imaginación y sentimientos, mediante su voluntad llegarán a un determinado fin.

Se dice que el arte está hecho del mismo material que los sueños, que nace del subconsciente, entonces el artista verdadero es aquel que deja en plena libertad a este; el artista vive y crea en un perenne estado de ensoñación artística o de embriaguez estética.

Con respecto a esto, se puede encontrar al artista soñador, imaginativo, visionario, es el que, tranquilo y sereno, se recrea en la representación de las imágenes y formas en que se revela delicadamente la belleza; es el poeta místico, el músico romántico, el escultor que en sus obras busca una suave armonía, el pintor que usa matices tenues.

También se sitúa aquel espíritu, que por el contrario, posee una actitud extrovertida, exteriorizante, de expansión que se proyecta en las dimensiones del mundo exterior y tiende a la ruptura del equilibrio y a la alteración de las formas. Este artista, se inclina por la forma; mientras que el soñador, por el contenido.

Estos dos conceptos son estados estéticos que se caracterizan por la liberación, aunque sea momentánea, de la realidad. Durante ellos el artista se agrega gozosamente a los juegos de la fantasía y al raptó de los sentimientos que canaliza en su obra de arte.

Se considera el ánimo como el espíritu de la persona en su actuar y sentir. El artista estimula estos estados en el espectador. ¿Por qué desde aquí no avivar el encuentro con lo Sublime?

A través de la imagen se adentra la persona en el interior, en su sentir, en el existir. Unas veces sin esfuerzo, son las obras consideradas dentro del realismo, aquello que se percibe; otras, estas exigen de algo más de atención, la abstracción necesita de un adentramiento en uno mismo y en la obra, descifrar unos signos que portan toda una poética del sentimiento.

Cuando lo Sublime, forma parte del interior creativo, se deja llevar por un éxtasis, una mística; capaz de provocar sentimientos, sensaciones; de generar imágenes, a través de la imagen; música, a través de la imagen. Es la esencia lo que debe reflejarse, según la voz interior.

La *intuición* es aquello que conduce al interior de la vida. La inteligencia elabora análisis y trocea el devenir; la intuición, en cambio procede mediante la simpatía, apelando a ella se transporta al interior de un objeto, para coincidir con lo que tal objeto posee de único y por lo tanto, de inexpresable. Ésta es la visión del espíritu desde el espíritu, es inmediato, como el instinto y consciente, como la inteligencia. Es un proceso real y lo demuestra la intuición estética, donde las cosas aparecen. Es un sondeo en la esencia de lo real. Hace sumergir en el río de la vida, desvela la memoria y la duración, permite caer en la cuenta de la libertad, hace penetrar en el impulso vital.

gozosa liberación de las preocupaciones y deberes de la vida real, se llega incluso al éxtasis. Pero durante la embriaguez y el sueño el individuo pierde efectivamente la conciencia de la realidad y hay un debilitamiento de todas sus facultades.

La *imaginación* creadora del arte, o fantasía está al lado de un gran espíritu, el que capta y engendra representaciones y formas con las que da una expresión, figura sensible, precisa a los intereses humanos más profundos y generales; frente a esa imaginación ordinaria, la cual carece de estos valores o al menos no se encuentran despiertos en la persona.

La imaginación no es locura o privación de la razón, ni tampoco como pasión sino pensamiento mismo, vía de acceso al conocimiento. La imaginación creativa está llena de intuiciones e ideas estéticas.

El arte es una parte sustancial de la vida, de esa vida que contiene la imaginación, la memoria. Es el espejo en el que se refleja, se inventa, se crea y por medio de ellas –imaginación y memoria– se construye y sale a la luz en la obra de arte manifestada por la acción creadora del creador.

El artista hace uso activo de su imaginación y, los conecta y compagina de tal manera, que hagan funcionar la materia imaginaria de los receptores. He aquí un componente dual, imaginación creativa e imaginación receptiva. Por medio del mundo de la imaginación el hombre se adentra en una ficción para verse reflejado de cuantos asuntos le concierne y con lo que sueña. En ello colabora la obra de arte con la que el artista transmite todo un mundo en el que se es introducido.

La memoria y la imaginación, componentes internos de la persona, como fuente de experiencia, le provocan íntimamente para sacar hacia el exterior la vivencia de ésta. El recuerdo, el ensueño, la fantasía juegan y rondan esta vivencia para darle vida y forma a través de la expresión, sea ésta bajo los medios que crea necesarios, tanto plástico, literario, musicales y tantas expresiones y manifestaciones, de las que el ser humano posee para éstas. Cada uno según su condición, sensibilidad y aptitud para las mismas.

1.3.2. Lo bello como parte de lo Sublime

Lo bello y lo Sublime son propiedades de las cosas, atributos de los objetos que permanece en ellos y que pueden ser descubiertos por la experiencia. Los sentidos hacen un gran esfuerzo para abarcar la grandeza de lo que se escapa al sentimiento, lo Sublime. Es un valor que el artista, a través de su obra, puede desarrollar en otros seres.

El orden de lo *bello* es pues de una naturaleza tal, que evoca en quien lo percibe una contemplación completa, de la cual nace un placer estético. Hasta en las cosas más cotidianas. Es por ello misión importante en las bellas artes y las artes en general, esta acción de provocación en la contemplación de lo bello y la misma provocación, hacia el encuentro con el Principio Sublime que lo impregna.

El arte como mediador de sentimientos, por medio de los cuales cautiva, emociona y gusta, es medio para una sociedad de transmisión de unos valores morales y éticos de la persona, para la consecución de una vida social en orden y armonía. La belleza está dentro de un orden de lo afectivo que reclama precisamente un orden espiritual, afectivo, precisamente por ser frágil este sentimiento humano.

Este orden social lleva a una estimación que se extiende a los sentimientos de inviolabilidad de la propiedad y de respeto, para asegurar así la armonía y convivencia social. Así, toda obra de arte es agradable en la medida en que se aviene al curso natural de las ideas y, por el contrario, toda obra de arte que contraviene este curso, es desagradable.

¿No juega entonces un papel importante el arte en la consecución de una sociedad más humana, más justa, más bella? ⁶⁴

Lo *Sublime* es un rasgo que no poseen todos los seres humanos sino que sólo es alcanzable por individuos de sensibilidad extraordinaria. Estos, en el caso de los artistas, son los portadores y vehículos, a través de sus obras, de suscitar emociones y sentimientos que envuelvan a la persona y aviven aquello que de bello poseen en su interior.

*Kant sostendrá que el ser humano posee en sí mismo, por su propia naturaleza y universalmente, un carácter sublime. El principio básico que rige en la vida virtuosa es, el sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana. La dignidad inherente a la naturaleza humana que unifica a todos los seres humanos, es el común denominador que subyace a toda diversidad humana observable y es el fundamento del sentimiento de lo Sublime, y de la tesis según la cual, todo ser humano posee en sí mismo, un carácter sublime*⁶⁵.

Cuando la acción es moral, la voluntad está determinada por ese sentimiento, que no es otro que el sentimiento de lo Sublime, que suscita en la contemplación del ser humano, con fin en sí mismo y de la ley moral. Se estremece y sobrecoge y el sentimiento que produce es más bien el sentimiento de algo sagrado, Sublime, que le embarga y desborda.

La educación estética es una educación para la libertad a través de la libertad, porque la belleza es libertad. En la creación artística se funden lo consciente y lo inconsciente, el producto artístico es finito, sin duda, pero conserva una clave idéntica a las obras maestras del arte cósmico. De este modo se convierte en "la revelación única y eterna."

La enseñanza importante que se puede extraer de esta historia es precisamente, que la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salir al encuentro, es una suerte de garantía de que en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus percepciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todas sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que sale al encuentro.

Se llama Sublime a lo que es absolutamente grande, fuera de toda comparación. La pluralidad de elementos que la componen, forman una unidad en sí misma. No es igual nada más que a sí misma.

Al decir grande se habla de algo muy superior a lo demás, tanto de la misma especie como de las demás. El Principio. El Origen. El Todo Absoluto. Es aquello que en su comparación todo aparece pequeño. Es lo que no puede ser concebido sin revelarse una facultad del espíritu que excede a toda medida de los sentidos. El sentimiento de lo Sublime tiene por carácter el producir un movimiento del espíritu enlazado con el juicio

⁶⁴ El arte es sacado a la luz por medio de personas, y de ellas, de su interior, es de lo que los demás humanos alimentarán su espíritu. Armonía, o desorden. Bondad, belleza o por el contrario horror, desagrado, que no feo, en su concepto de falto de lo que se entiende por el canon de belleza, sino ausencia de algo de ella.

⁶⁵ KANT, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2005. p. XLIX.

Gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero. Éste es el camino de la filosofía, el llamar bello a lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, en la visibilidad del ideal. Ésa que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, que es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte y lo que nos fuerza a reafirmar que eso es lo verdadero.

del objeto, mientras que el gusto de lo bello supone y retiene al espíritu en una tranquila contemplación⁶⁶.

En la representación de lo Sublime de la naturaleza, el espíritu se siente conmovido, mientras que en sus juicios estéticos sobre lo bello en la naturaleza, permanece en una tranquila contemplación.

Lo bello, aquello que representa un concepto, que da satisfacción, que agrada. Lo bello, cuya apreciación tiene por principio una finalidad formal, sin fin, es del todo independiente de la representación de lo bueno, puesto que éste supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado. La perfección del objeto. Lo bello se concibe como lo que tiene una relación necesaria con la satisfacción.

Lo bello se aplica a las artes que exigen acabamiento o limitación formal y lo Sublime a las que apuntan hacia una cierta infinitud o ilimitación. Alegría y horror. De ahí que se asocie la idea de lo Sublime a cualidades tales como la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, la grandiosidad y, correspondientemente, a sentimientos como el temor, el asombro o el respeto.

Lo bello en la naturaleza se encuentra en la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo Sublime por el contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada una ilimitación, un concepto y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma. Frente a la forma, en cierto modo, ceñida y cerrada de lo bello, lo Sublime se manifiesta como informidad e ilimitación.

Lo Sublime –tanto en su consideración matemática como dinámica– no es algo, en primer lugar y finalmente, atribuible a la naturaleza. Si es cierto que "Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña", entonces se ve fácilmente que no hay ninguna cosa en la naturaleza que pueda, propia y absolutamente, ser llamada sublime. No hay nada tan grande en la naturaleza que, bajo otra relación, no pueda ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, ni nada tan pequeño que, respecto de medidas más pequeñas aún, no pueda ampliarse hasta el tamaño de un mundo⁶⁷.

Lo Sublime, en cambio, posee la rúbrica de la infinitud. Es por esta ilimitación e infinitud que los objetos estéticos no pueden ya ser interpretados en términos de "pura presencia" o "limitación formal".

A través de lo Sublime, tal se podría afirmar, se introducen la negación y la nada en el dominio de lo estético. En este sentido, pues, no puede resultar sorprendente la recuperación que ha hecho de la estética contemporánea, la experiencia de lo Sublime. Solo que esta recuperación, no puede servir para sostener, en el dominio de lo estético, la primacía absoluta de lo negativo y lo puramente irracional.

Un objeto es bello porque ha alcanzado la perfección. Es perfecto. Por lo tanto tan sólo en lo Sublime y lo que parte de Él es donde se encuentra esta belleza suprema de

⁶⁶ La naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de su infinito, lo que nunca puede ocurrir más que por defecto, y como consecuencia de un gran esfuerzo de la imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto. Se ve que la verdadera sublimidad no debe buscarse más que en el espíritu del que juzga, no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona este estado. El espíritu se ve elevado en su propia estimación, cuando contempla las cosas sin atender a su forma, y se abandona a la imaginación y a la razón, a la que lo hace extensivo.

⁶⁷ CATALDO, G., "Lo Sublime" en *Revista de filosofía*.

http://www.geocities.com/js_source/tab04.html.

ser calificada de esta manera. Lo proveniente de la Naturaleza como Creación original y perfecta. El hombre se atreve y se enfrenta con esta superioridad, con esta perfección. Para ello su camino, aún en el plano receptivo, e imitativo de la propia naturaleza que le da las claves y de la cual parte para sus orígenes. El artista con sentido de la armonía logrará en su creación artística una unidad, orden, ritmo y proporción, que le permitirá llegar a una perfección de la obra para que su contemplación conlleve un sentido de felicidad y de paz interior en la misma persona.

El artista al ir en busca de esta perfección, de producir algo bello, es un creador que participa en una acción del intento de acabar y ultimar la obra de la Naturaleza, pasando a llamarlo creación artística.

Con esta acción se da la opción de dar conciencia, a quien lo contempla, de la existencia de un orden distinto y superior del normal del de la propia experiencia. Es hacer experimentar este paso hacia la trascendencia. Un encuentro con Lo Sublime. El ritmo y la armonía se introducen en lo más íntimo del alma y se está en condiciones de gozar con lo bueno, de lo bello, de lo Sublime. ¿El arte logrará así de esta manera hacer mejor al hombre, sensibilizándole con unos valores, tanto personales como sociales, para el bien común?

¿Realmente lo bello conmueve y levanta el espíritu hacia una contemplación de un orden superior al natural, en el cual el hombre encuentra la felicidad y la paz?

Con las palabras de Gadamer se puede decir también:

"Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada"⁶⁸.

La apreciación estética de lo bello...ha sido siempre considerable. De esta apreciación estética, las diferencias secundarias en cuestión son a la vez la prueba, la causa, el efecto. Durante el proceso continuo de herencia y de adaptación mediante la acción y la reacción, resulta que, cuanto más notable es el gusto primigenio, más se ejercita una elección de los compañeros y así cuanto más se pone en práctica en cada generación, más importante es su efecto y más se fortalece el gusto en las generaciones futuras⁶⁹.

"El arte tiene el poder de penetrar en el corazón de nuestro ser, el cual se reconoce en el acto de creación. Por esta razón, representa la más profunda comprensión y las más altas aspiraciones de su creador, al mismo tiempo, el artista desempeña a menudo un papel esencial por el hecho de articular nuestras creencias y nuestros valores comunes y expresarlos, para nosotros que somos su público, a través de una tradición interrumpida. Una obra maestra, en consecuencia, es una obra que enriquece nuestra visión de la vida nos conmueve y profundamente y que, además, puede ser examinada de la manera más minuciosa y resistir la prueba del tiempo"⁷⁰.

Lo bello, remueve en el interior de la persona, sensaciones y sentimientos de grandeza espiritual. Sólo si es su verdad, quedará dentro de sí, una experiencia Sublime, ya que ésta le servirá en posteriores reflexiones para hacer una lectura de los acontecimientos en un nivel elevado.

⁶⁸ GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*. Paidós. I: C: E:-U: A:B: p. 106.

⁶⁹ ALLEN, G., *Aesthetic Evolution in Man*, Mind 1980. p. 450.

⁷⁰ JANSON A,F., *History of Art. a Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the present*. Day. K Harry Abrams. 1962. 1991. p. 44.

*"Cuando un hombre sensato y versado, oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más que meras palabras, que si las examina cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime. Pues en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y sus recuerdos son duraderos e indelebles"*⁷¹.

La sola imagen espontánea y vacía no puede constituir lo Sublime. El hombre posee la facultad de emitir juicios, la capacidad de juzgar lo bello por el propio sentimiento de satisfacción o desconcierto que provoca en la persona, sin apoyarse en la moral, ni en las leyes cognoscitivas. Ahora bien, el interior de la persona cobra un papel importante en la valoración, tanto del sentimiento, sensaciones, como en la emisión de unos juicios desde su ser y sentir. Se establece así una diferencia importante entre la llamada belleza del arte (belleza formal), belleza libre (la naturaleza) y la correspondiente al hombre (valoración que hace desde su concepción estética)⁷².

*"Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal, no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto véales decir, no necesito conocer la finalidad material, sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte y como tal debe ser declarado bello, debe entonces ante todo ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte, siempre presupone un fin en la causa y como la concordancia mutua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella; como fin es la perfección de la cosa, deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también tal perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural como tal"*⁷³.

"Es otro espíritu que tiende hacia una dirección opuesta a lo Sublime, en busca de algo más artificial y dificultoso. El impulso creativo varía. Surge divisionismo entre corrientes que profundizan en la trascendencia metafísica de lo Sublime o se contentan con la nada, el vacío, lo flemático.

El arte actual, al que no importan los juicios estéticos, modernidad que quiere beneficiarse del sentimiento Sublime en cuanto contiene y es placer, pena, alegría, angustia, exaltación, depresión. Un juego de contrarios y cambios radicales. El infinito, el terror, el miedo, la angustia, el vacío, como intento de una superación a través del tiempo de la idea y del arte que pueden dar unos registros de sublimidad en una historia actual"⁷⁴.

Y, ¿a qué aspira lo Sublime? ¿Es necesario o es fuente histórica de otros momentos en los que un interior, un romanticismo, una melancolía se embriagaba de estos estados y se apoderaban haciendo lo necesario e inclusive cayendo en un fanatismo?

Presentar lo impresentable, demostrar lo indemostrable, visualizar lo invisible, decir lo indescifrable. Se quiere acceder a lo Absoluto, lo infinito, lo que no es tangible, demostrable. Rebelión metafísica y obsesiva. ¿Es un imposible? La ensoñación, la poesía, sentir el Todo, desbordarse dentro del caos que genera.

⁷¹ GOYES NARVÁEZ, J. C., "Poesía y filosofía. ¿Gradación de la verdad o del conocimiento?".<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/poefilos.html>.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

La fatalidad tal vez radica en la falta de asombro ante medios naturales, asfixiados como se está ante tanta tecnología y nuevas filosofías que tratan de frenar ese vacío ante la falta de ensoñación, de asombro que da lugar a nuevas vidas, nuevas obras, nuevas facturas. Gran parte de las rebeliones metafísicas de los últimos siglos han sido estéticas. Lucha por un imposible. Necesidad de abarcar hasta lo inabarcable. El Todo. El tiempo, lo fugaz. De aquí el sentimiento hacia lo Sublime como esperanza, como meta, o como finalidad.

El concepto de trabajo artístico como algo trascendente, Sublime, fenece ante la imposición de tanto tecnicismo y mecanismo que conlleva una falta de libertad y un sacrificio de época en la estética, generando un relajamiento creativo. Impera el consumo de lo estético, lo bonito, que no lo bello. El trabajo de y desde el arte deja de ser el medio que le da prestigio y elevación ética, frente al mercado. Lo subjetivo, el concepto de lo Sublime, queda roto y profanado ante la búsqueda de ganancia en un mercado, lo cual implica una producción casi seriada para ser consumida. No contemplada y admirada.

Se ha llegado a una des-sublimación estética que se ha visto inmersa por una industria de la cultura. Se trabaja, pero falta el sentido de trascendencia. La mística del trabajo, de la contemplación, queda relegada por una mística del consumidor. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte.

Tal vez se haya perdido el horizonte de la belleza a través del arte como tendente a lo Sublime, por ser el objetivo final al que se asciende y del que se parte como origen motivador en el interior de la persona, del interprete, del artista. Esta des-sublimación lleva inclusive hasta el observador, la otra parte dentro del mundo del arte. El mundo receptor, la masa que ya ha perdido la capacidad de sumergirse en la obra ante la necesidad de lo inmediato.

Se carece ya de asombro, de investigación, de sondeo de lo presente, de la magia y la metafísica de lo que está ante nuestra mirada. Se adormece la imaginación poética que sirve de medio para adentrarse en la obra, en el espacio y en el tiempo. Arte con una estética efímera sin las pretensiones y ocupaciones metafísicas por su permanencia, objetos, cosas, valores puramente decorativos de uso temporal. Se está ante una pérdida de simbolismo en el arte. Se trata de comunicar, es el vocablo habitual, pero ¿existe esa conexión de intercambio artista, obra, espectador? Y ¿qué decir de los espacios que facilitan este encuentro poético, el encuentro con Lo Sublime, participación de la mística de la obra?

La participación en la idea de lo bello determina una orientación de las imágenes que no se asemeja en nada a la orientación vacilante de la formación de los conceptos. Para una imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. En el reino de la imaginación debe de crearse su propio color; el mundo visible ha sido hecho para contemplar e ilustrar las bellezas del sueño.

"En el plano del arte, la apreciación estética más profunda es la de las formas que afectan nuestra experiencia, induciendo la epoché estética y, eventualmente, proporcionando vislumbres de la vivencia mística. En términos del esquema de las eras, estas formas podrían haber sido el tema privilegiado del primer tipo de arte "duradero" producido y apreciado estéticamente por los seres humanos. Ya está claro que dicho arte es el que he estado designando como "arte visionario"; ahora podemos agregar que las supremas manifestaciones del mismo son aquéllas en las cuales (aunque en un sentido no gadameriano) "todo es símbolo". A diferencia de gran parte del arte que ha

*prevalecido en los últimos siglos, el que aquí nos concierne, jamás deja de responder a las necesidades de la humanidad*⁷⁵.

Sublime equivale a una elevación extraordinaria, a excelsitud. Lo Sublime es un grado más alto que lo bello, se origina en un predominio de la majestad, de la magnificencia, denota grandeza incomparable. Equivale a una belleza de tal fuerza y magnitud, que no halla una manera adecuada de expresarse; engendra un sentimiento de asombro, de perturbación, que revela un choque violento entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza a contenerla. En lo Sublime el hombre contempla al infinito, que no puede representarse de modo sensible más que mediante el arte, por ello se ha llegado a decir que lo Sublime es creación del espíritu humano.

En lo Sublime predomina la grandeza sobre la armonía, su manifestación en la vida humana se encuentra en la abnegación, el sacrificio, el heroísmo, el martirio, la lucha entre las pasiones y el deber, el triunfo de los sentimientos sobre el egoísmo, la ofrenda de la vida en aras de un ideal. Son sublimes el espacio celeste, la inmensidad del océano; es sublime la actitud de Sócrates apurando la cicuta, fiel a sus ideales, el sacrificio de un niño que envuelto en su bandera se arrojó al vacío, la actitud de la mujer del pueblo que amamanta a su hijo, personifican lo Sublime.

Para que exista la emoción de lo Sublime, se debe experimentar un sentimiento derivado de la grandeza y que sobrepase prodigiosamente lo humano. Lo Sublime precisa una magnitud cuyos límites, si los tiene, escapan a la comprensión humana; en lo Sublime el hombre siente que existe algo más grandioso, superior a él.

Y así como en el arte se expresa la fealdad, se expresa también la sublimidad, sólo en el arte puede ser expresado de manera palpable lo Sublime; "si el artista no hubiese dado forma sensible a ciertos momentos que quedan fuera del alcance humano, no se acertaría a representar lo Sublime"⁷⁶.

Ante la belleza el hombre se funde en su contemplación, está como perdido en la obra de arte que la expresa; en presencia de lo Sublime siente su pequeñez, se sobrecoge, aunque al mismo tiempo experimenta la elevación de su espíritu. Por representar algo inalcanzable para el hombre, despierta una peculiar emoción estética, una mezcla de paz, euforia, dolor y angustia, como una feliz y dolorosa sensación que embarga el interior y lo enriquece.

En la representación de lo grotesco no se podrá jamás vislumbrar el menor destello de belleza, aunque objetivamente carece de ella, es significativa y, por ende, puede calificársele de bella; lo grotesco es la realidad enaltecida por el arte, la obra tiene valor

⁷⁵ CAPRILE, E., "La finalidad y el significado del arte primordial".

<http://www.webislam.com/numeros/204/255/temas/finalidad-arte-primordial.htm>. p. 4.

Además de servir de puerta de entrada a la vivencia mística, el arte "visionario", en el que todo es símbolo, representa arquetipos primordiales que tienen una función en el desarrollo espiritual de los individuos. La vivencia del individuo mismo y del resto del universo en términos de dichos arquetipos y, la dimensión de éstos, en un estado en el cual todo es símbolo, y en consecuencia nada se refiere a algún ente o realidad concreto que no sea también símbolo, donde el espacio- tiempo es total, y toda valorización-absolutización engañosa ha cesado, y en el cual Verdad, Bien y Belleza coinciden, de hecho constituye el fruto de la práctica en algunos sistemas tántricos. En muchos casos, las representaciones de este tipo de arte constituían un mapa del sendero a seguir, a fin de alcanzar el estado que se acaba de describir. Así, pues, este tipo de arte es inseparable de la mística y la verdadera religión.

⁷⁶ Ibidem.

estético no por lo que en sí representa, sino por la fidelidad con que el artista plasmó las figuras grotescas, porque la vida vulgar y grosera, en ocasiones puede ser purificada por medio del arte. La sublimidad, lo mismo que la belleza, cabe en todas las bellas artes; lo grotesco sólo en la pintura, escultura y teatro⁷⁷.

*"El arte de hoy se encamina por una vía peligrosa, intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. El carácter catártico del arte puede hallar, en esta singladura, su prueba más elocuente. El análisis de Kant de lo Sublime significa, en este sentido, el giro copernicano; en estética, la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringida en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo Sublime y el sentimiento de lo siniestro"*⁷⁸.

La categoría de lo Sublime explorado por Kant, significa la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto, el sentimiento de lo Sublime puede ser desesperado por objetos sensibles naturales, que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos. La categoría de lo Sublime es provocada por un exceso o desmesura de naturaleza humana, no natural.

1.3.3. Finalidad en la naturaleza

¿Qué es la naturaleza, si no es un puro yo?

*"El sistema de la naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu". "La naturaleza debe ser el espíritu visible y el espíritu, la naturaleza visible." "La naturaleza no es más que una inteligencia solidificada en un ser, sensaciones extinguidas en un no ser, arte creador de ideas que transforma en cuerpos"*⁷⁹.

Si espíritu y naturaleza proceden de un mismo principio, en la naturaleza debe hallarse aquella fuerza que se expande, y el límite que se le contrapone, que hallamos en el "yo". La naturaleza es la que todo lo encierra, es divina trascendente, se trasciende a sí misma. Si no hay un más allá de ella, ella misma es este más allá, plenitud de vida que se engendra a sí misma, que reposa transformándose⁸⁰.

*"Por naturaleza entendemos la manera de ser de una cosa que lo es por sí misma, es decir, que su ser no está hecho por las manos del hombre. Y la naturaleza del hombre -la razón- es algo que el hombre no acaba de tener, sino que tiene que reobrar, que reconquistar"*⁸¹.

El objeto de las ciencias de la naturaleza son los fenómenos exteriores al hombre, mientras que las ciencias del espíritu estudian el mundo de las relaciones entre los individuos, mundo del cual los hombres poseen una conciencia inmediata. Se comprenden

⁷⁷ TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Barcelona. 2001. p.27.

⁷⁸ Op.cit. p.28.

⁷⁹ REALE, G., VV.AA. *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo III*. "Del Romanticismo hasta hoy". 2002. Herder.Barcelona. p. 82.

⁸⁰ ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*. Fondo de cultura económica. Madrid.1993. p.52.

⁸¹ Ibidem.

los hechos sociales desde su interior, hasta cierto punto es posible reproducirlos en cada persona, basándose en la observación del mundo histórico con el amor o el odio, con todo lo que representan los afectos. En cambio, la naturaleza está muda para el ser humano.

La naturaleza nos es extranjera. Es para nosotros algo externo y no interno. La sociedad es nuestro mundo. Este mundo humano, que tiene su centro en el individuo, se configura a través de las religiones entre individuos en sistemas de cultura y de organización sociales, que poseen una existencia histórica. La estructura del mundo humano es una estructura histórica⁸².

Todo el proceso de la creación del mundo continúa como proceso vital de la naturaleza y, en la historia, no es otra cosa que el proceso de la plena toma de conciencia, de la plena conformación y personificación de lo Sublime. La creación consiste en evocar, aquello que ha sido excluido: el lado inferior, lo oscuro; de lo superior, lo verdaderamente divino⁸³.

Gadamer alude a Hegel en el sentido que comprendía que la belleza natural es hasta tal punto un reflejo de la belleza artística, que aprendemos a percibir, lo bello, en la naturaleza guiada por el ojo y la creación del artista⁸⁴.

Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo Sublime por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se presente en este objeto o con ocasión del mismo la ilimitación, concibiendo además en ésta la totalidad. Lo envuelve su espíritu. Lo Sublime.

De donde se sigue que, se mira lo bello como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, pero en fragmentos visibles y lo Sublime como la manifestación de un concepto indeterminado de la razón, pero interiorizado por el espíritu que infunde el objeto, en este caso la naturaleza en el espíritu de lo humano.



Fig. 1. Naturaleza.

⁸² REALE, G., VV.AA. *Historia del...* op.cit. T.III. p.407.

⁸³ La misma naturaleza ofrece este dialogo acorde con unos sentimientos y emociones que hacen brotar el interior creativo de la persona.

La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación, es tan poderosa que sobra al hombre con tratar de reproducirla. ¿Acaso no es un paisaje la comprobación de la existencia de la belleza? Lo bello está en la naturaleza y se encuentra en la realidad bajo las formas diversas. Desde que se encuentra en ellas, pertenece al arte o más bien al artista que sabe verlo ahí. El artista es quien consigue que una parcela de mundo pase a ser considerado arte. (Fig. 1).

⁸⁴ GADAMER, H. G., *La actualidad ...* op.cit. p. 82.

“La belleza de la naturaleza, la que existe por sí misma, descubre una técnica natural y la representa como un sistema de leyes, cuyo principio no encuentra en el entendimiento; este principio es de una finalidad relativa al uso del juicio en su aplicación a los fenómenos, y de aquí que se refiera a la naturaleza como un mecanismo sin objeto, pero sí como a un arte. El concepto de la naturaleza viene a constituir un arte. La naturaleza despierta principalmente la idea de lo Sublime, por el espectáculo en la confusión, de desorden y de la devastación, puesto que en esto demuestra su grandeza y poderío”⁸⁵.

El principio de lo bello en la naturaleza debe de buscarse fuera de la persona, el de lo Sublime en ella misma, en una disposición del sentir que da a la representación de la naturaleza un carácter Sublime.

La persona separa las ideas de lo Sublime, de la de una finalidad de la naturaleza, y hace de la teoría de lo sublime un simple apéndice del juicio estético de la finalidad en la naturaleza, puesto que estas ideas de lo Sublime no representan en la naturaleza ninguna forma particular, sino que consisten en cierta aplicación más elevada que la imaginación hace de sus representaciones⁸⁶.

Los principios trascendentales del conocimiento autorizan a admitir una finalidad, por la cual la naturaleza en sus leyes particulares se concierta subjetivamente con la facultad de comprensión del juicio humano, y permite juntar las experiencias particulares en un sistema; porque entre las diversas producciones de la naturaleza, se puede admitir también la posibilidad de otras que tienen cierta forma específica por carácter, es decir, que como si fuesen hechas expresamente para la facultad de juzgar, sirven con su variedad y su unidad, como para fortificar y sostener las fuerzas del espíritu (que se hallan en juego en el ejercicio de esta facultad) lo que les ha valido el nombre de bellas formas⁸⁷.

En una producción de la naturaleza de esta especie, cada parte será concebida como no existiendo más que *por las demás* y por el todo, del mismo modo que cada una no existe más que para las otras, es decir, que se la concebirá como un órgano. Más esta condición no basta, porque es también del arte y de todo fin en general.

Es necesario, además, que cada parte sea un órgano que produzca las demás partes y viceversa. No hay, en efecto, instrumento del arte que llene esta condición; no hay más que la naturaleza, la cual suministra a los órganos, inclusive a los medios del arte, toda su materia. Es, pues, en tanto que ser *organizado* y *organizándose* por sí mismo, como una producción podría llamarse *un fin de la naturaleza*.

En el interior de la persona queda ese espacio a la trascendencia que le permite tener otra visión del mundo bajo un canon de delicadeza y sensibilidad que le brota de lo que la misma naturaleza le trasmite: lo bello en relación con lo Sublime a través de su contemplación.

El ideal de las vanguardias plásticas del siglo XX, en medio de una civilización urbana, industrial e informatizada, ha destrozado progresivamente toda conciencia antropológica de una identidad artística, basada en raíces locales o la ha transformado en algo mítico.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ KANT, M., *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime*. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/p00>.

⁸⁷ Ibidem.

De hecho, como lo han señalado todos los pensadores que se han ocupado de la representación artística moderna de la naturaleza, ésta solo se produce históricamente cuando se ha perdido el sentimiento de unidad con la totalidad.

El hombre contemporáneo se fabrica su propia naturaleza y en cierto sentido cosmopolita y uniformemente informatizado, le corresponde un arte abstracto; sin contenido particular localizable. El hombre moderno muestra una consciencia cambiada, todas las manifestaciones de la vida adquieren otra apariencia abstracta más definida.

Siguiendo el curso histórico de la evolución de las vanguardias artísticas de este siglo, se puede comprobar no solo cómo se ha llegado a un lenguaje abstracto, sino también desmaterializado, conceptual, cumpliéndose de esta manera, al menos parcialmente, la profecía hegeliana de la muerte del arte.

Desde los orígenes de la época contemporánea, la naturaleza ha ensombrecido el destino del hombre como la amenaza de lo incontrolable, lo que no puede dominar completamente en sí. En cierto sentido se puede, pues, afirmar, que el arte es la consciencia sombría que se hace el hombre moderno acerca de la naturaleza, lo incontrolado dentro y fuera de sí.

Una relación arte, naturaleza, establecida puede hoy replantearse, más allá del tema clásico de la mimesis, como una voluntaria actuación de la sombra o provocación. He aquí algo verdaderamente natural en el artista moderno, que es la expresión sublime del miedo.

La naturaleza no implica un retorno a lo que comienza, a lo primitivo, sino un viaje hacia el futuro, hacia horizontes despejados. Es un camino desde el que partir, no hacia el que volver. Se manifiesta tanto en una progresión estética hacia lo infinito, de la estética desde la perfectibilidad artística. Nada hay más absurdo que el aventurarse a dogmatizar sobre los valores artísticos aún en desarrollo incipiente.

La realidad es un concepto más extenso que el de naturaleza, ya que comprende también las obras humanas. La realidad no comprende solo la naturaleza, sino también la cultura. Lo que es verdad en la relación del arte con la realidad, es también verdad en su relación con la naturaleza, pero no al contrario. En un retrato, el hombre mismo es un producto de la naturaleza. La idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y de la naturaleza.

Todo cambia por el crecimiento. El hombre, al crecer, sobrepasa y trasciende a la naturaleza, así, la expresión de su fuerza vital cambia. Siguió a la naturaleza mientras lo natural dominaba en el espíritu de los tiempos; al madurar lo natural en él, la representación de la fuerza-vital-a-la-manera-de-la-naturaleza no podía satisfacerle ya. En ese mismo momento, su consciencia humana, más cabal, contenía ya otra interpretación⁸⁸.

La situación del arte era para la mentalidad griega bastante compleja, ya que el arte depende de la naturaleza en sus diversos modos, pero cuando no se analiza por completo debe considerarse entre las cosas que existen por convención, porque se trata de una obra humana.

Según los antiguos, naturaleza significaba perfección: se dieron cuenta de que ésta evoluciona de un modo ordenado y determinado y según ellos, ambos atributos eran los fundamentos por los que tenía que ser aceptada de un modo supremo. Si la naturaleza

⁸⁸ MONDRIAN, P., *Realidad natural y realidad abstracta*. Debate. S.A. Madrid. 1989. p.137.

es ordenada y determinada, por ese mismo hecho– pensaban– es entonces bella. Por esto, es modelo para las personas, los artistas. Es sólo para que la imiten, y aprendan de ella las proporciones que son adecuadas.

"La acción de la naturaleza y la acción del arte son diferentes, pero existen incontables razones por las que debemos admirar con razón y reverenciar este grato regalo que es el arte". Y sin embargo es la perfección suprema. Tomás de Aquino pensaba igualmente: "Una obra de la naturaleza parece obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines y en esto precisamente, el arte la imita"⁸⁹.

Durante la primera mitad del s.XVII se consideraba que la perfección se alcanza cuando uno se guía por la razón y la naturaleza. El culto racionalista de la naturaleza volvió de nuevo a los encantos visibles de la naturaleza, al color, a la diversidad y a la eterna novedad de la naturaleza que tanto admiraban los prerrománticos. El arte diverge de la naturaleza porque es más perfecto, porque en el arte puede hacerse bello incluso lo que es feo en la naturaleza, como en el caso de la vejez o un desierto o al contrario, que el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza o que la belleza del arte y la belleza de la naturaleza pertenecen, a pesar de todos los parecidos y dependencias, a órdenes diferentes⁹⁰.

El arte se inició copiando la naturaleza. Se tiene presente el arte rupestre o las Venus prehistóricas. Los griegos lo definieron como mimesis. Las pinturas reproducen las formas externas de las cosas. Incluso las artes que no son plásticas nos sorprenden a menudo por su gran capacidad mimética.

"La belleza eterna, la naturaleza, no puede sufrir ninguna pérdida en sí misma, igual que no puede sufrir ningún añadido"... Creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza. Si alguna vez faltaras tú de ella sería fragmentaria y ya no divina y perfecta. No merecería que le entregaras tu corazón si tuviera que sonrojarse de tus esperanzas"⁹¹.

"El primer hijo de la belleza humana, de la belleza divina, es el arte. En él se rejuvenece y se perpetúa a sí mismo el hombre divino. Quiere sentirse a sí mismo, por eso coloca su belleza frente a sí. Así se dio el hombre a sí mismo sus dioses. Pues al principio el hombre y sus dioses, eran una sola cosa y en ella, desconocida de sí misma, estaba la belleza eterna....Hablo de un misterio, pero existen. El primer hijo de la belleza divina es el arte. Así ocurrió entre los atenienses. La segunda hija de la belleza es la religión. Religión es amor de la belleza. El sabio la ama por sí misma, infinita, omnicomprendiva; el pueblo ama a sus hijos los dioses, que le aparecen con numerosos rostros. También fue así en Atenas. Y sin tal amor a la belleza, sin tal religión, todo estado es un flaco esqueleto sin vida ni espíritu, y todo pensamiento y toda acción un árbol sin copa, una columna tronchada"⁹².

1.3.4. Arte y belleza

El arte es la manifestación más elevada y acabada de lo absoluto. Se compara y asemeja el producto estético con el natural porque en ambos late una fuerza creadora

⁸⁹ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.Colección.Metrópolis.1996. Madrid. p.331.

⁹⁰ Op.cit. p.133.

⁹¹ HÖLDERLIN, F., *Hiperión*. Ediciones Peralta. Madrid. 1982. p. 86.

⁹² Op.cit. pp.113,114.

que produce inconscientemente. El arte es naturaleza porque imita lo esencial de la misma, que es su principio activo capaz de engendrar vida. Y a su vez la naturaleza también es arte.

En la actividad artística se conjugan dos fuerzas que habían sido separadas. Cuando el artista crea, al principio lo hace libremente, con una finalidad que se había propuesto, pero conforme va avanzando, van apareciendo en la obra elementos en los que no había pensado, y pareciera que la obra se hace a sí misma, como si obtuviera entidad propia; es decir, se observa en la obra la presencia de una actividad inconsciente "que le otorga una infinidad de intenciones y permite interpretarla indefinidamente sin que su contenido se agote"⁹³.

En un pasado no tan lejano, el principal criterio aplicado a las obras de arte— ya fuera la música, la danza, la literatura, el drama o las artes gráficas o plásticas— era el de la belleza. Veamos un ejemplo de las artes visuales: las pinturas, los dibujos y las esculturas se consideraban meritorios en la medida en que captaban y ejemplificaban los conceptos aceptados de lo bello, o, en el lenguaje del siglo XVIII, *lo sublime*⁹⁴.

*En la actualidad, sobre todo en el Occidente contemporáneo, el estatus de belleza en relación con las artes no podría ser más diferente. Algunos observadores eluden por completo el término belleza, mientras que otros lo utilizan en sentidos muy distintos de los que tenía en el pasado. En cierto sentido no es de extrañar una posición tan diferente, dado que el atractivo de las artes se ha considerado desde siempre una cuestión de gustos, ya en tiempos de los romanos se decía que de gustibus non est disputandum (en cuestión de gustos no hay disputa). Pero hoy tenemos que preguntarnos: ¿El término o el concepto de belleza tiene alguna finalidad? En caso afirmativo, ¿de qué manera debemos concebirlo?*⁹⁵

"El supuesto ideológico fundamental de la relación entre arte y naturaleza en la tradición cultural de Occidente, la idea clásica de la "mimesis" o imitación, se ha vuelto históricamente obsoleta. Un arte autónomo o ensimismado, como es el arte contemporáneo, quiere iluminar la realidad, más que reflejarla, la primera referida al concepto clásico de arte y la segunda al arte romántico como primera vanguardia de la revolución artística contemporánea.

En segundo lugar, el ideal cosmopolita de las vanguardias plásticas del siglo XX, en medio de una civilización urbana, industrial e informatizada, ha destrozado progresivamente toda conciencia antropológica de una identidad artística basada en raíces locales o la ha transformado en algo mítico"⁹⁶.

Aunque predominó básicamente la idea de que el arte está en consonancia con la naturaleza porque sigue sus normas, han existido también no obstante otras ideas: el

⁹³ FRIEDRICH WILHELM, J., *Estética*. http://www.geocities.com/schelling_2000/estetica.htm?200528. pp.1,3.

⁹⁴ GARDNER, H., *Verdad, belleza y bondad reformuladas. La enseñanza de las virtudes en el siglo XXI*. Paidós Barcelona. 2011. p. 62.

En el pasado, a los espectadores les molestaban las escenas o el rasgo considerado antiestético, feo o mal ejecutado. Recordemos que las obras impresionistas fueron inicialmente rechazadas como feas, sobre todo en el entorno de quienes apreciaban la estética de postal de la entonces destacada Escuela de Barbizón (hoy en cambio, menos cotizada).

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ CALVO SERRALLER, FCO., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma. Madrid. 1990. p. 66.

arte diverge de hecho de la naturaleza porque es más perfecto (Shaftesbury), porque en el arte puede hacerse bello incluso lo que es feo en la naturaleza, como ocurre por ejemplo en el caso de la vejez o de un desierto (Hutcheson), o, al contrario, que el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza (Richardson): o que la belleza del arte y la belleza de la naturaleza pertenecen, a pesar de todos los parecidos y dependencias a órdenes diferentes⁹⁷.

"Lo que en la representación de un objeto es puramente subjetivo, es decir, lo que constituye la relación de esta representación al sujeto y no al objeto, es una cualidad estética; pero lo que en ella sirve o puede servir a la determinación del objeto (al conocimiento), constituye su valor lógico. El conocimiento de un objeto de los sentidos puede considerarse bajo estos dos puntos de vista. En la representación sensible de las cosas exteriores, la cualidad de espacio donde ellas se nos representan, es el elemento puramente subjetivo de la representación que tenemos de estas cosas (no se determina lo que ellas pueden ser como objetos en sí); también el objeto es concebido simplemente como un fenómeno; pues el espacio, a pesar de su cualidad puramente subjetiva, es también, un conocimiento de las cosas como fenómenos. Del mismo modo que el espacio es simplemente la forma *a priori* de la posibilidad de nuestras representaciones de las cosas exteriores, la sensación (la sensación exterior) expresa el elemento puramente subjetivo de estas representaciones, pero especialmente el elemento material (lo real, aquello porque es dada alguna cosa como existente), y sirve también para el conocimiento de los objetos exteriores"⁹⁸.

*"El arte es una actividad dinámica y unificadora, con un rol potencialmente vital en la educación de nuestros niños. El dibujo, la pintura o la construcción constituyen un proceso complejo en el que el niño reúne diversos elementos de su experiencia para formar un todo con un nuevo significado. En el proceso de seleccionar, interpretar y reformar esos elementos, el niño nos da algo más que un dibujo o una escultura, nos proporciona una parte de sí mismo: cómo piensa, cómo siente y cómo ve"*⁹⁹.

*"A menudo se considera el arte como la forma más elevada de la expresión humana. Es evidente, por cierto, que el arte es algo que se acepta con placer, que muchas veces resulta de gran valor para el coleccionista y que, incluso, puede robarse para exigir rescate. El arte se considera también como un reflejo de la sociedad dentro de la cual surge. Las manifestaciones artísticas de la antigua Grecia o del Egipto faraónico nos hablan de la sociedad en la época en la que dicho arte fue creado. Es un poco difícil evaluar las formas actuales del arte de nuestra sociedad, aunque a los críticos del arte les encante ocuparse de ello. Los mismos artistas parecen interesarse menos en el significado del arte que producen"*¹⁰⁰.

El arte puede también tener, en nuestra sociedad un significado distinto del de la más alta forma de expresión. El arte se puede utilizar en la aventura comercial más inferior, para promover y vender toda una variedad de productos para hacer propaganda a los candidatos que aspiran a distintos cargos electivos, o para vender un nuevo disco.

⁹⁷ TATARKIEWICZ.W., op.cit. p.333.

⁹⁸ GARCÍA MORENO, A., ROVIRA, J., traducción de *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime por Manuel Kant*. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/p00>.

⁹⁹ LOWENFWLD, V., LAMBERT BRITAIN, W., *Desarrollo de la capacidad creadora*. Editorial Kapelusz s.a. Buenos Aires. 1980. p.15.

¹⁰⁰ Op.cit. p.30.

Muchos no estarán de acuerdo en llamar arte a esta actividad, pero el uso del color, y la forma y la preocupación por impresionar al público hacen de aquella una parte muy saliente de nuestra cultura¹⁰¹.

El sentido del arte se ha considerado, generalmente, como algo con lo cual se nace, algo que surge intuitivamente de la sensibilidad individual. Se ha discutido mucho sobre si el arte puede realmente enseñarse. Pero también hay quienes piensan que el arte es algo tan vital para nuestra sociedad que debemos comenzar desde muy temprano en nuestro sistema de educación a enseñar buen gusto y a desarrollar el hábito de seleccionar cuidadosamente los objetos de nuestro ambiente. Ninguno de estos dos puntos de vista extremos parece justificado¹⁰².

Belleza en el sentido más amplio incluía la belleza moral y, por tanto, la ética y la estética. Belleza en sentido estético comprende sólo aquello que produce una experiencia estética, pero esta categoría comprendía todo, productos mentales al igual que colores y sonidos. Es este el sentido que con el tiempo se convierte en la concepción básica de la belleza en la cultura europea. Belleza concebida en las cosas que se perciben por medio de la vista. Los estilos adaptaron parcialmente este concepto de belleza.

El concepto de belleza griego era muy amplio y comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores, y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas.

Los eruditos distinguen entre la belleza de la naturaleza y la belleza diferente del arte, la belleza musical y la belleza de las artes visuales, la belleza de las formas reales y la belleza de las formas abstractas, la propia belleza de los objetos y la belleza diferente que se obtiene de sus asociaciones. Sin embargo, en la historia de la estética puede observarse una gran variedad de belleza que no ha sido incluida en ninguna clasificación regular. La agudeza, la gracia y la elegancia pueden servir como ejemplo.

La belleza es un valor simple que, como tal, no puede analizarse, pudiéndose captar únicamente por un acto de intuición, intelectual de valores. Valores que los sitúan en posición relativamente elevada entre los demás valores: morales, económicos, religiosos, sociales etc. El valor posee una naturaleza relacional. Cualidad desde las cosas. La belleza es una cualidad, un modo de ser de las cosas. Existe en ellas igual que su forma, su color o su tamaño. Ahora bien, siendo la belleza una cualidad positiva, puede y debe ser apetecida por las personas, y en este sentido se dice que constituye para ella valor objetivo.

Lo que se define como belleza no es más que el concepto general referente a lo bello de las cosas; es un concepto igual que los demás. No sólo se forma por abstracción de los datos de la experiencia cotidiana, y forma un elemento para la actividad intelectual, discursiva y expresiva. Se debe considerar la belleza como un valor constituyente de un ideal estimable. Moviéndose en un plano metafísico, la belleza queda situada no en el mundo de lo fenoménico o vivencial, sino en lo que es puramente óptico. La belleza no consiste ya en una grata impresión que pueden producir las cosas, sino en la entraña metafísica de éstas, con independencia de toda posible afección a la sensibilidad.

La belleza es vista no como una propiedad perceptible de las cosas, sino como una propiedad esencial suya interna, aparte de toda eventual acción sobre la sensibilidad humana... Aceptemos que la belleza –antaoño definida por la idealización, la regularidad, la armonía, el equilibrio, la fidelidad al aspecto externo del mundo– ya no es una cua-

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Op.cit. p. 31.

idad exclusiva de las artes, ni siquiera la fundamental. ¿Cómo podemos caracterizar la situación que ha sustituido a esa singular virtud? Propongo tres rasgos antecedentes: el objeto es interesante, su forma es memorable, estimula nuevos encuentros. Cuando, como consecuencia de estos rasgos, de forma aislada o conjunta, el individuo obtiene una experiencia placentera, es apropiado (aunque obviamente no obligatorio) para él, para ella, para nosotros, hablar de belleza... El arte es inherentemente un "concepto abierto", y todo intento de delinear sus límites suscita el desafío de cualquier artista, crítico de arte o ignorante¹⁰³.

"La belleza no ha de buscarse en las cosas sensibles, sino en el interior de nosotros mismos. El modo de hacerlo es una ascesis que supone una conversión, porque no puede un alma ser la belleza sin haberse hecho bella. La buena ascesis de la contemplación estética consiste en huir hacia la belleza eterna y perfecta, desdeñando todas las bellezas imperfectas y pasajeras"¹⁰⁴.

La belleza tiene algo de objetivo y de absoluto, algo en sí, que se impone a la percepción y al conocimiento; lo estético no es arbitrario, no es un producto fortuito, sino dado por la realidad, una realidad con aspectos de necesidad. El sentido estético viene capacitado y condicionado por la educación y todo tipo de influencias. La belleza es la propiedad de las cosas que infunde en nosotros deleite espiritual.

Se han hecho muchos intentos de clasificar las variedades de belleza. Una lista de una perfección excepcional¹⁰⁵. Entre otras variedades se nombran las siguientes:

"Profundidad, invención, plasticidad, sublimidad, individualidad, espiritualidad, nobleza, sensibilidad, gusto, aptitud, conveniencia, potencia, elegancia, cortesía, plenitud, riqueza, ardor, encanto, gracia, glamour, destreza, luminosidad, vitalidad, delicadeza, esplendor, sofisticación, estilo, ritmo, armonía, pureza, corrección, elegancia, perfección".

Se trata de una gran lista pero es difícil que sea exhaustiva, aunque sólo sea porque pasa por alto la dignidad, diferencia, monumentalidad, exuberancia, poesía y naturalidad. Esto es complejo, ya que hay que definir tanto las cualidades de las cosas como las expresiones que manifiestan esas expresiones.

Cada una de las cualidades estéticas que se han mencionado aquí contribuye a la belleza de las cosas: contribuye, pero no la garantiza, porque otras cualidades pueden inclinar la balanza y privar a la cosa de su belleza. La reacción a la fealdad es estética, y es a veces tan fuerte como la reacción a la belleza, pero se trata de la misma categoría; quien piense que la fealdad es una categoría distinta, debería pensar que también lo es la ausencia de sublimidad, etc.¹⁰⁶.

En el s. XVIII junto con el Romanticismo que se acercaba al arte y a la poesía, las cosas atractivas pero que eran a la vez aterradoras, como ocurre por ejemplo con el silencio, la melancolía y el pavor, entraron a formar parte de la estética junto con la su-

¹⁰³ GARDNER, H., op.cit. p. 71.

¹⁰⁴ QUINTANA CABANAS, J. M^a., *Pedagogía estética*. Dykinson. 1993. p.49.

¹⁰⁵ TATARKIEWICZ, W., op.cit. p. 186.

¹⁰⁶ Un estilo sublime o elevado era considerado el superior de los tres estilos de la elocuencia, considerándose la sutileza como el inferior. Se consideraba también que era grande y grave y, estos sinónimos, indican que la sublimidad se entendía como grandeza y gravedad. El buen gusto hace que las cosas comunes sean bellas y las cosas bellas, sublimes y maravillosas porque en pintura el buen gusto, la sublimidad y lo maravilloso son una y la misma cosa.

blimidad. La sublimidad se convirtió en el lema más principal de la poesía, y más tarde también de las bellas artes. La sublimidad se definía como la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu, unido a la grandiosidad del pensamiento y la profundidad de esas emociones. Belleza y sublimidad constituyeron las principales categorías de arte en el s. XVIII. El concepto de sublime era así inseparable del concepto de belleza.

Kant establece una diferencia importante entre la belleza libre (el arte) y la adherente o dependiente (la belleza humana, un paisaje, un animal o monumento, etc.)¹⁰⁷.

Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto debe ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin) sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces ante todo ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (y en la casualidad) y como la concordancia mutua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella como fin, es la perfección de la cosa, deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal)¹⁰⁸.

Gadner en su obra "Verdad, belleza y bondad" propone los síntomas antecedentes de la experiencia de la belleza¹⁰⁹.

"El primero es el interés. Los aficionados a las artes buscan cada vez más materiales que resulten interesantes, atractivos, estimulantes y reaccionan positivamente cuando se hallan ante materiales que satisfacen tales deseos. Muchos artistas han respondido a esa demanda –y tal vez han contribuido a crearla– mediante la creación de objetos exóticos o el desarrollo de actividades sensoriales que se presentan como performances en galerías donde las observan los críticos. A veces, y para algunas personas, el objeto o la experiencia pueden ser horribles; otras veces para otras personas, es sobrecogedor pero al menos suscita interés.

Con la "memorabilidad de la forma", el artista se distingue de un epistemólogo o un exhibicionista.

El tercer antecedente, el impulso, la inclinación, el deseo de volver a presenciar el objeto, la escena o la performance. Lo que denominaré "la invitación a presenciar de nuevo" puede deberse a diversos factores. La experiencia resulta grata, uno siente curiosidad por conocer o comprender mejor, o tiene una sensación de sobrecogiendo, que puede ser fruto de la extrañeza, el deslumbramiento, el estupor o el asombro".

La belleza no ha desaparecido de las artes, de los museos, de las colecciones de objetos canónicos y provocadores. Muy al contrario, la belleza es la culminación de un conjunto de experiencias previas, y surge con mayor probabilidad en momentos inesperados y en espacios imprevistos. Concibo la historia del arte, así como la trayectoria de nuestras propias experiencias de la belleza, como inherentemente impredecibles y resistentes a la explicación, incluso a posteriori¹¹⁰.

¹⁰⁷ GOYES NARVÁEZ, J. C., op.cit. p.5.

¹⁰⁸ KANT, M., *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, tercera edición. 1984. p. 217.

¹⁰⁹ GADNER, H., op.cit. pp.71,72,74,75.

¹¹⁰ Op.cit. p. 82.

Uno de los puntos de estudio y reflexión ha sido y es la justificación de aquello que se llama *arte*. A pesar de todas las transiciones por las que ha pasado, éste sigue vigente y es por medio de la belleza, lo bello, la perfección, los presupuestos sobre los que se rige. Dar sentido a la verdad de la forma, del concepto, del contenido, en una realidad vigente de la época. Todo bajo pretexto de la verdad. Las imágenes relataban la verdad, en unas ocasiones, otras eran entendidas como engañosas. Siempre se encontrarán estas divergencias en las posturas de las sociedades en auge. Teniendo en cuenta sus intereses.

"Es el mundo occidental cristiano el que marca pautas de verdades, verdades que le importan, que importan al hombre para su salvación, para su paso por este mundo. Educación, poética, narración, juntas para legitimar una manera de expresión popular con contenidos y mensajes de tradiciones heredadas. Ellas inmersas en las grandes transformaciones por las que se ha ido pasando, sociales, políticas, religiosas.

El arte necesita de una justificación desde la antigüedad. Justificación que en unos casos dará la Iglesia, otras las corrientes filosóficas existenciales, o las nuevas eras actuales. Y en medio, el artista, que elabora sus obras bajo las limitaciones que la época le impone. En unas ocasiones, en soledad, único, en otras conformando una sociedad o comunidad. La vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad del pasado y futuro.

La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresa la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes"¹¹¹.

El arte es también conocimiento. Gadamer, para hacer frente en el fin de la forma clásica, remarca el carácter distinto de la relación entre lo divino y su presentación en el mundo griego, forjador de la forma clásica y el mundo cristiano porque propulsa el arte romántico. Es para los griegos lo divino quien se revela espontáneamente en la forma propia de su expresión artística mientras que para el cristianismo con su nueva y más profunda intelección de la trascendencia de Dios, ya era posible una expresión adecuada de su propia verdad en el lenguaje de las formas artísticas.

Este traslucirse de la Belleza ideal en lo bello sensible es algo que enardece el alma, que se ve presa del deseo de echarse a volar para regresar al sitio desde donde había descendido. Este deseo constituye precisamente el Eros que, mediante el anhelo de lo suprasensible, hace que reaparezcan en el alma sus antiguas alas y pueda elevarse¹¹².

La belleza artística no puede juzgarse tan solo con un juicio estético o de gusto. La faceta o valor intelectual ha de formar parte igualmente. Las obras de arte no son meros juegos o proyectos de sensaciones y sentimientos para ser juzgados por una estética, sino que debe usarse la razón entrando en comunicación y reflexionando acerca de la perfección de la obra en relación con su finalidad¹¹³.

Quando el artista se aleja de la verdad objetiva, crea una obra en la que el parecido solo es apariencia, ilusión, simulacro. (Cheng, F. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Siruela. Madrid. 2006. p.89).

El desarrollo del ser humano, especialmente las virtudes, le permite cada vez más reconocer y elegir lo mejor. Un hombre bueno, sensible a la verdad, al bien y a la justicia, necesariamente ha de ser receptivo a la belleza. (Padilla, Miguel Ángel. *El arte y la belleza*. Editorial N.A. Madrid. 2006. p. 55)

¹¹¹ GADAMER, H-G., op.cit. p. 42.

¹¹² REALE, G., VV.AA., op.cit. T. I. p.142.

¹¹³ GOYES NARVÁEZ, J. C., op.cit. p.6.

Se dice que la belleza es objetiva, que reside en el objeto bello no en el espectador, que bien puede estar cualificado para reconocerla o no. La belleza es el poder atractivo de la perfección. La belleza es la identificación con la formalidad o el orden y la fealdad con la informalidad y la falta de orden. La fealdad, como los otros males es la privación.

La imperfección, tanto en la realidad como en las imágenes provocadas por ésta, queda compensada por la visión del espectador, quien intuye más cerca la esencia del arte, descubriendo lo bello también en la ausencia de ello. La contemplación pasiva tan solo de la belleza latente, de lo visible, resta el punto subjetivo individual, de sensibilidad y sentimiento hacia lo diferente, olvidando de este modo la actividad del espíritu conformador y conciliador de estos orígenes no formales e imperfectos. Forman parte del mundo con lo cual no deben de ser desconocidos y menos olvidados o desplazados.

"La belleza es la forma en cuanto forma. Esto quiere decir que la belleza no es un atributo más, sino que la forma es ella por sí misma, su belleza consiste precisamente en poder ser forma"¹¹⁴.

Hasta el romanticismo se reconoció la belleza como ley del arte. Entonces la belleza canónica fue sustituida por la belleza como expresión artística, por revelar sentimientos e interioridad. No es ley sino resultado del arte. Es así abordada como contemplación. Se ofrece la forma, la interpretación para la contemplación mostrándose tal cual es, admirando su armonía. Apreciando sus formas y la perfección orgánica de la misma. En cuanto perfecta es bella, la tiene y la manifiesta.

"Hay que diferenciar, cuando se habla de belleza en el campo espiritual, de sentimientos, acciones, armonías, perfección de razonamientos y la belleza artística en la que el factor sensible cobra un papel importante. Es la presencia del elemento sensible en la obra lo que hace posible el arte. No inventa el pintor la belleza natural, pero tampoco se limita a percibirla. La elige y la prefiere. La belleza trabaja activamente lo sensible. Es a la vez un relieve del mundo contemplado y una elevación en la dignidad de ver"¹¹⁵.

Desde tiempos remotos el hombre intentó definir la belleza, la mayor parte de los pueblos antiguos la identificaron con la verdad o la bondad. Algo de origen divino que inspiraba amor. Algo inmaterial unido al "ser puro"; lo bello se convierte en sinónimo de lo Sublime; la belleza consistía en la armonía en la perfección. No solo es una cualidad de las cosas, sino del espíritu que las contempla.

¿Qué es entonces la belleza?

Harto difícil, cuando no imposible, resulta tratar siquiera de definir la belleza. En realidad, pretender dar una definición de la belleza es, pedir el significado de un nombre. Si, por ejemplo, se pregunta qué cosa es lo bello y se responde que lo que proporciona determinado placer a la vista, al oído o, de manera más material, al tacto, sería necesario añadir qué clase de placer proporciona, y naturalmente no podría explicarse con claridad.

Querer definir lo bello es como querer definir un color; cuando se pregunta qué es lo que quiere decir azul, a nadie se le ocurriría responder: "azul es un movimiento cerebral originado por la estimulación de los nervios ópticos ante determinada vibración de la luz", más bien se busca un punto de referencia, y señalando una flor, unos ojos o el firmamento, se contesta: "eso es azul".

¹¹⁴ BLANCO SARTO, P., op.cit. p.260.

¹¹⁵ BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación*. Fondo de cultura Económica. México. 1960. p.280.

¿Lo útil es lo bello? No, lo bello es en cierto modo útil y deleitoso, pero el objeto útil y deleitoso no siempre es bello: los manjares más exquisitos, los aromas más delicados son útiles y deleitan, pero de ninguna manera pueden llamarse bellos.

¿Lo bello es lo agradable? Tampoco, aunque por lo regular lo bello es agradable, hay infinidad de cosas agradables que distan mucho de ser bellas: una buena digestión, un sueño reparador son agradables, pero de ninguna manera bellos.

Por otra parte, a ciertas cualidades se les califica como algo bello; la virtud, la bondad o la verdad, también al alma humana se les dan tal calificativo, a algún gesto generoso se le estima como tal. Se habla de la belleza en las flores, en las mañanas, en el mar, de la misma manera que se considera bello un poema, una sonata o una catedral. La reacción del hombre frente a ciertos actos, cualidades o sentimientos, frente a la naturaleza y frente al arte, es emotiva; sin embargo, pese a la emoción que se siente, no pueden definirse los sentimientos ni la belleza que todo ello encierra.

Esto quiere decir que la esencia de la belleza, su contenido, es desconocido; la belleza entonces es algo indefinible; sin embargo, si hay muchas cosas, fenómenos naturales, obras de arte, actos humanos que parecen bellos, ¿no será que existe una cualidad común a todo esto, que aunque no se haya pensado en ello, se convierte en bella?

Debe existir, puesto que si no es posible definir la belleza porque su esencia es desconocida, puede definirse de acuerdo con el efecto capital que produce. Según esto, la belleza será una cualidad común a todas estas cosas que se han mencionado y que produce con su contemplación un sentimiento puro.

Esa cualidad común a todo lo bello, que produce sentimientos puros, "significación o sentido", es algo que poseen las obras de arte, la naturaleza y aún los actos y cualidades, que es lo que permite llamar bella a la verdad, a una obra de arte o a un fenómeno natural.

En el arte este sentido o significación es el algo que poseen profundamente las obras de arte y que se comunica, es lo que el artista quiso expresar y expresó en su obra. Pero aún hay más, entre las cosas que despiertan imágenes sensibles, sólo serán bellas aquellas cuya significación o sentido sea natural o inmediato en ellas, de ninguna manera convencional. Un poema es bello porque es significativo, porque evoca de manera natural imágenes sensibles; un experimento científico solo podrá llamarse bello de forma convencional.

Si la belleza es siempre significativa, resulta que esta cualidad de significación no es en absoluto una cualidad propia de los objetos, las cosas no significan nada en sí mismas, con ellas se significa o bien se lee en ellas un significado. Se capta la belleza en la naturaleza o en el arte según el significado o sentido que tenga lo bello, es entonces lo que agrada por la significación o sentido que tenga individualmente.

Las cosas sensibles despiertan en el interior del ser humano recuerdos adormecidos. La apreciación de la belleza resulta subjetiva, ello se demuestra al decir que las cosas en sí no son bellas, sino que lo parecen por lo que significan o por las imágenes que al contemplarlas se evocan.

Contribuyen a considerar lo bello cualidades secundarias: forma, color, sonido, proporción, etc., las cualidades del sujeto: cultura, temperamento, imaginación y aún su estado de ánimo.

La belleza es expresión de la emoción y como tal nunca penetra a través del gusto, el tacto o el olfato; se percibe por medio de la vista, llega a través de la forma de las cosas, su gracia y su estilo que combinados armónicamente hacen que parezca bello un objeto. Con la vista se percibe la belleza en la pintura, escultura y arquitectura; con el oído se percibe la cadencia, el ritmo, la dulzura, la combinación armónica de estos elementos constituye la música y la poesía. Con la vista y el oído se percibe la belleza de las artes complejas: danza, teatro y ópera.

La belleza en la naturaleza tiene la propiedad de excitar los sentimientos más puros del espíritu: la serenidad de un valle silencioso, la grandeza del cielo estrellado, lo inconmensurable del mar, tienen efecto conmovedor en el ánimo por su significación y sentido. La contemplación del arte en cualquiera de sus formas provoca en lo más íntimo del ser humano una emoción indefinible. Así sucede siempre al contemplar lo bello donde quiera que se encuentre; se percibe, emociona, eleva los sentimientos aunque no pueda explicarse el por qué. Si la característica más sobresaliente de las cosas bellas es su significación, cabe hacer notar que esta cualidad no es exclusiva de lo bello; las fórmulas físicas, químicas y matemáticas son símbolos significantes, pero no son bellos ni sugieren imágenes bellas; entonces resulta que para llamar bellas a las cosas, éstas deben ser, ante todo, significantes por su carácter sensible o por las imágenes sensibles que despiertan al contemplarlas.

Como antítesis de la belleza se encuentra la fealdad, si bien ha existido siempre. Inicialmente se le consideró como la ausencia de belleza, como algo carente de proporción y armonía, incluso hasta muy avanzado el Renacimiento se pensó que el propósito de la existencia de lo feo y lo grotesco era inducir por razón de contraste, a una más clara percepción de la belleza.

Este concepto ha variado, y aunque se ha llegado a afirmar que a la fealdad le son necesarios la proporción y el orden, actualmente se considera la fealdad no como un contraste solamente, pues aún opuesta a la belleza constituye una categoría estética tan susceptible de expresarse en el arte como lo bello.

La fealdad penetra en el arte con todo derecho y los artistas no la esquivan. Si en el arte solo se había dado cabida a la belleza, esos seres dotados de infinita sensibilidad que son los artistas miraron sinceramente la vida, sin ocultar sus aspectos desoladores y sus miserias y representaron en sus obras la fealdad con tanto vigor como la belleza.

Puesto que la vida se encuentra plena de contenidos emotivos, el mundo de la sensibilidad que recoge el arte comprende la fealdad, lo desagradable, lo despreciable.

Ciertas pinturas parecen discordantes respecto al concepto clásico y equilibrado del arte, algunas obras plásticas se exhiben con aparente desproporción que choca al gusto tradicional, hay composiciones musicales que se antojan estridentes a un oído acostumbrado a la música conservadora, la representación de tipos degenerados, incluir palabras fuertes y duras en una novela o una obra teatral, puede resultar intolerable para quien carezca del sentido dramático que verdaderamente posee la vida; sin embargo, estas obras que no son la expresión de la belleza, pueden encerrar un genuino contenido de gran valor estético.

Por eso algunos autores, para evitar confusiones y no caer en la paradoja de considerar que hay fealdades bellas, en vez de hablar de que el arte es la representación de la belleza, lo consideran como la expresión de valores estéticos, incluyendo toda la gama de contenidos que puedan ser volcados en una obra de arte.

Hay cosas por las que se siente desagradado, repulsión, que se rechazan en la vida diaria: un cuerpo mutilado o contrahecho, una riña, un asesinato, la miseria moral del hombre, los horrores de la guerra, y que producen sensaciones desagradables; sin embargo el arte repara en ello, el artista capta esa cruda realidad que se convierte en un motivo de inspiración y, el hecho de ser vertida fielmente, de acuerdo con el propósito del artista, le concede un innegable valor a sus obras, las convierte en ocasiones en obras maestras, ya que el artista transfigura todo lo desagradable de la vida diaria en lo que es expresivo en el arte.

Quien entienda el arte como un reflejo de sensaciones placenteras no podrá concebir una obra de arte que represente otra cosa diferente de la belleza, la proporción o la armonía. La obra que expresa la fealdad como valor contrario a lo bello puede provocar una emoción intensa, aunque no placentera; precisamente el provocar esa emoción es la intención de la obra, si la intuición y la expresión se lograron en forma correcta, la obra estéticamente tiene tanto valor como cuando realiza la belleza, porque expresa la emoción que ha inspirado.

Su valor intrínseco puede ser mayor o menor, según determinadas condiciones, pero en todo caso lograr la expresión de la fealdad depende de la fidelidad con que sea volcada en la forma y cómo se logre transmitir el contenido de la intuición misma, es por esto que un cuadro que expresa lo deforme, tiene valor estético si el deseo del artista fue expresar dicha deformidad. Un dibujo hecho con unos cuantos trazos es estéticamente valioso cuando, a pesar de su simplicidad o precisamente por ella, tiene gran poder sugestivo; una obra musical es valiosa por sus distorsiones.

Es cierto que la reacción frente a la belleza (o a lo Sublime o lo gracioso) es diversa a la que se experimenta cuando se contempla en el arte la fealdad, lo vulgar o lo grotesco; la belleza inunda el interior de armonía, de paz, es, como si el hombre se acercara a lo divino; el efecto que causa la fealdad es deprimente. Lo feo representa lo que el error y la mentira con relación a la verdad, lo que el vicio en relación con la virtud; ¡qué mundo de profunda desolación se expresa en la fealdad y la miseria de la vida humana!, y sin embargo, ¡qué valiosas son tales obras aunque no sean la expresión de la belleza!

El reconocimiento de la belleza se basa en el juicio, no en la sensación; la belleza de las superficies estéticas reside en aquello de lo que están formadas y no en las superficies mismas. Cualquier cosa, ya sea natural, o artificial, es bella en la medida en que es realmente lo que pretende ser, e independientemente de toda comparación, o es fea, en la medida en que su forma honesta expresada y realizada en su realidad tangible. De acuerdo con esto, la obra de arte es bella en términos de perfección, o de verdad y aptitud. Una cosa inadecuada o vaga no puede considerarse bella, por mucho que la valoren aquellos que conocen lo que les gusta. La belleza es la perfección aprehendida como un poder atractivo. Aspecto de la verdad que conlleva la voluntad.

La belleza mueve la voluntad ordenada con fines de generación de formas físicas o espirituales. La fealdad es la falta de atractivo de lo informe y lo desordenado. Se ofrece un espectáculo sin sentido desde la confirmación y constatación de lo que es obvio, que termina por cuestionar los límites y la fragilidad humana. Fue el Romanticismo el que utilizó como medio expresivo, las calamidades humanas y deformaciones tanto físicas como psíquicas. Su pretensión conmover, pero la épica subyacente en el mensaje moral hizo que los pintores no se dejasen llevar por la vertiente más terrible de las circunstancias.

El movimiento romántico tendió a interpretar esas desgracias como prueba de la extrema fragilidad de los seres, que se sitúan ante ellas, en medio de una absoluta incompreensión, que afecta a todos por igual. Con frecuencia la enfermedad parece un castigo inexplicable o desproporcionado, resultado de una fuerza misteriosa que daña la naturaleza que se revela, por tanto, privada de cualquier sentido. Parece evocar la imagen siniestra de una sociedad. La enfermedad, lo grotesco, la ausencia de belleza no es cosa de unos pocos sino que amenaza a todos.

En la tradición clásica que ha conformado el pensamiento europeo moderno y contemporáneo, existe una innata asociación entre bondad y belleza. Lo feo, lo deforme, lo monstruoso es pecado. Son numerosos los testimonios de los clásicos greco-latinos, que consideraban que la deformación corporal de los hombres era cosa tan grave que había que dejar morir a los que la padecían. Los espartanos se deshacían de los niños deformes porque ese nacimiento era considerado un mal presagio, además de constituir una carga para la sociedad que no estaba dispuesta a asumir.

Sin embargo, la repulsión visual que causa la deformidad, porque no se corresponde con la idea correcta que se tiene de las cosas, se contradice con el respeto moral que deben inspirar los seres que se califica de imperfectos. La sociedad recurre al concepto de belleza moral para superar esa contradicción estética.

En el fin de siglo se encuentra el origen de estos planteamientos. Entonces las carencias físicas y la discapacidad intelectual eran fenómenos con frecuencia paralelos, pero su representación distaba ya mucho de ser abordada en términos denigrantes o circunstanciales. Antes al contrario, ocupa muchas veces el centro del debate estético, ya sea como una indagación sobre las fronteras de la naturaleza humana o como un medio expresivo para reflexionar sobre los males de la existencia, lo mismo que sucede con otras formas de discapacidad.

Bello, significaba para los griegos casi siempre, "digno de reconocimiento" o "meritorio" y solo una sutil sombra del significado lo separaba del bien. La "belleza moral" – una característica el carácter que se excluye escrupulosamente de las cualidades estáticas. Este concepto de belleza no podía servir naturalmente como el vínculo que uniera las artes. Lo que los griegos apreciaban de la proporción no era el orden que se observaba, sino el que se conocía, éste apelaba al intelecto y no a los sentidos. Percibían más proporción y belleza en las figuras que construían los geómetras que en las que esculpían los escultores.

La proporción no tenía en sí misma nada que fuera específicamente artística, al contrario, se percibía más bien en la naturaleza, y en el arte en la medida en que, como arte, se aproximaba a la naturaleza. Se reconocía en ella la "esencia divina" de las cosas, se suponía que era armoniosa y hermosa solo porque es divina y se apreciaba mucho más por su divinidad que por su belleza. La valoración de la simetría tenía pronto una tendencia intelectual o mística, sobre todo estética. Así que este concepto más preocupado con las matemáticas y la metafísica que con la ética, no pudo contribuir al surgimiento de las bellas artes como una categoría separada en sentido moderno.

Fue después de la época clásica cuando surgió un concepto que se aproximaba más a la idea que hoy se tiene de belleza. Simetría, orden cósmico, orden eterno y divino de la naturaleza. La simetría hacía referencia a la belleza absoluta. Como se ha visto, la belleza se da tanto en la naturaleza como en el arte. En el primer caso no es intencional y representa un producto natural, mientras que en el segundo caso es algo intencionado

y por lo tanto un producto que se denomina cultural. Para algunos toda belleza es fruto del espíritu humano, de modo que porque hay una mente valorativa, hay belleza en el mundo. Para otros, el hombre tiene la experiencia porque se ha propiciado un mundo que encierra el valor de la belleza.

Que en la naturaleza hay belleza, así se cree por opinión popular. La naturaleza constituye un manantial estético inagotable e inmenso. La naturaleza ha sido y es una fuente inagotable de contemplación estética y así lo recuerdan innumerables obras de arte a lo largo de la historia. Obras no solo visuales, sino expresivas como el teatro o danza, o literarias y musicales.

La belleza se encuentra en el ser interior. La belleza del mundo no es propia de éste, sino que la tiene como una impronta y vestigio del espíritu creador, que ése sí que es bello. La belleza del mundo es ciega y se ilumina solo por el espíritu humano que la contempla. Para alguno en el mundo no hay belleza porque ésta es un atributo del espíritu. La belleza del arte nace del espíritu, lo bello exige libertad y no la hay en la naturaleza; es el hombre quien pone lo bello en la naturaleza.

La belleza está en la naturaleza y en el arte. Belleza dada y belleza producida, pero con un elemento común como es suscitar para su contemplación la emoción estética. Un espíritu sensible es capaz de gozar tanto de las bellezas naturales como de las bellezas artísticas y en verdad unas y otras son inagotables. La belleza excede los límites del arte y necesita y acoge la naturaleza. Toda la naturaleza, el mundo de los objetos y el del mundo del espíritu dentro de la persona.

Al considerar la belleza como un valor, se da el polo opuesto, es decir, la fealdad, lo no bello. Aún así es correlativo con el valor estético, aunque en su posición como contrario y opuesto. Dentro del interior de la persona radica el ánimo, el espíritu del ser en quien radican todas estas emociones y sentimientos propios hacia lo bello y la belleza; sirviéndose de todo lo que le rodea, su naturaleza y dando lugar desde el ánimo a la inspiración, imaginación y creatividad en un estadio de ensoñación que le lleva a la propia creación.

1.3.5. Intuición e interpretación

La mera sensación, en la cual se da meramente una cualidad sensible privada de toda forma de ordenación, de ningún modo es un *factum* de la experiencia inmediata, sino un mero producto de la abstracción... Aún las más abstractas configuraciones del lenguaje revelan claramente la conexión que guardan con las bases intuitivas primigenias en que originalmente tienen sus raíces. El paso del mundo de la sensación al mundo de la "intuición pura" es un momento necesario en la estructuración del conocimiento. La intuición espacial es la que ante todo demuestra continuamente una compenetración de la expresión sensible y espiritual del lenguaje¹¹⁶.

El arte es conocimiento intuitivo; éste es completamente autónomo. No necesita apoyarse en nadie ni en nada. En el arte que es *intuición*¹¹⁷, todos los demás elementos

¹¹⁶ CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas. T.I.* Fondo de Cultura Económica. México. 1971. p.159.

¹¹⁷ La intuición de fenómenos originarios o esencias, además de cierta clase de actos emocionales y emotivos como la bondad, el amor, el arrepentimiento, la veneración, el maravillarse, la dicha y la desesperación, el libre arbitrio, es lo que se puede definir con el término espíritu. Max Scheler. *El puesto del hombre en el Cosmos*. Ed. Alba.Barcelona.2000. p. 67.

que se hallan presentes (máximas filosóficas, teorías, tendencias, situaciones...) quedan subsumidos en el elemento intuitivo general como integrantes suyos y llegan a formar parte de éste. No se debe confundir esta intuición con la percepción que es aprensión de hechos o acontecimientos reales, mientras que en el arte la realidad o la irrealidad de las cosas carecen de importancia. En la intuición, objetivamos nuestras propias impresiones. Aquello que se intuye en el arte es siempre individual. Y todo lo que se intuye, se expresa.

Por eso cada uno de los seres humanos, que no sabe crear, generar, materializar obras de arte, sin duda es capaz de recrear la creación del artista y disfrutar de ella en la misma dimensión que el propio artista. Desde su mundo interior (experiencia sensitiva), desde el conocimiento, para dejar en libertad a su nivel intuitivo.

La intuición es un sentimiento, por lo tanto un estado de ánimo. No es la idea sino el sentimiento quien hace surgir el arte.

"Contenido y forma tienen que distinguirse muy bien en el arte. El arte es una verdadera síntesis a priori estética entre sentimiento e imagen en la intuición, en la que puede decirse una vez más que el sentimiento sin la imagen está ciego y la imagen sin el sentimiento está vacía. Para el espíritu artístico el sentimiento y la imagen no existen fuera de la síntesis estética; existirán, con un aspecto diverso, en todos los ámbitos del espíritu, y el sentimiento se convertirá entonces en el aspecto práctico, del espíritu que ama y que odia, que desea o que deshecha, y la imagen será el residuo inanimado del arte, la hoja seca en poder del viento de la imaginación y de los caprichos de la diversión. Sin embargo esto no afecta al artista o a lo estético, porque el arte no es un vano fantasear, o un apasionamiento tumultuoso, sino la superación de este acto gracias a otro acto, o si se prefiere, la substitución de un desasosiego por otro; por el anhelo de formación y de contemplación, por las angustias y las alegrías de la creación artística. Por eso es indiferente, o es cuestión de mera oportunidad terminológica, presentar el arte como contenido o como forma siempre que se entienda en todos los casos que el contenido está conformándolo y la forma está llena de contenido, que el sentimiento es sentimiento configurado y la figura es figura sentida"¹¹⁸.

Es conocimiento y sentimiento a la vez, representación y expresión, imagen de algo y expresión de una emoción. La intuición es aquella que incluye sensación y sentimiento, es a la vez representación de las cosas y figuración de sentimientos. Gracias a la intuición toda obra humana pone de manifiesto a la persona y a sus sentimientos, al mismo tiempo que da lugar a una forma. Es origen de la interpretación. Es figuración del sentimiento y el sentimiento es el que condensa y concentra en sí la espiritualidad de la persona, poniéndola toda ella en cada una de sus variadas y originales manifestaciones.

Según palabras de Guillén:¹¹⁹

"No hay acaso acto comparable en nuestra vida cotidiana, en cuanto a la capacidad de invención, la mutación o interpretación de lo que de hecho nos acontece, o mejor dicho, de lo que nos acontecería si no hubiese palabras; y en relación además, con los otros". La expresión debe retenerse y unirse a los múltiples ejemplos de toma de posesión del mundo por medio de las manos".

¹¹⁸ REALE, G., VV.AA., *Historia del...* T.I. op.cit. p. 468.

¹¹⁹ GUILLÉN, C., *Múltiples moradas*. Tusquets Editores. S.A.2002. p. 184.

La intuición es el conocimiento inmediato de los objetos. El hombre está dotado de un solo tipo de intuición, la que es propia de la sensibilidad. El intelecto humano no intuye, sino que cuando piensa siempre se refiere a los datos que le suministra la sensibilidad. El objeto de la intuición sensible se llama fenómeno, que significa aparición o manifestación. Mediante el conocimiento sensible no se capta el objeto, tal como es en sí, sino tal como se aparece, porque la sensación es una modificación que el objeto produce sobre el sujeto y, por lo tanto, un aparecer del objeto tal como se manifiesta mediante esa modificación.

La actividad artística, en su estadio de *interpretación*, posee intuiciones en la medida que las expresa. Si esta proposición parece paradójica a primera vista, es sobre todo porque se da a la palabra expresión un significado muy restringido, por ejemplo, cuando con ella se hace referencia únicamente a las expresiones verbales. Pero hay expresiones no verbales como las de los colores, las líneas, los tonos, y a todas las que se extiende esta afirmación. La interpretación de la expresión a un tiempo de un pintor es pictórica, de un poeta, verbal; pero pictórica, verbal, musical o como se le llame, no le puede faltar la expresión, no solo como parte integrante de una naturaleza sino en el arte. El artista es quien interpreta por medio de signos este lenguaje.

"Intuición es una forma de conciencia que constituye una fuente inagotable de formas nuevas. En la sensibilidad se suprime la sensación y tan solo queda el sentimiento. De modo que el conocimiento sensible queda reducido a la intuición, que es la primera forma de conocimiento. A su vez, la intuición no será imagen de una cosa, sino del sentimiento que experimentemos hacia ésta, la primera forma de conocimiento no es ya un conocimiento de la cosa, sino que es ella misma creación, todo conocimiento de una cosa es, en el fondo, el reflejo creativo de los sentimientos que ésta nos produce. Por eso el conocimiento es siempre, es pura expresividad inventiva y creatividad a la vez, y hacer una obra de arte, es tan solo intuirlo y verlo claramente en nuestra imaginación"¹²⁰.

La intuición es la expresión contemplativa del sentimiento, es la traducción en término de una imagen. Conocer es ya crear, y hacer arte es tan solo intuirlo. La intuición, como expresión inventiva y creadora, es por sí misma la producción de la obra de arte. La intuición, expresión de una forma imitable, es una concepción del intelecto surgida por la sabiduría del artista, tal como las razones eternas nacen de la sabiduría perenne. La imagen surge en su espíritu, no a modo de una inspiración sin objeto, sino en una operación, en un ejercicio vital que tiene un fin determinado por una acción con el intelecto. Alcanza razones superiores, por lo tanto una contemplación.

El hombre sin capacidad para la contemplación no puede ser un artista, sino tan solo un hombre diestro, al artista se le pide que sea a la vez contemplativo y buen hacedor, interpretativo de sentimientos y sensaciones que comunicar. Tanto mejor si en su actividad no necesita perder las delicias de la contemplación. Elevación del nivel de referencia desde lo que es a lo ideal, desde la observación, a la visión, desde cualquier sensación a la plasmación, el creador de imágenes toma una forma ideal bajo la acción de la visión

¹²⁰ BLANCO SARTO, P., op.cit. p. 181.

Para ser adecuadamente representada una forma, ha de surgir desde dentro, movida por su forma. El objeto o la cosa han de ser formados en el interior del artista para poder trabajar con originalidad. La idea de la cosa que hay que representar nace en él, y la identidad de la obra terminada procederá de esta vida individual del artista. El artista hace uso activo y conscientemente de sí mismo como instrumento activo en cuanto se dirige a su fin. El espíritu actúa en el hombre en la medida en que éste está en él, cuando la forma de la cosa u objeto que hay que realizar ha sido conocida por el artista, éste vuelve a sí para llevar a cabo la operación de ejecución con una voluntad propia.

y percepción mientras sigue siendo potencialmente él mismo. La intuición de la obra de arte tiene que ser vivencia. La expresión es la obra de arte en sí misma.

Ese sentido segundo o alegórico está ligado al primero, de forma que se oculta en él, y sólo se muestra tras un trabajo de interpretación. Igualmente, la comprensión del primer sentido queda incompleta y falseada si no se percibe el otro sentido que tras él se esconde. Luego la interpretación es necesaria en la doble dirección del símbolo, a fin de que éste sea significativo en su doble sentido. (Literal y figurado).

La conexión entre toda obra y su significación es problemática por el hecho básico de la exterioridad histórica del sujeto respecto de la obra en la que esa subjetividad se manifiesta dándole así sentido. Por eso es difícil entender, y hace falta para ello una interpretación que reduzca la obra a expresión inteligible; porque la inteligibilidad de la misma, en modo alguno es inmediata y no se sigue de su mera descripción o "deletreo".

El análisis estructural, atendiendo a la constitución de la función simbólica del lenguaje plástico, hace desaparecer de la significatividad todo misterio o encanto poético, muy especialmente aquel por el que se pretendía que el lenguaje fuese expresión de una vida, de una subjetividad, que a su través se abriese al mundo. Desde este punto de vista "el simbolismo más poético, el más 'sagrado', opera con las mismas variables sémicas que la palabra más vanal del diccionario".

Y es bueno que ello sea así, allí donde se quiere dilucidar qué es lo que "constituye formalmente" la significatividad; pero no cuando se atiende a la realización de la función simbólica de la obra de arte. Hay un misterio del lenguaje: a saber, que el lenguaje dice, dice algo, dice algo del ser.

¿Cuál es, pues, ese doble sentido complicado en toda significatividad lingüística, en la significatividad inherente a todos los productos culturales? En toda expresión, junto a lo que se dice, junto al sentido directo por el que es significativa, está implicada también, como el sentido total de todas ellas, quien la dice, la subjetividad que en ella se expresa a la vez que se oculta en todo lo que, por ser signo, es expresión de alguien¹²¹.

Esa dinámica, lejos de ser irracional, es aquella que fundamentalmente "se expresa" en la cultura, en las intenciones conscientes, y se expresa ciertamente como lenguaje y como logos. El mundo expresivo, el amplio campo de las significaciones, de la intercomunicación cultural, no es otra cosa más que "expresión" del afán humano de existir, expresión de ese fondo que solo así, al expresarse, se convierte en protagonista de la historia en vez de la conciencia individual.

Si aceptamos la dimensión subjetiva de la interpretación, tenemos entonces que tomar en consideración el proceso completo de producción, de recepción y de teorización al que se ve sometida una obra: el artista interpreta "alguna cosa", que en ocasiones le ha sido encargada por un mecenas; el historiador de arte interpreta aquello que el artista ha representado y, por último, el lector interpreta la demostración del historiador del arte. Esta cadena de interpretaciones, cuyo margen de error se multiplica en cada nivel, se sostiene sobre la obra de arte, a la que se atribuye la capacidad de reflejar un modelo, representado de manera más o menos intencional¹²².

¹²¹ La conciencia es como una superficie que oculta, que debe ser levantada, a fin de descubrir bajo ella la "explicación" de dicha subjetividad, su origen antiguo, su principio infantil. Lo que el sujeto es, se explica por aquellos deseos arcaicos y primigenios de los que no es consciente, y a los que debe ser referida la conciencia para que adquiera su verdadero sentido.

¹²² HAZAN, O., *El mito del progreso artístico*. Anal/Arte y Estética. Madrid. 2010. p.339.

En la medida en que los productos culturales son expresiones de ese deseo, son signo de la existencia. Ahora bien, en su particularidad son signos parciales; ninguno de ellos expresa correctamente lo que se es y se desea ser, ni siquiera la conciencia, que es aquella de esos productos que se ofrece con la pretensión de ser la adecuada expresión de la persona misma. Luego, el modo de expresarse en los fenómenos significativos, implica en su parcialidad un correlativo modo de ocultarse en ellos.

El mundo y la cultura son, pues, el texto en el que está escrita la historia, pero como en un libro que está por descifrar. Descifrarlo es el rodeo que se ha de emprender para conocerse el ser humano.

En la conciencia mítica no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente "representado" y la percepción "real", entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa. Esto resalta con la máxima claridad en la significación decisiva que las vivencias del sueño tienen para la génesis y estructuración de la conciencia mítica¹²³.

Comprender es inseparable de comprenderse, el universo simbólico es el medio de la auto-explicitación. Lo que quiere decir: por una parte, que no hay problema de sentido si los signos no son el instrumento, el medio, la mediación, gracias al cual un existente humano busca situarse, proyectarse, comprenderse; y, por otra parte, no hay una aprehensión directa de sí por sí, ni apercepción interior, de apropiación del deseo de existir, por la vía corta de la conciencia, sino solamente por la vía larga de la interpretación de los signos¹²⁴.

La posmodernidad implica poner en tela de juicio una epistemología modernista, basada en una distinción clara entre sujeto y objeto. Otras cosas que se han dicho al definir la posmodernidad, se refieren a la "incredulidad respecto a las metanarrativas", lo cual significa que ninguna explicación global de la conducta es creíble en una época de racionalidad intencionada.

Además, se observa que la tecnología tiende a centrarse en la reproducción, en contraste con el paradigma modernista de la producción. El pensamiento posmoderno se toma las connotaciones de la modernidad absolutamente en serio. Por ejemplo, si los signos y el lenguaje son el resultado de relaciones diferenciales más que de una cualidad esencial, y si, el poder no tiene una cualidad esencial, la posmodernidad avanza a través de las repercusiones radicales que ello tiene.

El código supone que el objeto producido no es una copia en el sentido aceptado del término, en el que la copia es copia de un original, de un objeto. Ahora, más bien, la diferencia entre copia y original es redundante. En una época en la que el objeto natural ya no es creíble, el código ha otorgado a la simulación una importancia sin precedentes en la vida social. La simulación y los modelos son ejemplos de reproducción pura¹²⁵.

¹²³ CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas. T. II. El pensamiento mítico*. Fondo de Cultura Económica. México. 1964. p. 60.

¹²⁴ Es en su propia dispersión en la cultura, es incluso solo porque ese esfuerzo y deseo se ve parcialmente negado y reprimido en ella, por lo que precisamente la cultura se hace significativa en ese doble sentido que sirve de punto de partida para la necesaria interpretación. Solo mediante esa interpretación puede la existencia, el deseo de existir, apropiarse de sí mismo y solo así tiene lugar la reflexión; una reflexión que tiene entonces la forma de una tarea interpretativa.

¹²⁵ Desde el punto de vista de lo social, la era del código empieza a penetrar en todo el tejido social. Uno de los síntomas es que los opuestos empiezan a desaparecer y "todo se hace imposible de decidir": lo bello y lo feo en la moda, la izquierda y la derecha en la política, lo verdadero y lo falso en los medios de comunicación; todo se vuelve intercambiable en la era de la reproducción y la simulación.

1.3.6. Imaginación, ensoñación

Imaginación (etimológicamente viene de *facere imagines, imaginum confectio*), tomada en general, es aquella facultad mediante la cual se reproduce y se representa de nuevo en el interior las cosas sensibles que antes se ha percibido o experimentado. La experiencia interna revela y demuestra suficientemente que existe en el ser humano esta facultad, toda vez que puede representar y, descubrir de nuevo, los objetos sensibles que alguna vez se ha percibido con alguno de los sentidos, aunque no se hallen presentes, y también los fenómenos internos, como el dolor o la alegría, experimentados en tal circunstancia u ocasión. Todo hecho singular y sensible relacionado con la conciencia, cae por consiguiente bajo el dominio de la imaginación.

Para comprender mejor el mecanismo psicológico de la imaginación y de la realidad actividad creadora que se relaciona con ella conviene empezar explicando la relación existente entre fantasía y realidad en el comportamiento humano. Advirtamos de entrada sobre la popular y errónea concepción que establece una separación radical entre fantasía y realidad. Vamos justamente a intentar mostrar cuatro formas básicas que conectan la actividad imaginativa con la realidad, pues comprendiendo esa relación estaremos en condiciones de contemplar la imaginación no como un caprichoso e insustancial divertimento del cerebro, sino como una función vital y necesaria.

La primera relación entre fantasía y realidad se basa en que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del individuo. La actividad creadora de la imaginación está en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada por el hombre, porque dicha experiencia constituye el material con el que construye sus edificios la fantasía.

La segunda, se realiza combinando producciones ya realizadas de la fantasía y ciertos fenómenos complejos de la realidad. En esta característica se manifiesta claramente la dependencia de la imaginación respecto de la experiencia. Esta forma solo es posible desde la experiencia ajena o social.

La tercera forma de relación entre la función imaginativa y la realidad de la conexión emocional, que se manifiesta de dos maneras: por una parte todo sentimiento, toda emoción tiende a manifestarse en determinadas imágenes relacionadas con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas e imágenes congruentes con el estado de ánimo dominante en un cierto momento.

La cuarta consiste en que el edificio construido por la fantasía es capaz de representar algo nuevo que no existe en la experiencia previa del hombre ni es semejante a ningún otro objeto real, pero que empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos tan pronto recibe su nueva forma y se encarna materialmente como algo nuevo, como imagen "cristalizada" convertida en objeto¹²⁶.

La experiencia psicológica enseña también que la imaginación en el hombre abraza dos funciones importantes:

¹²⁶ ALVAREZ, A., RIO, P., del. *Escritos sobre arte y educación creativa de Lev S. Vygotski*. Fundación Infancia y Aprendizaje. Madrid. 2007. pp.29, 31, 32,34.

El hombre ha tomado de la realidad los elementos que entran en su composición e internamente en su pensamiento, los ha sometido a una compleja reelaboración producto de su imaginación. Materializando esa producción imaginativa han vuelto a la realidad, aunque trayendo ahora consigo una fuerza activa, nueva, capaz de modificar esa misma realidad, cerrándose de este modo el círculo de la actividad creadora de la imaginación humana.

- 1ª. Representar simplemente las cosas sentidas anteriormente, es decir, reproducir y percibir de nuevo los objetos o fenómenos sensibles por medio de sus especies o representaciones sensibles.
- 2ª. Formar representaciones de nuevos objetos sensibles; es decir, combinar las representaciones o especies antes recibidas, modificándolas en diferentes sentidos y de modos varios, hasta representar objetos o cuerpos sin realidad objetiva. Por razón o a causa de esta última función, conviene a esta facultad en rigor el nombre de *imaginación (facit imagines)* con el cual es designada generalmente: por razón de la primera función le conviene más bien el nombre de *fantasía (phantasmata, apparitiones)*, porque es una aparición o reaparición de las especies o imágenes de los objetos.

Pero la combinación artística de los detalles y de las formas, y sobre todo la concepción del ideal, que constituye lo esencial y principal en las obras del arte, pertenece a la inteligencia y no a la imaginación.

En resumen: en las obras o producciones que se apellidan productos de la imaginación, hay una parte menos principal que corresponde a esta facultad, y otra más principal e importante que corresponde a la razón o inteligencia.

La imaginación reproduce y representa los tipos naturales, que son como la materia primera para las concepciones artísticas, y sobre todo sirve de auxiliar poderoso a la razón para formar nuevos tipos o representaciones sensibles no existentes en la naturaleza, especialmente cuando se halla dotada de viveza, energía, facilidad.

La razón es el agente y causa principal, no solamente porque se sirve de la imaginación como de instrumento y auxiliar para la representación concreta y la ejecución de la obra, sino principalmente porque la concepción adecuada y completa de ésta y el ideal que constituye el ser íntimo y como el ánimo de esta clase de obras, pertenece exclusivamente a la razón o inteligencia.

La imaginación nada puede percibir o representar sin que esta representación haya entrado de antemano por alguno de los sentidos. Aún en las nuevas combinaciones que hace la imaginación bajo la influencia y con el auxilio de la razón, se observa que la representación total resulta de la agregación y modificación de representaciones parciales o simples que la imaginación reúne, separa o modifica¹²⁷.

“La imaginación creadora de arte, o fantasía, es la de un gran espíritu y una gran alma, la que capta y engendra representaciones y formas con



Fig. 2. Antoni Llena.1985.
Papel manipulado.140x100cm.
Blau marí i marró.
Colección particular.

¹²⁷ Por otro lado, el ciego de nacimiento, por ejemplo, no puede tener representación imaginaria de la luz o los colores. Este resultado constituye una prueba más de que la imaginación es una facultad esencialmente sensible y no intelectual; puesto que sus funciones se hallan completamente subordinadas o sujetas a las representaciones sensibles, concretas y singulares, recibidas de los sentidos externos.

las que da una expresión figura, sensible, y precisa a los intereses humanos más profundos y más generales"¹²⁸.

La imaginación es como el origen próximo de los conocimientos intelectuales, y por consiguiente de la ciencia humana. La experiencia y la observación psicológica demuestran que la inteligencia, en su origen, no contiene ideas o conocimientos actuales, y sí solo una actividad o fuerza innata para producirlos. Claro es que esta actividad necesita de alguna materia, o mejor dicho, de objetos con los cuales se ponga en contacto para producir o adquirir las ideas y conocimientos de que carece; y esto se verifica por medio de la sensibilidad, a la cual pertenece excitar y poner en acción a la inteligencia.

Ahora bien: la imaginación es sin duda alguna la facultad más noble entre las que pertenecen a la sensibilidad, y la que más se aproxima al entendimiento como facultad de percepción o conocimiento. Ella es, por lo tanto, la que excita la actividad intelectual de una manera más directa e inmediata, y sobre todo la que suministra en sus representaciones materia propia y próxima y para la elaboración de las ideas y conocimientos intelectuales: en este sentido, y bajo este punto de vista, la imaginación puede y debe llamarse origen y causa de la ciencia.

La imaginación pone en comunicación con las cosas ausentes en tiempo y espacio. En efecto; las representaciones imaginarias constituyen presentes a la conciencia los objetos ausentes, y van acompañadas de la percepción concreta del tiempo en que se realizaron las sensaciones o afecciones contenidas en la representación imaginaria. El ejercicio de la imaginación envuelve o lleva consigo el ejercicio de la memoria sensitiva, tomando ésta última facultad en cuanto abraza o se refiere a todos los fenómenos de la sensibilidad.

Favorece el desarrollo del conocimiento intelectual y la constitución de la ciencia, facilitando la claridad, orden y distinción de las ideas. A este resultado contribuye la imaginación por dos caminos principalmente:

- 1º. Por parte del lenguaje, o sea de la relación entre las concepciones o ideas puras de la inteligencia y el lenguaje articulado. La representación imaginaria de la palabra escrita, fija y determina la idea o cosa significada en la inteligencia.
- 2º. Por parte de la relación entre las ideas abstractas y universales y las representaciones sensibles.

Al lado de estas ventajas, la imaginación presenta algunos inconvenientes y peligros, entre los cuales no es el menor el que resulta de la propiedad que tiene de funcionar simultáneamente con la inteligencia o razón. La experiencia enseña que el ejercicio de la actividad intelectual, siquiera tenga lugar con respecto a ideas y objetos puramente inteligibles y espirituales, y va siempre acompañado del ejercicio de la imaginación que hace esfuerzos por seguir a la razón. Y de aquí el peligro de confundir las ideas y concepciones de la razón pura con las representaciones imaginarias.

Otro inconveniente de la imaginación, principalmente cuando se halla dotada de cierto grado de viveza, energía y fecundidad, es inducir a formar juicio de la realidad objetiva de las cosas por la representación imaginaria y sensible de las mismas¹²⁹.

¹²⁸ HEGEL., *Introducción a la Estética*. Ediciones Península. Barcelona. 1973. p. 80.

¹²⁹ Sucede con frecuencia que cuando la imaginación no es dominada y dirigida por la fría y severa razón, el hombre toma como norma el juicio acerca de la realidad y naturaleza de las cosas, las representaciones de aquélla. Aquí es donde ordinariamente tienen su origen las hipótesis gratuitas, los sistemas inventados a

La inspiración, cosa olvidada en los tiempos modernos, ha de arrebatarse en el instante en que es recibida, pero exige después una delicada medida, un saber tratar con ello, como sucede con todo aquello que estando en el ser no le pertenece. Es un huésped a quien hay que saber recibir y tratar para que no desaparezca dejando algo peor aún que su vacío. Porque toda inspiración luminosa tiene su peligro en una inspiración contraria.

"La inspiración es un saber que pone de relieve la angustia de este mundo, de lo otro, angustia de la discontinuidad, angustia de los múltiples instantes separados entre sí por abismos, de vacío y de silencio".

"La razón será dócil a la inspiración e irá acompañada de la armonía. Su manera de dominio será la persuasión y de ello nacerán saberes y artes, formas de pacto con lo otro que harán a la inteligencia ser edificadora, conservadora. Nacerá la diplomática romana, la estrategia intelectual y hasta la cortesía y el protocolo, formas sutiles de tratar con lo otro dentro de lo humano sin más"¹³⁰.

Según Bachelard,¹³¹ en su libro considera la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. Indicando que la imaginación no es la facultad de producir imágenes. Esta aliteración tiene por lo menos el interés de detener las asimilaciones de las imágenes en los recuerdos. La imaginación en sus acciones vivas, desprende a la vez algo del pasado y de la realidad.

La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes desde la intimidad, dentro de cada uno. Éstas que se imaginan antes de lo que se conoce, de lo que se sueña antes de lo que se comprueba. Representaciones que exigen para que se vivan.

Se encuentra con un sin número de imágenes con las que posteriormente se trabaja inconscientemente en unas ocasiones y conscientemente en otras. Imágenes con un valor ontológico, todo lo que conlleva lo interno y lo externo. Lo abierto-cerrado. Intimidad, y actividad de la imaginación pura. Éstas que se graban en una memoria, atienden a recuerdos vividos, para convertirse en recuerdos imaginados. Son a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive la imagen en primera instancia. Toda imagen tiene parte de un fondo onírico y un pasado personal.

"En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende"¹³².



Fig.3. Antoni Llena. David i Goliat. 1991. Papel y alambre.35x21x29 cm. Colección particular.

priori y las teorías arbitrarias para explicar los fenómenos de la naturaleza y los hechos históricos, bautizando después con el pomposo nombre de filosofía de la historia, lo que no es otra cosa en el fondo que una hipótesis gratuita, sin más base que las ficciones y combinaciones arbitrarias de la imaginación.

¹³⁰ ZAMBRANO, M., *Filosofía y...* op.cit. pp.211- 216.

¹³¹ BACHELARD, G., *La poética del espacio*. Fondo de cultura Económica. México. 1960. p.27.

¹³² Op.cit. p.64.

Una imagen, obra de la fantasía absoluta, recibe su ser de la imaginación. La imagen de la imaginación no está sometida a una comprobación de la realidad. Afina el sentido. Con frecuencia imagina lo que se pretende describir. El Espíritu que imagina, sigue por una ruta inversa al espíritu que observa. La imaginación no quiere llegar a un diagrama que resumiría conocimientos. Busca un pretexto para multiplicar las imágenes y en cuanto la imaginación se interesa emana imagen, aumenta su valor¹³³.

"Cuando se ha vivido en su espontaneidad una imagen se comprende que dicha imagen no está preparada con pensamientos. No tiene nada de común con las imágenes que ilustran o sostienen las ideas científicas. El soñador hace correr ondas de irrealismo sobre lo que era el mundo real. El mundo exterior, en su unanimidad, se ha transformado en un medio maleable ante ese único objeto duro, punzante y verdadero.

Una memoria inmemorial trabaja en un trasmundo. Los sueños, los pensamientos, los recuerdos forman un solo tejido. El alma sueña y piensa y después imagina. El artista conduce a estas situaciones límites de provocación y de proceso en la ensoñación.

Al soñar, se está en un estadio de contemplación tal, que provoca una actitud de grandeza, de inmensidad, un estado del ánimo tan particular que el sueño transporta al soñador fuera del mundo próximo, cercano, hacia un mundo con un signo en lo infinito.

Se renuevan recuerdos, resonancias de una contemplación en la grandeza que luego queda transmitida mediante la obra de arte, aquellos que tienen capacidades y cualidades para desarrollar este tipo de expresiones y manifestaciones; bien con materias (elementos plásticos, color, madera, piedra...) o a través de su propio cuerpo (danza, teatro, música.). Servidos de recuerdos, la imaginación agranda sin límite las imágenes de tal inmensidad. Desde el primer instante, la imaginación es activa, pues lo es desde la primera contemplación. Todo fluye en un interior. Lo que se llama ensueño bien puede considerarse este fluir primero en la contemplación, en la imaginación y en el transporte mental o manual hacia algún elemento"¹³⁴.

Se encuentra una conciencia imaginante y proyectante. Analítica de imágenes reales y realizables en el hombre. En una imaginación pura, las obras de arte, por lo tanto, son los subproductos de este existencialismo del ser imaginante, tras de ello, en dualidad se encuentra con el ser admirante quedando promovido por algo divino, mítico. Todo se remueve desde un eterno retorno. ¿De dónde se parte? ¿Quién motiva estos sentimientos, imágenes, ideas, ensoñaciones? Desde la contemplación admirativa y expectante, algo promueve todo ello. Lo Sublime que genera en las conciencias esta capacidad de contemplar, interiorizar y manifestar.

Hay que imaginar mucho para construir espacios nuevos. Llevar hasta el extremo estas imágenes es el impulso grandioso del artista. Nos remitimos a lo que Rilke ¹³⁵en una carta a Clara Rilke escribía en estos términos:

¹³³ Describir un ensueño objetivamente es ya disminuirlo y detenerlo. En presencia de una imagen que sueña, hay que tomar ésta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado. El psicólogo de la imaginación que define la posibilidad de la imagen por el dinamismo del sueño, debe justificar la invención de la imagen. La imaginación no se equivoca nunca, porque la imaginación no tiene que confrontar una imagen con una realidad objetiva.

¹³⁴ Op.cit. p. 88.

¹³⁵ Bachelard en su obra *La poética del espacio* hace mención de uno de los textos de Rilke, a su mujer. La experiencia llevada hasta el extremo aún en la plasmación de una obra de arte. p.259.

"Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida".

El artista, toma las imágenes tal y como son, las crea y las hace propias. Las lleva hasta el límite de la imaginación. Intenta repetir para él y los demás la creación, continuar la exageración por medio de su imaginación. Es llevar a la sublimación de los pesos psíquicos de lo que quizás se quiere liberar. Llegar así a ese despliegue que es la sublimación por el contacto y experiencia más allá de lo humano. La obra deja así de ser banal y queda impregnada del espíritu sublime que lo extrapola y le da continuidad. Es necesario crear espacios interiores de contemplación para que germine este potencial de la imaginación, en este estadio de superación propia, para lanzarse al mundo exterior.

La expresión ayuda a dar forma a todas estas imaginaciones y así se manifiestan con espontaneidad en las obras de arte. El artista ayuda a conseguir y dar espacio, en lo que la intimidad ahonda en el interior de cada uno, provocando esa imagen del pasado e imaginando las venideras. Buscar el silencio donde se puedan escuchar esas resonancias es función de la persona en particular. Los centros expositivos juegan también un papel muy importante en la ayuda de esta búsqueda para el goce y disfrute de la obra¹³⁶.

La hora de la fantasía, de la ensoñación es una hora particular, es un valor enteramente accidental. Es necesario que el hombre posea cada día esa fuerza de lo fantástico y lo encontrará en el fondo de su inconsciente. Con la poética de una mirada del universo revelando el secreto de un sentir, del ser, de los objetos. Este instante conmueve, prueba, invita, consuela, sorprende. Se trata de una relación armónica entre opuestos. Un instante apasionado. El encanto, el éxtasis, es conciencia de una ambivalencia activa, dinámica. El ser asciende sin aceptar el tiempo del mundo, su fugacidad, para ello busca y hace retornar lo que fue.

Es familiar el entusiasmo romántico por la imaginación. Solo ella crea la belleza esencial. Este ensalzamiento de la imaginación es un valor esencial, tanto para las artes como para el pensamiento filosófico, psicológico y estético. La imaginación es fuente y fuerza procreadora y recreadora.

Al igual que la naturaleza misma, de origen divino, la imaginación reduce a duplicar o imitar el acto creador del mundo y en el mundo. Va más lejos y su punto de arranque es la imagen o el conjunto de imágenes que el proceso de creación primaria ha reunido. Por lo tanto la imaginación es recreadora de la creación inicial. Crea símbolos y mitos y descubre relaciones orgánicas en este mundo, que otros pueden experimentar como real.

La imaginación construye sobre la experiencia. La imaginación, fuerza creadora. Ella descompone toda la creación. Para producir la sensación de lo nuevo. Es síntesis y análisis. Percibir e imaginar son simultáneos.

¹³⁶ En la persona se da una facultad diferente del intelecto y que no se puede reducir a él, la facultad de imaginar, de sentir. En efecto, el intelecto es una cosa pensante o una sustancia, cuya esencia o naturaleza solo consiste en pensar, algo esencialmente activo. En cambio la facultad de imaginar es esencialmente representativa de entidades materiales o colores, por lo cual, el intelecto puede dedicarse a reflexionar sobre el mundo corpóreo, en la medida que se sirve de la imaginación y de las facultades sensibles, que se manifiestan como pasivas o receptoras de estímulos y desecaciones. Su acción sobre la imaginación puede aparecer lejana, metafórica. Pero en cuanto se ha encontrado la pertenencia de la obra de arte a una fuerza cósmica elemental, se tiene la impresión de que se descubre una razón de unidad. Aceptando esta realidad con la imaginación el artista recibe el germen natural para su creación.

"Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes; es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, y sobre todo la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas, gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva"¹³⁷.

Una imaginación aérea crea imágenes fugaces, se pierden y se deben de captar en un proceso activo. Se atrapan en un instante. El mundo viene a imaginarse en los ensueños humanos activamente por medio de esta imaginación.

Para oír a los seres del infinito, hay que acallar todos los ruidos, para comprender que la contemplación es esencialmente en el ser una potencia creadora.

Imaginación y voluntad son dos aspectos de una misma fuerza profunda. El que sabe imaginar sabe querer. A la imaginación que ilumina el querer se une una voluntad de imaginar, de vivir lo que se imagina. Es la imaginación la que debe dar la línea de las bellas imágenes, a lo largo de las cuales correrá el esquema dinámico que es el heroísmo. El trabajo es una fuente de conocimientos, de ensoñaciones indefinidas, tanto como una fuente de conocimientos. El instrumento, bueno y bello, es una imagen dinámica¹³⁸.

¿En qué se transforma la imagen percibida, cuando la imaginación se hace cargo de ella para convertirla en el signo del mundo? En la ensoñación, el mundo es imaginado. Una sola imagen invade todo el universo difundiendo en todo él, la felicidad que se siente por habitar en el mundo mismo de esta imagen. El soñador, en la ensoñación, ilimitada y sin reservas, cede en cuerpo y alma a la imagen cósmica que acaba de encantarle. De una imagen primera, nacen otras que se juntan y embellecen mutuamente¹³⁹.

La imaginación no tiene solo el poder de recordar en un momento dado o aún después de un largo tiempo, los signos de los conceptos, sino también el de reproducir la imagen y la forma de un objeto en medio de un número indecible de objetos de especies diferentes o de la misma especie.

Cuando el espíritu quiere establecer comparaciones, la imaginación, según toda verosimilitud, aunque la conciencia no se halle suficientemente advertida de ello, atrae las imágenes unas sobre otras y por medio de este conjunto de muchas imágenes de la misma especie suministra una, proporcional, que sirve de medida común.

Cuando se trata de indicar la facultad mental, mediante la cual se produce la actividad artística, se suele mencionar: la interpretación o fantasía, como distintivo de la

¹³⁷ BACHELARD, G., *El aire y los sueños*. Fondo de cultura Económica. México.1965. p.9.

¹³⁸ La imaginación, más que la razón, es la fuerza de unidad del alma humana. Primero el ensueño, la admiración. La admiración es ensueño instantáneo. Después la contemplación, extraño poder del sentir humano capaz de resucitar las ensoñaciones, de recomenzar sus sueños, de reconstruir, pese a los accidentes de la vida sensible, su vida imaginaria. La contemplación une aún más recuerdos que sensaciones. En el reino de las imágenes se pretenderá en vano separar lo normativo y lo descriptivo. La imaginación es necesariamente valoración. Mientras una imagen no recrea un valor de belleza, o viviendo el valor de belleza, mientras una imagen no ejerce una función, mientras no inserta en un mundo de belleza, no desempeña su oficio dinámico. Creer en las imágenes es el secreto del dinamismo psíquico.

¹³⁹ Op.cit. p. 12.

inteligencia, responsable del pensamiento, pues cualquiera advierte que el arte es otra cosa que éste, caracterizándose sobre todo por su aspecto ilógico y emocional.

La imaginación, además, debe ser facultad asociativa de imágenes, es también creativa, fuente de originalidad. La dinámica de la imaginación está movida sobre todo por las necesidades afectivas de la persona, a menudo del subconsciente. La imaginación funciona a nivel de pensamiento primitivo, pre-lógico: su modo de expresión es el simbólico, es por ello que encuentra en el arte su lenguaje adecuado. Al usar este lenguaje se produce el arte.

El arte supone una contemplación ingenua del objeto, por la cual el hombre como el niño permanece estático, sumido en el objeto, uno con el mismo, sin posibilidad de salir de esta situación subjetiva, y ahí está el encanto del arte¹⁴⁰.

Casi nunca se habla de la educación de la imaginación. Una buena educación ha de ser estimulativa de la capacidad imaginativa, para ampliar sus posibilidades y ponerlas al servicio de la unidad personal. Inhibitoria de la fantasía vacía, reiterada o inútil, que aliena a la persona y la hace perder tiempo y productividad.

Dado que imaginar la realidad, dibujar los contornos o límites virtuales de la misma, se refiere a algo que está más allá de la ciencia y del puro raciocinio discursivo o deductivo, requiere el uso de las facultades intuitivas y de la representación simbólica. Esa representación simbólica guarda relación con un marco conceptual dado y condiciona a su vez las posibilidades o límites de ese marco.

El conocimiento simbólico-mitológico se expresa a través de relatos que conforman el imaginario o representación de la realidad de un determinado colectivo o cultura. El discurso racional, por su parte, está basado en el concepto en vez del símbolo. Estos dos modos de conocimiento han tendido a ser mutuamente excluyentes a lo largo de la historia del pensamiento occidental, especialmente en los últimos siglos.

Lo que da al símbolo su capacidad de expresar algo difícilmente expresable por otros medios, es que funciona como un "exceso de significado", esto es, como capaz de significar otras realidades que nunca podrían ser reducidas a ningún conocimiento categorial. En ese sentido, los símbolos dan lugar a una interpretación sin fin. Pero, además, es preciso tener en cuenta la naturaleza de la semántica de los símbolos. Esta naturaleza específica y raíz de la semántica de los símbolos, se encuentra precisa y paradójicamente en la opacidad semántica de los mismos. De ahí que el símbolo solo pueda ser expresado por una metáfora de modo tensional.

Lo que cuesta más percibir a la mente moderna es el poder evocador y desvelador que el uso de los símbolos otorgaba a programas iconográficos. La mente moderna es capaz de clasificar la iconografía, de acuerdo con el análisis de los distintos estilos artísticos, pero tiene más dificultades para interpretar su contenido simbólico que, en buena medida, resulta imprescindible para una lectura correcta de la iconografía religiosa.

Piénsese, por ejemplo, en la complejidad iconográfica del claustro de Santo Domingo de Silos, cuya simbología está aún por ser desvelada en su totalidad. Además, la iconografía medieval presentaba el misterio como un objeto a la vez de contemplación y de meditación, algo muy distinto del desnudo análisis estético al que le somete la cultura

¹⁴⁰ Por eso el arte ha sido comparado con el sueño, en el cual la mente ve, pero no juzga, pues no se hallan en disposición de criticar ni superar su visión subjetiva. En el s XVIII se dijo que el origen de la obra de arte está en la imaginación, el romanticismo exalta la imaginación como fuente del arte.

actual. El icono pierde de ese modo su naturaleza específica y su poder de desvelar una realidad misteriosa para pasar a ser una pura obra de arte.

Dentro de la iconografía medieval, el tema de la muerte, el juicio y el subsiguiente destino eterno de la persona, ejercieron una atracción especial. Por ello, el medievo fue el tiempo del apogeo de la representación artística del Juicio Final. Estas representaciones eran profundas en motivos macabros como medio de exhortación moral.

Y así, la Edad Media marcó sin duda el imaginario religioso que concierne a los llamados novísimos, llegando su influencia hasta nuestros días. En cualquier caso, no se puede pensar que la tradición haya permanecido inmóvil entre el medievo y la época moderna. Durante todo ese tiempo, al contrario de la estabilidad iconográfica de Oriente, la iconografía occidental ha ido variando a través de los siglos, adaptándose estéticamente a la evolución cultural de su medio.

La imaginación apocalíptica occidental cobra una fuerza especial en los flamencos de los siglos XIV-XV. En éstos, los recursos simbólicos se multiplican hasta convertirse en casi-delirantes, resaltando hasta límites insospechados la diferencia entre cielo e infierno, como en el Juicio Final de Jan van Eyck del Metropolitan de Nueva York, una obra de naturaleza expresionista por lo que se refiere a su descripción del infierno, claramente en las antípodas del hieratismo bizantino, para el que tal expresionismo sería un sucedáneo humano del verdadero arte sagrado o, en otras palabras, un ejemplo patente de la secularización occidental.

Ante este elemento de fuerza y poder, al que la estética del Renacimiento sirve muy bien, el elemento más misterioso pierde gran parte de su relevancia. La obra es claramente no el producto de una imaginación que trata de representar lo inmutable y eterno, sino de un espíritu en zozobra y angustia por la convulsa historia de la Iglesia y de la Europa del momento. El cuadro miguelangelesco del juicio transmite no solo angustia, sino una sensación de caos y de pesimismo histórico. De ahí que sea una especie de movimiento continuo, tanto en el cielo como en la tierra y en el infierno, que, con una fuerza innegable que destierra toda traza de serenidad, transmite una poderosa sensación de desasosiego¹⁴¹.

El siglo XVII marca en Europa el bascular de la importancia del arte religioso al arte secular y el despegue imparable de este último hasta nuestros días. En ciertos artistas, como Rembrandt o Bernini, este bascular se convierte en el eje mismo de su producción

¹⁴¹ En este sentido, la obra en tanto que historiza la representación del Juicio Final, es claramente secular y occidental. Esta secularización viene potenciada, además, por el hecho de que Miguel Ángel tome varios temas del Infierno de Dante que cuadran con su visión pesimista de la historia. La representación miguelangelesca y contrareformista del Juicio Final se convertirá en el modelo sucesivo de las últimas representaciones premodernas del mismo tema, como las de Tintoretto y Rubens (este último en versión barroca palaciega del XVII que acentúa aún más la secularización de la representación), y en un hito del imaginario religioso sobre tal cuestión.

Es difícil percibir en su totalidad la importancia decisiva de este imaginario tradicional, premoderno, en su evolución desde el s. VIII hasta el XVII. Como conclusión de esta sección, y a pesar del peligro que toda generalización conlleva, se puede decir que el imaginario no es religioso sino incluso cultural de Occidente está decisivamente marcado por la concepción judeo-cristiana del tiempo, de carácter lineal, por los relatos mítico-simbólicos del fin del mundo y del juicio final, esto es, por la apocalíptica y la escatología bíblicas, y por las representaciones de tales relatos, bien sean literarios, musicales o plásticos, a través de la historia. Ninguna elaboración teórica puede competir con la fuerza de esta tradición simbólica y cualquier formulación teológica del más allá de la muerte deberá tenerla en cuenta si busca hacerse un hueco en la cultura occidental y en el modo de pensar de sus gentes.

artística. La razón de este cambio no es de carácter estético sino de un orden más global y profundo que tiene que ver con el Renacimiento, la Reforma y las subsiguientes guerras de religión, que marcaron el colapso de la síntesis medieval y el fracaso del cristianismo como base de la unidad y de la sociedad europea. Confrontados con tal trauma, filósofos y pensadores políticos de la época se afanaron en buscar una alternativa a la legitimación religiosa del orden político y social.

Ya en el siglo XIX la modernidad secular fue creando sus propios mitos para satisfacer el deseo humano de trascender la realidad y de alcanzar la felicidad plena. Estos mitos fueron seculares. Igualmente, la modernidad traspasó a las esferas de la educación y del progreso tecno-científico los medios de "salvación", haciendo de los nuevos edificios civiles, piénsese en la ópera de Semper en Dresde, en el Reichstag berlinés, en el parlamento de Londres, en el Panteón de París o en la Plaza Mayor de Salamanca, auténticos símbolos de la nueva ciudadanía civil y de la autoformación de lo humano que eclipsaron la importancia simbólica de los templos.

En el mismo siglo XIX, además, los románticos reaccionaron frente al imperio de la razón kantiana, dando lugar a una nueva mitología simbólica para proyectar su futuro, reinterpretando así su historia y recreando su presente.

A parte de las resistencias que el simbolismo y el romanticismo presentaron a la modernidad hegemónica y racionalista, los traumas políticos y militares del siglo XX, de los que Gernika, el Holocausto e Hiroshima son símbolos internacionales, desencadenan la crítica radical a una razón que, en su autocentramiento, su falta de referentes críticos y sus presupuestos etnocéntricos, se vuelven puramente instrumental y destructiva.

Los grandes mitos y relatos de la modernidad se derrumban ante la dolorosa experiencia de los nuevos escenarios apocalípticos, llámense los horrores ya citados o los miedos al holocausto atómico o a la destrucción de la naturaleza, y vuelve a despertar la fuerza provocativa de una imaginación metahistórica que concita un enorme poder de movilización tanto del pensamiento como del arte, la simbólica y la acción en la sociedad actual.

Al final del siglo XX, las promesas de la modernidad, lejos de haberse cumplido, se han mostrado enormemente ambiguas y se han tornado, aunque no sea ese el único producto de la modernidad, en grandes catástrofes como el Holocausto, los cincuenta millones de muertos de la última confrontación mundial (crisis de la fraternidad), la escandalosa división Norte-Sur (crisis de la igualdad), y la lucha global por la hegemonía y la amenaza del desastre ecológico de proporciones cósmicas (crisis de la libertad), entre otros¹⁴².

La conciencia de que la luz humana está siempre teñida de sombras y la búsqueda de nuevos recursos para fortalecer una esperanza desmayada, concita un nuevo panorama al inicio de este nuevo siglo. En él juegan un papel de importancia creciente: el descentramiento del antropocentrismo moderno, la fuerza liberadora de lo simbólico, la primacía de lo experiencial sobre lo racional, el cuestionamiento del eurocentrismo y de la visión del mundo desde la perspectiva occidental, el descubrimiento de los muchos "otros" desterrados por la modernidad, la atracción de lo no obvio, de lo radicalmente diferente y, por tanto, misterioso o esotérico, y la formación de nuevos imaginarios

¹⁴² Este lado oculto de la modernidad ha producido una crisis de sus mitos seculares, y, entre ellos, del mito del progreso continuo y del mito de la razón como vía hegemónica del conocer humano.

apocalípticos. Los ejemplos de este nuevo marco de percepción de la realidad abarcan a los múltiples campos de la cultura, comprendiendo la literatura, el cine, la arquitectura, las ciencias y su cosmovisión, la filosofía y la teología.

La obra de arte es de naturaleza a la vez poderosamente ética y forzosamente meditativa. Ésta busca hacer abrir los ojos para ver con claridad no solo la ambigüedad inherente a la historia, esto es, el poder del mal que empaña irresistiblemente todo ideal proclamado, sino el mal y los horrores concretos del siglo XX. Este sujeto desenraizado, reducido a la memoria de sí mismo, es el prototipo del sujeto moderno desreferenciado y producto de su propio proyecto que, sin duda, se convierte formalmente en una afirmación de su voluntad de poder¹⁴³.

La influencia que las obras de arte ejercen sobre la conciencia social nos permite ver que la imaginación traza un círculo igual de completo que el que se materializa en el caso de un instrumento de trabajo. Si la obra de arte puede tener tan enorme influencia en la conciencia social, ello se debe a su lógica interna¹⁴⁴.

1.3.7. Creatividad, percepción, invención, experiencia sensible

"El desarrollo del pensamiento creador tiene una importancia enorme para nosotros, como individuos y como sociedad. El mismo ofrece un cambio de lo que es y de lo que ha sido, a lo que podría ser o lo que está aún por descubrirse. El término creatividad se ha hecho tal vez demasiado popular, ya que se aplica a pintura decorativa, a títulos de libros, proyectos para hacer en casa o pasatiempos. La definición de capacidad creadora depende de quien lo enuncie. Los investigadores a menudo se limitan en su definición, estableciendo que la capacidad creadora, significa flexibilidad de pensamiento o fluidez de ideas, o puede ser también la aptitud de concebir ideas nuevas o de ver nuevas relaciones entre las cosas, en algunos casos, la capacidad creadora es definida como la aptitud de pensar en forma diferente a los demás. La capacidad creadora se considera generalmente, como un comportamiento constructivo, productivo que se manifiesta en la acción o en la realización. No tiene por que ser un fenómeno único en el mundo, pero debe ser básicamente, una contribución del individuo"¹⁴⁵.

Algunas veces se confunde entre "inteligencia" y "capacidad creadora" (o "creatividad"). El problema se complica porque generalmente se considera que la capacidad

¹⁴³ No se trata solo ni fundamentalmente de entender y conceptualizar, sino de dejarse coger, "convertirse", de mente y corazón, por la fuerza de un relato que viola los límites plausibles de la realidad y libera a la humanidad, porque le permite anhelar e imaginar nuevas posibilidades para un mundo de otro modo condenado. Esa posibilidad, no es la utopía concebida por la mente humana, que sería de nuevo una creación antropocéntrica, sino el resultado de la acción interruptora, y por tanto recreadora, de lo Sublime, en cuanto tal, no es prisionero de la medida de la razón ni del proyecto humanos.

Tal vez los místicos, cada vez más recuperados de la marginación a la que han estado sometidos por la cultura moderna, sean uno de los exponentes más destacados del descubrimiento de que la normalidad de la realidad está transgredida por la promesa irrevocable de una realidad totalmente otra que todo lo trastoca. De ahí que el místico exprese, a través de la transgresión del lenguaje, del juego tensional de la dialéctica entre términos aparentemente opuestos, la doble afirmación de que toda realidad debe ser transformada por el ser anhelado y de que la vida humana y la historia están irremediabilmente heridas por ese anhelo anticipador. Nadie mejor que San Juan de la Cruz para expresar la dialéctica escatológica, no exenta de angustia, que experimenta todo ser.

¹⁴⁴ ALVAREZ, A., RÍO, P., del., op.cit. p. 36.

¹⁴⁵ LOWENFWLD, V., LAMBERT BRITAIN, W., op.cit. p.65.

creadora es un atributo que tiene valor positivo, y como también la inteligencia se valora altamente, resulta que muy a menudo se colocan juntas ambas propiedades¹⁴⁶.

Es en el creador donde aparece el entusiasmo, el asombro, la inspiración, la *creatividad* fruto de un valor íntimo, personal. El artista conoce impulsos de creación, se siente y conjuga todos los tiempos del verbo crear; tiene en sus manos la dicha de la creación, fruto del encuentro, del asombro, del descubrimiento constante.

En su afán de ver, un artista siente y acaricia con la mirada los frutos de un mundo que se le presenta. Es visión que crea, que está en movimiento. El dibujante, el pintor, el escultor, el poeta, capta instantáneas del destino humano. Sensibilizado plasma el instante decisivo de una leyenda, de un momento. En su creatividad hace transportar por medio de los sueños, les da forma de tal manera que el espectador comparte ese instante, con el destino; tal vez plasmado en la obra. Se entabla un diálogo en terna: Artista, obra, espectador¹⁴⁷.

Todo lo que el artista percibe y medita desde la contemplación, queda grabado, para inscribirlo más tarde y darle forma con una materia a la que hace cobrar nueva vida con nuevas intensidades. A través, inclusive, de una simbología imaginaria que ha sido legada a través de los siglos y que ha conseguido un lenguaje universal, como se ha visto anteriormente.

*"Cuando aparece la forma sueño en la vigilia, la realidad se desvanece o se oculta, y el sujeto se queda ciego ante ella, lo que no significa que no la perciba de algún modo. El contenido de la forma-sueño puede ser percibido de un modo más nítido, claro y distinto que los de las percepciones normales. Más aparece desligado de la realidad y se presenta como si de él dependiese algo esencial para el sueño, como si él fuese la única realidad"*¹⁴⁸.

La acción verdadera que puede ser pensamiento, contemplación o acción propiamente dicha, en la que el sujeto se desposee, se desenmascara. Se va reduciendo a la unidad de su ser trascendente, en la primera forma la actividad no es acción, es actividad posesiva y poseedora, alienadora y alienante. La acción propiamente dicha es trascendente, deshace el sueño y con él la atemporalidad.

La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, si una figura que puede deshacerse y rehacerse, un despertar trascendente. Una acción poética, creadora de una obra y aún de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro que puede ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundándose con la obra misma.

*"El sueño de la persona, es sueño creador que anuncia y exige el despertar trascendente y que aún puede contenerlo ya en el nivel más alto de la escala de los sueños"*¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Op.cit. p.69.

Por más que nos agrade pensar que el arte y la capacidad creadora son una sola cosa, parece que esa relación no puede dejarse librada al azar. A veces, la forma en que es enseñado el arte, puede anular la creatividad. Y es posible que la enseñanza tendiente a desarrollar la creatividad anule el arte.

¹⁴⁷ Op.cit. p.70.

¹⁴⁸ ZAMBRANO, M., *Obras reunidas*. Estudios iliterarios. Aguilar. Madrid. 1971. p.22.

¹⁴⁹ Op.cit. pp.40, 41.

Este trascender que de los sueños reales se desprende, encuentra para cumplirse el camino de la creación. Los griegos no valoraban la originalidad en el arte, sino solo la perfección integral. No lograron distinguir

Contemplación de los objetos bellos y artísticos como una percepción agradable. Este proceso perceptivo se entendía de diversas formas, pero en general, se pensaba que se trataba de una actividad psicológica de un tipo que sigue siempre el mismo curso.

Un artista se diferenciaba de un creador, según los antiguos, incluso de otro modo, es decir, el concepto de creador y de creatividad implica que la libertad sea acción, mientras que el concepto griego de artista y de las artes suponía una sujeción a una serie de leyes y normas. El arte se definía como la fabricación de cosas según unas normas. Hay muchas definiciones de este tipo que han sido halladas en escritos antiguos. La diferencia entre un artista y un creador sería pues dual: el artista no crea sino que imita y se rige por leyes, no por la libertad.

La actitud de los antiguos frente al arte era considerada como la destreza de fabricar ciertas cosas. Con el conocimiento de unas normas y la capacidad de utilizarlas. La Naturaleza es perfecta y el hombre debería parecerse a ella a través de sus actividades: la naturaleza está sujeta a leyes, por tanto el deber de descubrir sus leyes y someterse a ellas, y no buscar la libertad que puede desviarle. Así de esta forma el artista es un descubridor, no un inventor.

En las artes visuales, la libertad del artista estaba limitada por las proporciones, el canon. Para realizar un buen trabajo uno ha de contemplar un modelo que sea eterno. Un artista sucumbe a veces a la seducción de la belleza. Los griegos del período clásico no habían aplicado los conceptos de imaginación e inspiración a las artes visuales, sino que los habían restringido a la poesía.

La Edad Media llegó en esto más lejos incluso que la antigüedad, no exceptuaron a la poesía; era un arte y era, por lo tanto, destreza y no creatividad.

Todo esto cambió en los tiempos modernos. Es ampliamente sabido que los hombres del Renacimiento fueron conscientes de su independencia, libertad y creatividad propias. Este sentimiento tenía que manifestarse ante todo y por encima de todo, en la interpretación del arte.

"El arte es la plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un segundo Creador; completa la naturaleza, la embellece y a veces la supera. Unirse cada día a la naturaleza hace milagros"¹⁵⁰.

Según la interpretación actual, la creatividad es un concepto que tiene un ámbito muy amplio, abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no solo aquellas que han sido realizadas por los artistas, sino también las de los científicos y técnicos. El arte encaja en este concepto. Consiste la creatividad en su sentido más amplio. ¿Qué rasgos hacen que sean diferentes las actividades y las obras creativas de las que no lo son?

Se considera persona creativa aquella cuyos trabajos no son solo nuevos, sino que son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento, un genio. La energía mental utilizada en la producción de algo nuevo da la medida de la creatividad, así como la de la misma novedad.

En el siglo XX el término denota cada actuación del hombre que trasciende la simple recepción; el hombre es creativo cuando no se limita a afirmar, repetir, imitar, cuando

ni la actitud creativa ni la estética. Significa descubrir, las leyes eternas de la belleza. La palabra teoría les sirvió para denotar tanto la investigación como la contemplación.

¹⁵⁰ TATARKIEWICZ, W., op.cit. p. 283.

da algo de sí mismo. Una gran cantidad de creatividad se produce así: no solo en lo que el hombre hace con el mundo y lo que piensa de él, sino también en lo que percibe de él por el aspecto del asombro ante lo que se le muestra y encuentra.

El valor de la creatividad constituye el valor del arte. Cuando no hay creación no hay arte, habrá a lo más, artesanía. La creatividad es en el fondo una operación intelectual. Lo es en la medida en que consiste en solucionar algún problema, encontrar salida a algún propósito. Y esto es función de la inteligencia. Y esto en función de que opere de un modo poco consciente lo que es llamado intuición.

La intuición intelectual, no es posible sin una intuición sensible y ésta no es posible sin un sentimiento. Pero la intuición sensible no puede ser tampoco sin la intelectual. No se puede ser, sin ser algo, y esto solo se es en el mundo sensible, pero dentro del mundo inteligible que se aparece ante la persona.

La existencia en el mundo inteligible es la ley moral, y la existencia en el mundo sensible es la acción real: el punto de unión entre los dos mundos es la libertad, que es el poder absoluto de determinar lo sensible y lo intelectual.

Conjugando sensibilidad y creatividad en el diseño de aquellos objetos que rodean al hombre, se consigue que el entorno sea más agradable y se estimule la estética y belleza de aquellos elementos de consumo y uso. Tanto a nivel personal como de utilidad pública.

1.4. Lo Sublime en la experiencia estética

Se habla de *estética* cuando se interpretan un conjunto de valores estéticos tales como bello, feo, sombrío, fúnebre, elegante, cursi, hermoso, claro, horrendo, sucio, armonioso, destemplado, esbelto, gracioso, fino, grosero, sublime, vulgar... Estos juicios de valor están presentes prácticamente en la totalidad de la vida humana, no solo en los momentos en que ésta se enfrenta a una "obra de arte", sino también en los momentos que ésta se resiste a la "prosa de la vida" y con la "naturaleza"¹⁵¹.

Al hablar de estética se hará desde el ámbito del arte y sus manifestaciones plásticas, aunque es ampliable a otros campos como la literatura, la danza, la música, el teatro, las artes escénicas...

Desde el punto de vista artístico, esta estética va conformada por ciertos valores como son: la mística, la contemplación, la mirada para el encuentro y la búsqueda de una interioridad en libertad con la angustia propia al descubrir aquello que hay de finito e infinito en el ser y en la obra de arte. Desde la materia del arte descubrir el vigor y la necesidad interior de la creación plástica y de su autor. Tal vez con ello se llegue a esa búsqueda y encuentro con lo Sublime.

1.4.1. La mística de la contemplación

Modernamente, el fenómeno místico, tras la secularización de la sociedad y de la cultura se extiende más allá de las fronteras religiosas, como un sector del fenómeno humano, presente bajo formas religiosas, pero realizable también al margen de ellas en

¹⁵¹ "Estética". Diccionario filosófico. <http://www.filosofia.org/filomat/df649.htm> p.1.

formas laicas o profanas. Es indispensable la consideración interdisciplinar del hecho y la búsqueda de la articulación de los diferentes sentidos que de cada disciplina desvela.

Se tiene algunas definiciones para ello:¹⁵²

"Mística es la expresión de la tendencia innata del espíritu humano a la completa armonía con el orden trascendente, sea cual sea la fórmula teológica con que se comprende ese orden".

"Mística significa la realización o la toma de conciencia de una unión o una unidad con o en algo inmensamente, infinitamente mayor que el yo empírico".

"Con la palabra mística me refiero a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, -objetivas- de la unión, sea cual sea la forma en que se la viva, del fondo del sujeto, de su nivel más profundo, con el todo, el absoluto, lo divino, Dios o el espíritu".

Es una palabra que ha venido utilizándose a lo largo de los tiempos y de las diferentes culturas, como encarnación y expresión de ellas, como experiencia interior del espíritu de la persona en una armonía con lo trascendente y que lo trasciende. Una unión con alguien que invade el interior humano, de un ser superior, de un mito, de algo Sublime que le sobrepasa y al que no se le llega a abarcar. En el acto creativo esto se verá reflejado en la medida en la que el creador, el artista, se basa en esa trascendencia, en esa contemplación.

El místico no quiere conocer sino que quiere ser. La mística no es problema netamente cristiano. Es ella por sí una religión, que luego viene a entrar en el cristianismo, inclusive en el catolicismo, pero la cuestión de la mística no coincide con la cuestión cristiana. El espíritu de quien se hace místico no puede proseguir en la naturaleza, ni tampoco en el conocimiento, ni tampoco en la poesía. ¿Cómo es que no le basta ninguna de estas actividades fundamentales de la vida humana que son conocer, sentir y poder?

El místico ha realizado toda una revolución, se ha enajenado por entero, ha realizado la más fecunda destrucción que es la destrucción de sí mismo para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero Otro. Lo Sublime, que da sentido a este mundo y las cosas veraces que en él se desarrollan. Un interior pleno de la persona para las personas con su ser, y su actividad.

Contemplación estética es la experiencia que desde el s. XVIII han denominado al mirar una cosa, tanto si es creación artística como natural¹⁵³.

El límite de la contemplación es aquel punto en el que la realidad duele, pero también en el que se goza del ser y del estar consciente en el mundo. Cobra un nuevo sentido en el arte, en el cual la contemplación de la obra permite la profundización en niveles de conciencia y de la realidad, hasta acceder a la identificación con el objeto contemplado. La contemplación que el artista lleva a cabo de la realidad que trata de expresar a través de su creación es la misma que ha de lograr aquel que accede a algo de estético mediante la contemplación misma de la obra de arte. De este modo la verdadera obra de arte se convierte en un camino que conduce a la realización espiritual a través de la auténtica contemplación, capaz de trascender sus limitaciones¹⁵⁴.

¹⁵² GARCÍA, C., *Mística en diálogo*. Monte Carmelo. Burgos. 2004. p.20.

¹⁵³ BELL, J., *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Galaxia. Gutemberg. Círculo de Lectores. 1998. p. 42.

¹⁵⁴ Op.cit. p.44.

El arte puede ser y es este vehículo educador para la contemplación, para el asombro, para el descubrimiento e interiorización de lo que es, de lo que existe, por y para lo que se está en este camino de la vida, desde la soledad hacia la sociabilidad. Para vislumbrar una sociedad más equilibrada, ética, creativa, en la que el disfrute de la belleza en todos sus órdenes sea un dominante de respeto y bienestar. Quizás sea una quimera, o un sueño frente a tanta rapidez de medios y respuestas como ofrecen estos comunicadores de masas, como son todos los medios informativos y manipuladores de espíritus débiles.

Si a la contemplación de las formas y materias no se agrega una meditación sobre la energía de la materia que alimenta dicha forma y que la proyecta; no se sitúa la obra en una trasmisión por el trabajo de fuerza interior. El artista siempre invita a una contemplación, fruto de su contemplación e interioridad. Los objetos crean ambientes, situaciones e irradian y revelan una intimidad de la materia por un lado y aquella que el propio artista le ha transmitido, le ha infundido. Si la contemplación de una obra de arte quiere encontrar los orígenes de su creación, debe de acoger a las grandes opciones cósmicas que marcan tan profundamente la imaginación humana.

El menor objeto contemplado fielmente aísla y multiplica. Ante muchos objetos, el ser ensueña, siente su soledad. Ante un solo objeto, el sujeto que sueña siente su multiplicidad. En sus aspectos e intercambios, el universo y su soñador traducen la acción de una meditación activa. La meditación solitaria devuelve a la primitividad del mundo. Vale decir que la soledad pone en estado de meditación primigenia.

Por medio del encuentro en la soledad se mantiene una meditación con toda eficacia y beneficio de la admiración. La meditación primera es al mismo tiempo receptividad total y productividad. La soledad es reveladora fundamental del valor metafísico de toda la sensibilidad humana. En todos los sentimientos, en las pasiones, en las voluntades. Es determinante.

La soledad es necesaria para desligar de los ritmos ocasionales. Poniendo frente a sí el vivir una meditación que repercute por todas partes.

"Todo aspira a una contemplación y se dirige a este fin: los vivientes dotados de razón, la naturaleza que está en las plantas y la tierra que las engendra. Todas las criaturas, en la medida en que les es posible llegan a un estado conforme a la naturaleza y cada una a su modo accede a la contemplación; algunas la consiguen captando su realidad, otras sólo una imitación o una imagen"¹⁵⁵.

La actividad espiritual del ver y el contemplar se ve transformada en la acción de crear. Cuanta más rica es la actividad y la acción, más rica resultará la contemplación. Y la contemplación es un silencio metafísico. En este contexto el retorno al Uno, mediante el éxtasis, se convierte en retorno a través de la contemplación del Uno, de lo Sublime. El

¹⁵⁵ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T. I.* op.cit. p. 309.

Mientras que la naturaleza del arte consiste en la imitación de lo real, según la dimensión de lo posible, su finalidad consiste en la purificación de las pasiones. Purificación que Aristóteles entendía como de sentido moral, casi en una sublimación de éstas, quitándoles lo que tiene de perjudicial. Al parecer Aristóteles entrevió en aquella agradable liberación realizada por el arte, algo análogo a lo que hoy se llama placer estético. Platón había condenado el arte por desencadenar los sentimientos y las emociones, reduciendo el elemento racional que es el que sirve para dominarlos. Por el contrario, para Aristóteles, es el arte el que descarga emotividad, no carga de ella, y la clase de emociones que provoca de naturaleza particular, no sólo no perjudica, sino que cura.

éxtasis es simplificación y ésta es eliminación de toda alteridad, separando de todo lo terreno, es contemplación en la que se funden sujeto contemplante y objeto contemplado.

La naturaleza es contemplación y cosa contemplada. A la vez, porque es forma racional. Y por ello crea. La creación así es contemplación, es el producto de dicha mirada, para y en ella.

"El conocimiento es pues purificación, separación del alma de sus cadenas para reintegrarse a su verdadera naturaleza. El saber desinteresado viene a resultar el más profundamente interesado de todos, puesto que en realidad no es un añadir nada, sino simplemente un convertir el alma, un hacerla ser, ya que "el que contempla se hace semejante al objeto de su contemplación"¹⁵⁶.

La contemplación es un estado de calma y quietud, pero esta tranquilidad no tiene nada que ver con la pasividad, con la inercia, porque más bien supone el calmar de una actividad intensa y eficaz. Es gozo, porque acaba este esfuerzo con la posesión. Es la alegría de la conquista, el gozo del que ha alcanzado su anhelado fin¹⁵⁷.

A la contemplación considerada como conclusión de un proceso de interpretación, va unido necesariamente un placer que nace de la visión de la forma.

"La contemplación no será, pues, sólo catarsis, sino también visión que no puede ser otra cosa que la visión de la forma, es decir, la visión de lo contemplable por antonomasia. En este sentido, la mirada del que contempla goza al ver la forma como tal y la visión de la forma sacia su mirada, es la alegría del conocimiento que tiene como objeto de la propia plenitud, la plenitud del ser, es decir, la forma, tanto si es natural como si se trata de una obra humana, artística o no"¹⁵⁸.

La contemplación tiende a identificarse con la obra de arte. Esta identificación es el producto de un proceso de formación e interpretación. En el acto de la contemplación convergen ambas. Así pues, entrar en la contemplación, apreciar la belleza, interpretarla, son expresiones de una actividad. Mirada profunda de la obra y contemplación e interpretación unidas.

La contemplación es un componente esencial de la recepción del arte, y la obra pide ser interpretada y contemplada y no solo "consumida". Contemplar, es ir más allá, como catarsis, mirando en el sentido profundo del término. Ésta entra en lo contemplado y saca de los sentidos misteriosos y oscuros que traduce en imágenes claras y luminosas en las figuras, vivas, y plásticas¹⁵⁹.

"La contemplación es un goce adaptado a una forma de arte, que nace en una época y sigue viviendo más allá en otras épocas. Cada tipo de arte suscita el disfrute que se merece, el arte efímero exige el consumo y muere en éste, el arte perenne mueve a la contemplación y lo regenera continuamente con la propia perennidad. Pero solo éste último es el verdadero arte"¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Op.cit. p. 310.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ BLANCO SARTO, P., op.cit. p. 251.

¹⁵⁹ Sin duda una comunión de vínculos que origina, se puede decir, esa mística de todo proceso creativo y contemplativo de la obra de arte. En un contexto determinado que facilite esa mística, esa contemplación o, ajeno de ella, pero que su belleza y perfección es tan grande, que su interior es el provocador de emociones de ser contemplado y sentido. Contemplación serena de admiración y sorpresa.

¹⁶⁰ Op.cit. p. 253.

La contemplación penetra lo profundo del espíritu humano, purifica las imágenes interiores y elimina los modelos estructurales neuróticos. Sin embargo el camino a esa purificación, pasa por la dedicación psicológica a las propias pasiones¹⁶¹.

En las siguientes coplas nos narra S. Juan de la Cruz ¹⁶²su propia experiencia.

*"Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda ciencia trascendiendo.
Yo no supe dónde entraba
pero cuando allí me vi
sin saber dónde me estaba
grandes cosas entendí
no diré lo que sentí
que me quedé no sabiendo
toda ciencia trascendiendo".*

El poema de la Noche, de S. Juan de la Cruz,¹⁶³ puede servir para definir la situación: El ser humano se encuentra a oscuras, desconcertado, sin seguridades; pero ésta es la oportunidad para «salir» de la mediocridad y encontrarse con la Razón del ser, que puede saciar la sed de vida en plenitud.

*En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.*

*A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.*

¹⁶¹ No deja de resultar extraño que algunas personas pretendan negar la trascendencia del ser humano, su dimensión espiritual, cuando ésta debería ser la experiencia ordinaria.

Es como si un ciego negara la existencia de los colores. Por otro lado, no percibimos la existencia de los rayos infrarrojos, los rayos x, la radiación electromagnética... y no significa que no existan. Los místicos de todos los tiempos y de todas las religiones nos dan testimonio de un estado de conciencia superior (el éxtasis, la iluminación), que permite una nueva percepción del mundo, de los otros hombres y de Dios.

En este contexto, la dimensión espiritual de la vida es la que ofrece a la existencia un significado verdaderamente humano, dando sentido a lo que se y se hace, procurando esa extraña sensación de bienestar que se llama felicidad (y que se encuentra por encima de la salud o de tener cubiertas las propias necesidades).

¹⁶² CRUZ, S. J. de la., *Poesías completas*. Clásicos Selección. Madrid. 2004. p. 47.

Los creyentes necesitan urgentemente de un reencuentro con el Dios cristiano: personal, gratuito, amor, liberándolo de cualquier caricatura que haya podido suplantarle. Sólo la experiencia personal permitirá pasar de la fe heredada a la fe personalizada. De hecho, la fe en Dios, en su existencia, en su justicia, en su amor no es lo mismo que la experiencia de Dios. Karl Rahner escribió: «El cristiano del s. XXI será místico o no será cristiano». *Espiritualidad antigua y actual. Escritos de teología. Vol. VII*. Taurus. Madrid.1967. p.25.

La búsqueda de una experiencia personal del misterio, más allá de la religiosidad sociológica heredada, es la característica que mejor define a un número cada vez mayor de creyentes contemporáneos. De ello surge una sociedad plena de valores y sensibilidad.

¹⁶³ CRUZ, S. J. de la., op.cit. p. 33.

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.*

*Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en sitio donde nadie aparecía.
¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!*

La conciencia artística no está dirigida inicialmente a las posibles resonancias subjetivas, sino que se proyecta hacia fuera, movida por el interés de los valores del objeto artístico. Para que el artista pueda ser comprendido y el arte cumpla su función, es indispensable la presencia del tercer elemento del fenómeno artístico: es el espectador o contemplador.

Se puede considerar el fenómeno del arte como fenómeno social que sostiene su misión de despertar un sentimiento en otros: se fabrica una herramienta, para que el propio hombre se sirva de ella, pero la decora no tanto para sí, sino para que agrade a los demás que la miran o estimule en otros admiración, por ello ninguna sociedad por rudimentaria que sea ignoró el arte, que en su etapa primitiva fue, más que deleite propio, proyección social.

El hombre en su estado físico, se halla bajo el solo dominio de la naturaleza y se desprende de este poder en el estado estético. ¿Qué es el hombre, antes de que la contemplación del arte lo arranque de su vida práctica? Tan solo cuando abre las alas de su imaginación y contemplación, éste abandona los estrictos límites del presente y de su vulgaridad; y por impulso del arte, como artista o contemplador, adquiere una dimensión estética.

Si se reconoce la dimensión estética como la dimensión más importante en la vida de la persona, se valoran así las civilizaciones y las culturas por la dimensión de este fenómeno estético. En la urgencia de crear, experimentada por el artista, se presenta como factor poderoso la necesidad de comunicarse con los demás, el propósito deliberado de influir en otros espíritus mediante la acción de la obra artística. Es una necesidad y responsabilidad ética que adquiere y le vincula. ¿Por qué no proyectar un vínculo místico de tal contemplación en la estética?¹⁶⁴

Todo ser humano goza, normalmente, de facultad estética contemplativa y es a través de ésta que el hombre puede alcanzar el goce estético; esta facultad le permite

¹⁶⁴ Puede afirmarse que se requiere cierto grado de cultura, pero aún sin ella un hombre dotado de suficiente sensibilidad puede ser un genuino contemplador; son necesarias desde luego ciertas condiciones externas, pero que resultan más importantes las cualidades internas que lleven al contemplador a comprender al artista y sentir su obra.

evadirse aunque sea momentáneamente, de las contingencias de la vida diarias; al abstraerse logrará concentrarse en la obra hasta llegar a penetrar profundamente en ella, proyectarse emocionalmente, olvidando su propia individualidad, sentirse el creador de la misma, y solo así podrá comprenderla plenamente y gozarla.

Esta abstracción del contemplador es posible porque en toda creación artística existe afán de abstracción, la voluntad artística se determina por esa abstracción que es consecuencia de una intensa inquietud interior del artista ante los fenómenos del mundo circundante.

De acuerdo a lo expresado, la ensoñación artística que motiva al artista a crear y que produce idéntico efecto en el contemplador, se explica a través de la teoría de la proyección sentimental o empatía, que consiste en interpretar cabalmente el yo ajeno, vivir sus gestos, sus movimientos, sus pensamientos y sus sentimientos como propios; es en realidad el acto de sumergirse, de proyectarse, es algo que permite acrecentar la comprensión humana hacia los demás, es la capacidad de apreciar los sentimientos ajenos en su exacta dimensión, sin dejar que las propias emociones entren en juego a grado tal que afecten el criterio¹⁶⁵.

Así, ante el valor contenido en el arte, la emoción y goce estéticos derivados de la contemplación permiten no solo comprender sino sentirse creador de la misma. El no saber valorar equivale a perder en gran parte el significado y valor de la obra de arte. Es decir, que si el contemplador no goza de una receptividad estética profunda, no percibirá el mensaje del artista y, por tanto, perderá éste y la obra no cumplirá su cometido.

No está por demás insistir en que además de la facultad estética contemplativa, el contemplador necesita sensibilidad, intuición aunque no creadora sí receptiva; debe ser capaz no solo de experimentar emoción sino de dejarla en libertad para llegar a la real emoción, la estética.

Esta relación estética está determinada, por el valor intrínseco de la obra y por la capacidad de comprenderla del contemplador. Cuando se dan ambas condiciones, la relación estética es perfecta, el artista encuentra eco en el contemplador y la obra conmueve a éste lo mismo que a su creador al realizarla.

Pero si no hay esta concordancia, bien porque a pesar de ser magnífica la obra, el receptor carece de capacidad para comprenderla, o bien porque aunque el contemplador posea la suficiente aptitud para experimentar el goce estético, la obra resulta mediocre, en ambos casos, no se podrá establecer la relación estética y el mensaje se perderá.

Además se debe considerar que toda la gama de valores estéticos llegan al contemplador a través del sentimiento trascendental que posee la obra de arte; es decir, el artista ha volcado sus sentimientos en la obra, están vivos en ella y se presenta la relación estética en el diálogo que el artista entabla con el contemplador a través de la misma, esos sentimientos, el espíritu del artista reflejado en su creación- trascienden, se transmiten al contemplador y hacen nacer en su alma una emoción similar a la que poseía el artista en el momento de su creación ¹⁶⁶.

¹⁶⁵ La empatía no es la simpatía, la simpatía se expresa diciendo: sé lo que tú sientes, hay afinidad entre tú y yo, comprensión, aunque no absoluta. La empatía significa: "siento como tú sientes porque te comprendo perfectamente, me identifico plenamente contigo". La simpatía es similitud, afinidad, modo semejante de ser y pensar. La empatía es identidad, manera enteramente igual de ser y pensar.

¹⁶⁶ Cuando el contemplador posee un alma gemela a la del artista, se eleva con él a un plano superior, participa de la ensoñación estética, de la embriaguez artística plenamente. Esta identificación entre ambos es

La emoción estética que producen las obras de arte, es el resultado de un conjunto de factores de los cuales se perfilan como fundamentales: la sociedad, en un momento y lugar dados un elemento irreductible, la facultad estética contemplativa y el genio del artista creador; estos factores hacen posible la comprensión de la emoción creadora del artista y por tanto la comunicación de su ensueño a través de la contemplación de la obra de arte.

La obra de arte constituye algo así como un arma que dispara el artista hacia el contemplador como posible receptor, poniendo en movimiento una multitud de potencias, de posibilidades y de intereses vitales; los pensamientos del contemplador, sus sentimientos e imaginación despiertan con el disparo y se convierte en actor del drama que implica la creación artística, queda realmente prendido a ella, por sus valores estéticos, comulga con la inspiración del creador.

Pero al mismo tiempo que la belleza del arte es captada por la sensibilidad y no por el entendimiento, es necesario dar a la obra un contenido histórico concreto para que pueda darse, dentro de un contexto histórico-social, la plena comprensión de la misma¹⁶⁷.

El arte cumple una misión además de la exaltación y búsqueda de lo bello, hace que el hombre sienta la plenitud de su felicidad en la contemplación de su propia creación y la de otros congéneres. Goce en la contemplación, pero también en el disfrute del uso de los nuevos objetos producidos. El placer de fenómenos artísticos es meramente contemplativo. Su propia creación, digna de ser estimada por el hombre, es amada, pues en ella contempla la suprema belleza del ser y él mismo se hace más ser. El arte así conlleva unas dimensiones inesperadas a la creación humana que le convierte en una auténtica vida superior. Es la elevación de su existencia.

La contemplación es el acto del hombre en el que interviene su psiquismo superior, la inteligencia y la voluntad. Es una forma de presencia en quietud, en la que se encuentra con la satisfacción, con la sola presencia, ante la obra bella que se le ofrece en su perfección. Presencia de lo encontrado en el acto de la contemplación. En la gran mirada estética, exactitud suprema hasta que parece no existir, ese grado es lo que se llama éxtasis.

Con el estado contemplativo se llega a la felicidad que produce el embeleso de la cosa bella, de la belleza, de su perfección. El deleite de aquello que se presenta. Este placer estético que produce la paz, una paz interior. No inquietante. Esto se produce en este estado de contemplación¹⁶⁸.

posible merced al sentimiento trascendental que posee la obra y a la facultad estética contemplativa del que se acerca a ella.

¹⁶⁷ La sensibilidad, el intelecto y la imaginación del artista, junto con sus intereses vitales reunidos y expresados en la creación, producen un efecto intencionalmente buscado en el contemplador, ya que lo emociona, lo conmueve, despertando al mismo tiempo intereses vitales propios que se enlazarán armoniosamente con el artista a través de la contemplación.

La emoción y el ensueño estéticos se comunican por sugestión, por hipnosis; cada una de las bellas artes actúa sobre el contemplador de tal manera que le sugiere el estado original del alma del artista. Sin refutar del todo esta idea, puede afirmarse que el mensaje que el artista escribe en su creación es transmitido al contemplador de acuerdo con la receptividad estética a que se ha aludido y con la que anuda a las cualidades que debe poseer el contemplador, se entablará el diálogo del arte, que es universal, y provocará que el mensaje llegue en toda su plenitud. En ocasiones este encuentro ha de ser provocado y dirigido para llegar a su comprensión inicial.

¹⁶⁸ Las obras de arte, son muestras de la naturaleza a las que se debe prestar atención. Esta es la ex-

Marcar un espacio, desear, saber, representar, expresar, divino, humano, natural, artificial. Se puede contemplar y entrecruzar estos términos heredados como una matriz a partir de la cual, la práctica de múltiples direcciones a lo largo de los siglos, aportará una contemplación profunda y consciente. Una mirada que encuentra para posteriormente buscar una profundidad que le sea viable para su actuar humano, dentro de la sensibilidad que todo ser posee y debe alimentar.

1.4.1.1. *Mirada, encuentro, búsqueda*

Antes de proseguir con este apartado se clarificará el por qué en el orden expuesto: mirada, encuentro, búsqueda en lugar de este que pudiera parecer más lógico: Mirada, búsqueda, encuentro. En el trabajo que se está desarrollando se mantiene la gran importancia manifiesta de la interioridad de la persona que luego refleja, trasmite, expresa y hace sentir a aquellos que le rodean. Cuando se quiere encontrar algo, primeramente hay que ponerse en disposición de buscar y, por ello mirar y buscar, para poder encontrar aquello que se desea.

El cambio que se proyecta, en este caso el de *mirada, encuentro, búsqueda*, viene cuestionada y referenciada desde este punto en el que se trata la mirada como opción y realidad de la persona. *Mirada* limpia, inquieta, inspirada, observante, contemplativa, atenta para llegar al encuentro que le haga remover su fuero interno; verdadero motor de su existencia y realidad.

Desde este *encuentro*, con el mito, con lo Sublime, promover *búsquedas* más relativas e interesantes para que su vida no resulte una monotonía, en la que ya no solo se sabe lo que se busca, sino que se rodea del potencial que todo lo envuelve.

Es a través del arte, su estética, percepción belleza..., aún en su abstracción desde la que puede evocar esta *búsqueda* específica y particular. Ante la provocación del mito, de lo Sublime, dejarse sorprender en esa búsqueda siempre diferente y creativa. De esta manera difícilmente una persona puede ser fácilmente manipulable.

La contemplación está quieta porque ya no se necesita del movimiento que se produce en el momento en el que la interpretación se manifiesta, porque la respuesta, la da la belleza de la obra¹⁶⁹.

Antes de ponerse manos a la obra el artista busca, espera un estímulo, una idea que le de el punto de comienzo para la generación de una obra de arte. Para dar comienzo a un proceso creativo en el que debe de estar vigente, expectante con una mirada dispuesta a entrever en la materia, la idea que hará surgir la obra de arte.

Es una realidad siempre en movimiento con frecuencia indescifrable e imprevisible. La mística no es un teorema ni una fórmula estándar de acercamiento a lo divino, sino que es la continua verdad de lo eterno, devenir creativo del encuentro y de la esencia del beso y de la noche, de la purificación dolorosa del nuevo nacimiento.

perencia que desde el siglo XVIII los filósofos han denominado reiteradamente como contemplación estética, mirar una cosa tanto si es creación artística como natural, por sí misma.

¹⁶⁹ Es un descubrimiento, un encuentro repentino que viene después del hecho de mirar, ese hallazgo que nos hace exclamar que se está ante una obra de arte. Al encuentro con los orígenes no se llega por el camino de la deducción sino por el camino de la contemplación interior, por el silencioso diálogo del alma consigo, desposeída de toda intención y de todo saber, desposeído de todo conocimiento y solo. Sola y una al encuentro de sí misma, al encuentro del saber de sí misma, al encuentro del origen de su pensamiento, de su conciencia.

"La persona que posee la experiencia mística se encuentra por encima de la lógica. En el contexto de nuestra era científica, el místico da la bienvenida a la ayuda que la ciencia puede ofrecer para suministrar una explicación natural de estas introspecciones intuitivas. Afortunadamente, no todos los científicos consideran la experiencia mística como algo simplemente aberrante, algunos creen que quizá pueda descubrir fases del proceso de conocimiento humano"¹⁷⁰.

Ahora bien, la contemplación de una obra de arte, necesita de un espacio, que en cierta forma ayude a esa contemplación, a ese estadio de inmersión con y en la obra. El espacio contenedor juega un papel importante en ello, pues es una ayuda el ambiente en el cual la obra habla y suena para potenciar el valor estético y vital de la misma; así como de su contemplación. Se habla de la poética del espacio contenedor, capaz de dejar silencioso al espectador.

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño y la contemplación de la grandeza, el espacio contenedor, determina una actitud tan especial, un estado de voluntad tan particular que el ensueño, de la obra pone al ensoñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito. Descontextualiza lo rutinario y lo convierte en arte efímero aún aquella muestra con una iconicidad de alto grado connotativo.

La imaginación por sí sola, no puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad. ¿La imaginación no es ya activa desde la primera contemplación? No se le ve empezar y sin embargo empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la otra parte.

Por ello el espacio contenedor permite el sueño y el vuelo de sensibilidades y sentimientos captados y capturados a través de la muestra. Esta poética del espacio, es importante en sí misma para ser provocado por todo el continente. ¿Acaso este espacio no habla por sí solo? Es esta atracción vacía, silenciosa a la que hay que hacer hablar y soñar con otros elementos intrusos, las obras de arte.

¿Qué importancia se valora en estos espacios, sus silencios, sus tratamientos texturales, estructurales, de coloración, de dimensiones? ¿Acaso la espiritualidad ascendente de edificios clásicos, hoy en el s XXI, queda obsoleta? ¿Qué es lo que ocurre en estos edificios frente a una obra de arte? ¿Qué valor aporta a la obra que le permita ser ensoñado por personas ajenas a la misma?

¿Es necesario este entendimiento previo del silencio y la poética del espacio, en su desnudez? No se considera un continente sin un contenido. Se realiza para su uso. ¿En qué medida son respetados esos espacios? ¿Acaso se tiene miedo del vacío, de la no nada?

La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. Es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que "el ser se hunde" en un mundo sin límites. En muchas ocasiones los centros de arte son agobiantes por la situación de sus obras y por el escaso espacio de respiro en sus interiores. Falta aire. Falta la existencia de la no nada.

¿Acaso una obra fuera del Centro de Arte o Museo no tiene más entidad e individualidad porque habla ella misma sin necesidad de más? No hay nada que lo adultere.

¹⁷⁰ HUXLEY, A., VV.AA., *La experiencia mística*. Kairós. Barcelona. 2000. p.130.

En la calle, sumada al mobiliario y vida urbano, formando parte de él. Complementa, es elemento discordante y distorsionador. Instalaciones que provocan frente al espacio urbano, abierto parcialmente; manipulado por su contexto (calle, avenidas, edificios, parques). Espacios cerrados dentro de la obra para respirar en los espacios libres.

Si no se sabe hacia dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. La ubicación de la persona que visualiza una obra dentro de un museo o sala, queda perdido de la realidad frente a lo que se le presenta, incluido el aire que las mismas obras respiran o agobian dentro de un espacio interior físico, agarrotando y vulnerando más el espacio interior del individuo¹⁷¹.

La falta de poética en el espacio ocasiona un aprisionamiento de la obra, y la falta de libertad de la misma a ser por sí ella misma, sin necesidad de otros acompañamientos y prisiones. ¿Quién es el interlocutor? El espacio envolvente, el espacio contenedor, la obra de arte, la conjunción y diálogo de ambos.

Tranquilidad trascendente, un silencio trascendente. Porque el espacio, la obra rumorea, porque la tranquilidad del vacío, cuajado de obras, tiembla, se estremece, se anima de mil vidas, sensaciones, provocaciones. Esos rumores y esos movimientos no desplazan el silencio y la tranquilidad del gozo. ¿Quién puede hablar de la dimensión espacio-temporal del espacio continente-contenedor?

La historia no bastará solo, ya que depende del elemento humano para gestar esa poética espacial que determinará dentro del contexto de la obra. El instante es verdaderamente la eternidad. ¿La eternidad es verdaderamente el instante? La inmensidad es un tema poético inagotable, por ello es en el espacio contenedor, el hacer hablar esa inmensidad cerrada tras unos muros y acotados por cambios estructurales, niveles, iluminación. Importante es el núcleo de la conciencia del ser contemplante para llevar toda esa poética que el espacio genera vacío o con obras. El espacio íntimo es el compañero del espacio exterior de los geómetras, que ellos también quieren el espacio infinito sin más signo que el infinito mismo¹⁷².

El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, esta materia de la posibilidad de ser. Se está expulsado del reino de la posibilidad. El espacio no es más que un horrible afuera-adentro. ¿El exceso de espacio asfixia mucho más que su escasez?

El exceso de la imagen que quisiera invertir en las relaciones de contenido a continente hace retroceder ante lo que puede pasar por una serie de imágenes. Para aceptar la imagen, hay que oír a la propia imagen.

Una vez tocado por la gracia de la superimagería, se experimenta ante las imágenes más sencillas, por las que el mundo exterior viene a dar al hueco del ser, espacios virtuales bien coloreados. No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra

¹⁷¹ Es importante el espacio, en busca de esa trascendencia que antaño otros edificios buscaban y consideraban para la muestra de sus obras. Se tiene presente los teatros griegos-romanos, en los que la sonoridad, distancias, aires, silencios y sonidos del mismo edificio aún vacío, ya estaban actuando. ¿Qué no ocurre con las grandes obras maestras, aquellas que quedan agobiadas y presas de sus mismas salas expositivas? No se les deja volar e impiden que sean ensoñadas y relaten su propia historia.

¹⁷² Los poetas ayudarán a descubrir en cada uno un goce de contemplar tan expansivo, que se vivirá, a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento del espacio íntimo. El espacio es un valor. ¿Hay acaso un valor más grande que la intimidad?

Este espíritu, esta sombra, ese ruido de una sombra que, quiere su unidad, se ve desde fuera sin tener la seguridad de que esté dentro.

de la memoria. El espacio íntimo, es un espacio indeterminado, pero alterable por un espacio exterior. El enfrentamiento subjetivo ante el vacío o el encuentro ¿de qué? Poder hacer retroceder el espacio, que lo sitúa fuera, para que el ser meditante esté libre en su pensamiento.

Se ve la importancia que genera un espacio contenedor para la función que debe desarrollar la obra de arte de cara al espectador. Sin que por ello se vea agobiada o en su pequeñez. El espacio necesita de una poética que hace engrandecer conjuntamente la manifestación artística y al espectador. Es por ello muy importante, el espacio y su adecuación, para conseguir los fines que se desean por parte del artista.

¿Por qué no hablar tan solo de espacio libre sin alteración de los mismos por las obras? ¿Es tan incoherente pensar en esas libraciones para pasar a ser la intimidad de cada individuo? ¿Se pueden dejar espacios liberados de obras precisamente para el goce exclusivo de la infinitud del espectador con su intimidad y sensación ante la nada?

"La realidad se convierte en objetividad. La objetividad en vivencia. En el modo como el ente es real para el mundo occidental se oculta una coincidencia peculiar de la belleza con la verdad. A la transformación esencial de la verdad corresponde la historia de la esencia del arte occidental. Tal arte es tan poco concebible por la belleza tomada en sí como por la vivencia en el supuesto de que, en general, el concepto metafísico alcance hasta su esencia"¹⁷³.

La verdad es la verdad del ser. Cuando la verdad se pone en la obra se manifiesta. El manifestarse es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece por sí¹⁷⁴.

El espacio entabla entonces un diálogo con esa verdad y esa belleza; siendo portadora de esta misma, la gran inmensidad del espacio o su pequeñez.

Por medio del encuentro con esta verdad de la obra en el espacio circundante se encuentra algo nuevo que lleva hacia búsquedas más gratificantes y plenas. Éstas harán sentir al hombre radiante ante el hecho de la contemplación porque se ha ido más allá de la mirada curiosa, hacia el encuentro de la obra, para buscar emociones y sensaciones que surgen del interior. Pero en el que en este proceso de búsqueda se ha ido más lejos de lo meramente superficial. Hecho que quedará en el interior de la persona contemplante que no le dejará impasible¹⁷⁵.

1.4.2. La libertad y la angustia en el camino de la interioridad

La *angustia* se trata de un vértigo espiritual propio de quien se ha des-integrado, dispersado, perdido a sí mismo por alguna de las dos amenazas que, se ciernen sobre el desarrollo de la persona: la masificación y docilidad o el enclaustramiento en la individualidad. Ante el empobrecimiento de una vida sin metas, sin fidelidades, inmediata, surge la angustia, que no pocas veces es un síntoma de la neurotización de la vida psíquica¹⁷⁶.

¹⁷³ HEIDEGGER., *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica. 1958. México. p. 31.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Dejará una huella que alimentará tanto su creatividad, como su sensibilidad, como espiritualidad. Al formar parte de sí, este lo proyectará y transmitirá a sus congéneres.

¹⁷⁶ Psicológicamente la angustia se suele confundir con los estados de ansiedad y, en todo caso, se con-

Pero también puede brotar la tristeza como fruto de apropiarme de aquellas posibilidades que satisfacen inmediatamente, pero no construyen como persona. Cabe aún otra opción: la des-moralización, es decir la pérdida de sentido, del para qué de la propia vida. Es entonces cuando surge la angustia. Se puede dar la espalda a la realidad como fuente de sucesos, cabe el ocultarse, el no abrirse a esa fuente principal de sentido y posibilidades que son los demás.

La vivencia de este vacío, de esta parálisis, de esta impotencia, es la esencia de la angustia. Así como la alegría procede de estar abierto al encuentro con la realidad, y especialmente con los otros y con el Otro, con Lo Sublime, de modo que a través de esta apertura, ellos se constituyen en el fundamento de nuestro perfeccionamiento, la angustia consistiría en cerrarse a este encuentro, bien por dispersión vulgar, bien por el espejismo de la autosuficiencia.

El hombre tiene necesidad de trascendencia. Necesidad o aspiración a la verdad, a la belleza, a la bondad, el ensanchamiento de la razón, la experiencia mística, el ser uno consigo mismo y con su fuerza vital. Aquello que de Sublime habita en el ser humano.

"El hombre penetra en el Absoluto, se hace uno con él aunque no sea más que por un breve momento. Este momento cambia la vida. Las experiencias cumbre tienen siempre que ver con el éxtasis. Se nos arranca de la angostura de nuestra percepción y nos hacemos uno con el misterio de todo ser. Estas experiencias cumbre se parecen a las experiencias de iluminación o hacerse uno, que describen la mística griega, la mística del Maestro Eckhart o las experiencias de Santa Teresa. Tales experiencias-cumbre, hacen la vida verdaderamente rica.

No habrá completa justicia en cuanto no se pueda vivir la libertad como mística, es decir, en la dimensión de que una persona es tanto más libre cuanto más descentralizada esté de sí misma y centrada en lo Sublime y en los otros. Los místicos han sido considerados como personas subversivas en el lenguaje y en las costumbres. La mística ha constituido para muchas mujeres el único espacio de libertad posible en un contexto que las encerraba en el anonimato y el silencio."¹⁷⁷

1.4.3. Lo finito y lo infinito

Finito se dice del ente que tiene límites: así como es y se dice con propiedad infinito del ente que no tiene límites, o en otros términos, el ser que contiene todas las perfecciones posibles, y toda realidad que se puede concebir y puede existir.

ceptúa como un estado mental de preocupación e inseguridad desmedidas que paralizan la voluntad, haciendo que el individuo quede impotente ante el hecho de tener que realizar su vida. Sociológicamente la angustia se ha descrito como uno de los rasgos que definen la sociedad actual. La pérdida de apoyos y de firmezas, junto con el obligárenos a vivir a ritmo trepidante, produce este fenómeno.

Tecnólatra, el hombre descubre finalmente que la técnica no le salva y tras la muerte cultural de un Ser Supremo y la ausencia de cualquier ideal o mística, sólo le cabe sumirse en el narcisismo, que desembocará siempre en la angustia o en la autoanestesia. Pero, situados en una perspectiva personalista, se barrunta que el fenómeno responde a algo mucho más radical. La persona es aquel ser que tiene que hacer su propia vida, siendo una tarea para sí mismo. Y como la manera concreta en que tiene que ir realizándose es un problema para sí mismo, su vida es inquietud (que no angustia). Situado frente a la realidad, el hombre se abre a ella para, a través de las posibilidades de realización que le ofrece, irse haciendo pleno. En su plenitud reside su felicidad.

¹⁷⁷ GARCÍA, C., op.cit. p.225.

El concepto adecuado de límite envuelve una realidad o perfección positiva, acompañada de la negación o exclusión de otra realidad. Luego el concepto de *límite*, y por consiguiente, del ente limitado o *finito*, considerado objetivamente, es *positivo* y *negativo* a la vez; *positivo*, en cuanto significa una realidad o entidad positiva; *negativo*, en cuanto excluye otra realidad positiva.

La única imagen posible de la divinidad immanente a la naturaleza es el hombre, unidad de lo finito y lo infinito realizados en su devenir, renovados perpetuamente. El hombre como principio y fin de toda obra, brazo de la divinidad y único ejecutor posible.

*"El hombre a pesar de la finitud de su sistema está siempre situado ante sí mismo como un todo. El puede cuestionarlo todo; puede por lo menos interrogar siempre todo lo enunciado, en particular mediante una anticipación de todo y de cada cosa. En cuanto pone la posibilidad de un horizonte de preguntas meramente finito, esta posibilidad está rebasada ya de nuevo y el hombre se muestra como el ser de un horizonte infinito. En cuanto experimenta radicalmente su finitud, llega más allá de esa finitud, se experimenta como ser que trasciende, como espíritu. El hombre puede intentar dejar en paz la terrible infinitud a lo que está expuesto al preguntar, por la angustia ante lo terrible, puede huir a lo familiar y cotidiano, pero la infinitud en la que se haya enmarcado penetra también en su acción cotidiana. En principio, el hombre está siempre en camino. Se experimenta como la posibilidad infinita"*¹⁷⁸.

El sujeto finito debe encontrarse ya en el mundo sin perder totalmente su espontaneidad creadora del universo. La tensión trascendental entre lo ideal y lo real, el reino de lo inteligible y el de los fenómenos penetra en la realidad social de los contextos de acción.

Lo Infinito puede ser alcanzado mediante la filosofía o el arte. Tanto uno como otros emplean medios finitos. En ello radica la dificultad, hallar el acceso a lo Infinito a través de medios finitos. El superarse del espíritu humano y el colocarse gradualmente por encima de los límites y de toda infinitud, no solo se aplica a la filosofía en sentido estricto sino también a la ética, al arte y a todas las formas de la vida espiritual, y constituye un auténtico símbolo romántico.

El arte, es obra del genio creador, el cual precisa en la medida en que es genio, llevar a cabo una síntesis entre lo finito y lo infinito. El artista, el verdadero artista, es aquel que se anula en cuanto finito para convertirse en vehículo de lo infinito, y como tal desempeña entre los hombres una elevadísima misión. Entendido como síntesis entre lo finito y lo infinito, el arte asume también un aspecto religioso, porque es religión:

*"Toda relación del hombre con lo infinito y toda religión es mística porque es vida en Dios"*¹⁷⁹.

*"El conocimiento y contemplación del infinito no es un estado de trance, puesto que, debido a la verdad de que no existe oposición entre lo finito e infinito, el conocimiento del infinito puede ser compatible con todos los estados mentales, sentimentales y sensaciones posibles"*¹⁸⁰.

¹⁷⁸ RAHNER, K., *Curso fundamental sobre la fe*. Introducción al concepto de cristianismo. Herder. Barcelona. 1979. p. 51.

¹⁷⁹ REALE, G., VV.AA., *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo I*. Herder Barcelona. Antigüedad y Edad Media. 2004. p.40.

¹⁸⁰ HUXLEY, A., *op.cit.* p.276.

Lo infinito tiene la posibilidad de adoptar la apariencia de algo distinto de sí, y que es lo finito. Lo finito es, en efecto, existencialmente distinto a lo infinito, pero, en esencia, no es diferente de Él. Entre Uno y otro no hay ni confusión ni separación total. Lo finito, lo relativo, no es absolutamente distinto de lo infinito, en virtud de su propia esencia infinita, lo cual es también válido para sus perfecciones, que dependen de la Perfección de lo Infinito.

"Si lo finito, lo relativo, fuera absolutamente distinto de lo infinito –que, en Sí mismo, es lo Absoluto–, sería otro absoluto y habría algo fuera de Aquello que no tiene límites y que por lo tanto, nada deja fuera de sí. Así pues, lo finito no está sino relativamente separado de lo infinito en su esencia, está unido y es idéntico a Él. No hay más que una relativa discontinuidad entre lo infinito y lo finito, siendo lo infinito la continuidad subyacente e inmanente en lo finito. Sin lo Infinito, no hay lo finito; sin la continuidad subyacente entre Uno y otro, este último no podría ser creado "a imagen y semejanza" del primero"¹⁸¹.

La apertura de una nueva era, la era de los hombres que desean suplantar definitivamente a los dioses, evoca, el proceso de desarrollo del humanismo griego. Un retorno al ideal de perfección infinita. Porque la perfección de toda obra humana, es posible solo cuando su creador se independiza de las autoridades, sean individuos o instituciones, de dogmas y esencias ajenos a su naturaleza interna¹⁸².

Ningún misterio mayor para el artista que esa infinitud, cada vez más profundamente aprehendida por el pensamiento humano y que cada vez se revela más compleja. Secreto y misterio se funden en ella. Lo que el espíritu universal contempla arrastra al hombre, lo envuelve, lo incorpora.

Fuente de poesía es entonces lo que genera también la vida y la inteligencia, pero a él solo es posible acercarse infinitamente y por grados, solo se presiente, se intuye a través de los individuos que, en perenne ciclo, se desprenden y retornan al todo en el acto de la creación¹⁸³.

Por el arte y la ciencia la humanidad se acerca infinitamente a ella. Corresponde a los educadores del género humano, enriquecidos con la sabiduría vital de "Uno y todo", capaz de soportar el peso de estas verdades supremas, la preparación del género humano para recibirlas a medida que el espíritu popular reciba las luces basadas en el diálogo, la comunicación, la vida bella a la que los ilustrados aspiraban y que los románticos desesperarán de conseguir, sentimiento agudizado con el siglo XX.

El microcosmos humano no debe engañarse ante la belleza de lo alcanzado, en la presente "era de las luces". Lo que se creía definitivo, descanso de la epopeya histórica, fin de la historia, es en realidad el umbral de nuevos esfuerzos que nunca cesarán. Solo así se conserva la obra humana. Y solo el verdadero diálogo, la recuperación de lo humano en su multi-dimensionalidad, en su pluralidad de expresiones, propiciará un despertar.

¹⁸¹ SCHAYA, L., "Lo infinito y lo finito". <http://www.webislam.com/numeros/2000/00-3/Articulos%2000-3/Infinito-finito.htm>.

¹⁸² La razón, vertida en actos, se despliega de nuevo, con más altos vuelos que en la Grecia antigua, pues ahora está enriquecida por siglos de experiencia, de lucha con dogmas y restricciones y de evolución espiritual, incluyendo el diálogo cultural a través de los signos y legados desprendidos de las diferentes culturas a lo largo de la historia y sus civilizaciones.

¹⁸³ La adoración consiste en eso, en el constante asombro ante la naturaleza, veneración que no es obstáculo sino acicate para su investigación, recreación y ejecución de la obra para transmitir al resto de los seres humanos.

El situarse en el lugar del otro, el cambio de la perspectiva espiritual se traduce "en una regeneración profunda del íntimo ser". Retomar el hilo de estos procesos ahora interrumpidos o al menos en peligro, iniciados por Europa en los siglos XVII y XVIII con plena conciencia, podrán conducir a una forma realmente humana de civilización¹⁸⁴.

La obra de arte es esencialmente su propia representación. Esta afirmación tiene como consecuencia el que, puesto que las posibilidades de representación están aún abiertas, lo que una obra de arte verdaderamente es, su sentido, no puede ser acabadamente determinado mientras la historia esté inconclusa; de tal forma que a su esencia pertenece constitutivamente la temporalidad. Por otra parte, el sujeto que tiene que entenderla, forma parte del espectáculo en que ella consiste. Por ello, la conclusión es doble: "el encuentro con el arte es encuentro con un suceso inacabado y él mismo parte de este suceso".

Pues bien, lo mismo que ocurre con el arte sucede con la historia en su totalidad, y con todo lo que, como parte de la tradición, se transmite en ella. Pues la historia todavía no ha terminado: el ser, como el que la entiende, está en ella, como miembro condicionado y finito de una cadena que continúa.

"La idea de infinito ha penetrado en el campo de la cosmovisión y al epistemológico, primero a partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito, en segundo lugar a partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito), (espacio y tiempo infinito). Y en tercer y último lugar, mediante la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad, campo que ofrece siempre inercias y resistencias especialmente potentes. Esa introducción se produce a su vez, en tres etapas:

El *infinito* como fundamento formal constructivo desde el cual producir una obra de arte cuya representación mantiene los presupuestos formales y limitativos. Arte renacentista cuyo principio constructivo viene dado por la invención de la perspectiva geométrica.

En segundo lugar, el infinito como tema fundamental aludido por la propia representación-escenificación del infinito en la representación, como en el arte barroco.

"En cierto modo la categoría fundamental establece cierta idea de lo divino: el dios griego entendido como formalmente limitado, el dios kantiano entendido como soporte fundamental de la idea de infinito (idea de la razón que fundamenta la idea de infinito en la naturaleza y la idea de infinito en el alma). Por último el dios romántico, entendido como infinitud revelada, primero en la naturaleza, en segundo lugar en el espíritu finito, en último lugar en dios mismo, revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza, con el inconsciente humano a través de los sueños, imágenes, experiencias, leyendas, folklore"¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Partiendo de la diversidad sujeto-objeto, que es esencial para la constitución de una tradición histórica, se trata de aclarar cómo es posible asimilar y comprender la totalidad, supuestamente de sentido, que históricamente se transmite. En orden a alcanzar una respuesta, se deja guiar, la persona, por la experiencia de la obra de arte. En ella se pone de manifiesto una totalidad de sentido, no solamente personal, sino también social e histórica. El que goza del arte se reunifica consigo mismo, con el mundo en el que vive y con la tradición que en el arte se comunica: el arte representa un sentido transindividual e incluso infinito, por cuanto no se limita a su objeto y vivencia particular.

¹⁸⁵ HUXLEY, A., op.cit.pp.162,163.

La persona espiritual acierta a comprender la supresión necesaria del artista y a prolongar lo que no está. Pues ahora la inteligencia puede tener acceso a ese infinito que le estaba vedado al hombre del renacimiento. Es la razón y no la vista la que acierta a comprender el sentido oculto, la estructura profunda, así como la intención y la orientación perseguidas por esa representación. El arte barroco siempre está diciendo lo mismo, que lo presente está invadido y envuelto por lo invisible, lo infinito, por un torbellino de infinitud.

La infinitud del yo es un infinito poner en un no yo para separarlo en el infinito. La verdadera perfección constituye una tendencia infinita hacia la perfección como paulatina superación de la limitación. En esto se revela la esencia misma del principio absoluto. Lo finito (el hombre) es momento necesario y estructural de lo Sublime (de lo absoluto como idea que se realiza en lo infinito)¹⁸⁶.

Por medio del concepto de la abstracción de una obra de arte, tanto formal como conceptual, se puede adentrar la persona en su mundo interior y descubrir desde el vacío y ausencia de datos, aquello que el sentimiento evoca al estar frente a esta manifestación artística que desea ser descubierta en conexión con su espectador.

1.4.4. La materia y espíritu del arte

"Materia" Principio pasivo, inerte, raíz de la cantidad, principio de individualización. Unida a la forma sustancial da lugar al ser concreto existente, sustancia primera. En el cartesianismo: materia es lo mismo que cuerpo: una de las dos sustancias a que se reduce la realidad de este mundo y su atributo es la extensión¹⁸⁷.

"La palabra "espíritu" tiene tal cantidad de acepciones, que cuesta cierto trabajo tener presente todo lo que significa. Con el nombre de espíritu se denomina el principio opuesto a la materia. Lleva implícito el concepto de su sustancia inmaterial o existencia que, en el plano superior y universal, se denomina "Dios". Esta sustancia inmaterial se concibe también como portadora del fenómeno psíquico y aún de la vida. En contraposición a este concepto, existe la antítesis espíritu- naturaleza. El concepto de espíritu está, en este caso, limitado a lo sobre o antinatural y carece de una relación sustancial con el alma y la vida"¹⁸⁸.

Según una idea generalizada, el espíritu es considerado como principio superior, en tanto que la voluntad se considera inferior. También es frecuente considerar que espíritu y voluntad son esencialmente la misma cosa y, por lo tanto, solo artificialmente han sido separados. Para otros el espíritu se limita a ciertas facultades o funciones psíquicas,

El barroco sería la escenificación teatral del infinito introducido en la representación. Sabe que hay una estructura firme, el espacio infinito, un universo que tiene en el infinito su límite y su cadencia. Es un arte que trasciende lo visible. Lo invisible que no se representa en la representación, pero que en cierto sentido presenta el sentido de ésta. Líneas que se trascienden para rebasar el ámbito material y visible.

El arte barroco constituye un esfuerzo por sugerir, mediante todos los recursos dramáticos disponibles, mediante un virtuosismo sin límites, lo infinito a través de lo finito, la invisible infinitud a través de lo visible, enunciada con radicalidad por la nueva filosofía. Una nueva idea cosmológica y epistemológica y artística, la categoría de universo, infinito, frente al cosmos perfecto y limitado del renacimiento

¹⁸⁶ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T. III.* op.cit. p. 73.

¹⁸⁷ "Glosario de conceptos filosóficos".

Cuaderno de materiales. [Http://www.filosofia.net/materiales/rec/glosari2.htm](http://www.filosofia.net/materiales/rec/glosari2.htm)

¹⁸⁸ JUNG, C. G., *Simbología del espíritu.* Fondo de cultura económica. Madrid. 1998. pp.13,14.

como el juicio y el razonamiento, frente a los sentimientos considerados como cualidades anímicas. Para ellos el espíritu significa el conjunto de fenómenos del pensamiento racional, es decir, del intelecto, incluyendo la voluntad, la memoria, la fantasía, la imaginación y las aspiraciones que obedecen a motivos ideales¹⁸⁹.

Otra interpretación corresponde al concepto de genio, el cual propone un conocimiento intelectual, variado, rico, original, brillante, sorprendente y agudo. Se designa también a unos principios o posiciones.

Es lo dinámico, por lo cual constituye lo opuesto a la materia, que es estática, inerte y sin vida. Al ser espiritual corresponde, en primer lugar, un principio de movimiento y acción espontáneo, en segundo lugar, la facultad de producir imágenes más allá de las percepciones y de los sentidos y, por último, el manejo soberano y autónomo de esas imágenes.

Al determinar el valor que Platón establece al arte, su preocupación es en favor de la verdad. Ésta es lo que define al arte precisamente como contrario, ya que vela la verdad, porque no es una forma de conocimiento, por lo tanto no mejora al hombre sino que lo corrompe, porque éste (el arte) es engañoso, no educa porque se dirige a las facultades irracionales de la voluntad, que constituyen las partes inferiores del ser. Cataloga al arte como un alejamiento de lo verdadero.

Así el arte, a su vez, es una imitación de una imitación, una copia que reproduce una copia y que, por lo tanto, se halla triplemente alejada de la verdad. El arte figurativo imita la mera apariencia. Se trata de un juego, por ello Platón está convencido de que el arte se dirige a la parte menos noble de la voluntad y no a su parte más elevada. No negó el poder y la existencia del arte, pero rechazó que tuviera el valor por sí mismo: el arte sirve a lo verdadero o a lo falso

"Para ser efectivamente un espíritu, se necesita que el ser humano sea una voluntad tendida hacia su destino, se necesita que sea una voluntad de juventud, una voluntad de regeneración. El hombre es el medio de unión entre lo natural y lo espiritual"¹⁹⁰.

Trabajar con los elementos del espíritu, con la imaginación, concretar lo que es abstracto, ir de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que hay que partir de una abstracción para llegar a un hecho real, es misión de todos aquellos que movidos por un potencial vivo de sensibilidad lo dan a conocer abiertamente al mundo a través de sus obras.

Hay que saber reconocer esa otra dimensión de la sensibilidad artística, que refleja un mismo espíritu místico y alucinado, sin ser formalmente expresionista.

Se ve el papel importante que tiene el artista o la persona, que con un interior sensible y consciente, es capaz en este juego de mostrar y saber leer a través de una experiencia artística. Bien como emisor o como receptor. Su ser como materia, no inerte, sino viva, por el hecho de estar movida y motivada por esa otra fuerza vivaz que es la energía dentro de la materia global del mundo y con la expresión plástica, con la que se disfruta y a la que le infunde su fuerza y su sentido conjuntamente. Tanto en el manejo de la misma obra como en la de ser receptor de estímulos que su propio ser genera.

¹⁸⁹ Op.cit. p.15.

¹⁹⁰ BACHELARD, G., *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. p. 132.

Lo excepcional está en el recibimiento de la misma clase de ánimo que el artista ha querido transmitir. No obstante una materia inerte, en una creación por la fuerza del artista, siempre tendrá un vínculo y conexión en el sistema de la comunicación. Tanto como experiencia personal, como social.

El espíritu es algo que supera ciertamente, pues no se es capaz de llegar hasta el final de lo que ello implica. Al no controlarlo completamente se deja un espacio para la reflexión, el encuentro y el silencio en los que tan solo la personalidad y el interior de la persona, en cierta medida pueden sentir desde su sensibilidad. Lo que de verdad tiene es lo que, tanto el emisor como el receptor, sean capaces de esa verdad en sí mismos. El arte portador de verdades o realidades que el propio artista quiere mostrar, quizás para crear la duda y el cuestionamiento y cada cual encuentre su verdad.

Es muy importante por ello la capacidad del observador. Receptiva y crítica para cuestionarse él mismo y su entorno. Es por ello la necesidad que desde las primeras edades las personas sean educadas en estos juicios y críticas y, por qué no, a través del arte y su estética como vehículo y medio.

Uniendo materia y espíritu se encuentra que el contenido del arte no son solo las cosas o los sentimientos convertidos en elementos externos; sino los mismos sentimientos del hombre, que el arte expresa por medio de sus formas, manifestaciones o imágenes.

Las verdaderas obras de arte o están en la mente de quien las produce o en la mente de quien las disfruta; este último las disfruta a través del medio plástico-material (un cuadro, una escultura, u otras manifestaciones artísticas), pero este medio técnico, le sirve para entrar en la mente de su creador. La vida es, en sí misma, un hecho interno, antes de externalizarse y relacionarse con los otros. La conducta externa de la vida está condicionada por el ambiente, más su colofón, del que depende su valor, proviene de la vida interior, de la auto-realización de lo existente¹⁹¹.

A través de la materia plástica se proyectan sentimientos que surgen del espíritu, del interior, dando así, una visión potente de algo que trasciende en el ser humano. Es el llegar al encuentro con lo Sublime, traspasando los límites de la propia materia física.

"El "impulso" proporciona la originaria vivencia de la realidad anterior a la conceptualización. Esta vivencia de la realidad, común a la vida humana, animal y vegetal se produce en el centro vital y nos permite el acceso a la existencia de las cosas.

El espíritu, debido a su independencia con respecto a lo orgánico y su oposición a la vida puede superar el carácter de realidad de las cosas inactualizando su existencia y posibilitando el acceso a su esencia"¹⁹².

El impulso y el espíritu se encuentran en el ser humano y establecen una relación activa en la que el espíritu introduce sus ideas y valores en él y el espíritu suministra

¹⁹¹ La religión es el arte y la teoría de la vida interior del ser humano, en tanto depende del ser humano mismo y de lo que hay de permanente en la naturaleza de las cosas. No se puede abstraer a la sociedad del ser humano, si bien gran parte de la psicología es comportamiento de masas, la emoción colectiva deja intacto el tremendo y postrer hecho del ser humano consciente de sí, sólo consigo mismo, con su propia naturaleza.

La religión es lo que el ser humano hace con su soledad. Lo que debe de engendrar la religión es el valor individual. La doctrina de la religión racional pretende ser una metafísica derivada de su experiencia fuera de lo corriente del espíritu en sus momentos más penetrantes.

¹⁹² CRUZ VALLÉS, A. de la., Artículo "El concepto de espíritu en la Antropología de Max Scheler: Un estudio sobre el Puesto del Hombre en. el Cosmos". <http://serbal.pntic.mec.es/~cmuñoz11/index.html>. pp. 7,8.

su energía al impulso. Gracias a esta energía el espíritu puede realizarse y manifestarse en el mundo. Una de las formas es la manifestación plástica que surge como una fuerza interior del espíritu creativo del creador, del artista.

1.4.5. La creación plástica como necesidad interior

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente¹⁹³.

El Arte está en un nivel superior al de la Naturaleza, esto no es una premisa nueva. Los principios nuevos nunca salen de la nada, sino que se encuentran en una relación causal con el pasado y el futuro. ¹⁹⁴

El artista no tiene por fin la reproducción de la Naturaleza, aunque ésta sea artística, sino la manifestación de su mundo interior. La necesidad interior es gestada y determinada por tres necesidades místicas:

1. *El Artista, en tanto creador, expresará lo que le es específico (elemento de la personalidad).*
2. *El Artista, en tanto hijo de su época, expresará lo que es específico de ella (elementos del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época, más el lenguaje del país, en tanto éste sea idiosincrático).*
3. *El Artista, en tanto amanuense del Arte, expresará lo que es específico del Arte en general (elementos de lo genuina y sempiternamente artístico, que sobrevive en todos los hombres, tiempos y tierras, porque la esencia del Arte se sustrae al Tiempo y al espacio)¹⁹⁵.*

La creación artística se vale entonces de la "deformidad" de imágenes y no simplemente de la belleza de sus formas, siendo palmaria la condición de aceptar que en ambos sentidos trastoca los sentimientos de aquellos que lo engendran y observan. Y es que fuera de adjudicársele las funciones debatidas o fines específicos de sus temáticas, se puede versar que en algunos de los momentos de su exposición, refiere críticas hacia las conversiones de la temporalidad añeja y contemporánea, siendo propuestas para establecer contornos que insuflen un proceso más elaborado de la apreciación cotidiana¹⁹⁶.

Es importante atender que en la apreciación del arte, ejemplificando en el marco particular de la pintura, existe como generalidad una negación simplísima y rechazo a la práctica gráfica etérea, ya que el espectador se ha acostumbrado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos observados en las obras. Casi invariablemente el

¹⁹³ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Barral editores Barcelona. 1977. p.21.

¹⁹⁴ Op.cit. p.109.

¹⁹⁵ Op.cit. p.72.

¹⁹⁶ Op.cit. p. 73.

batidor se pregunta por la existencia de explicaciones reglamentadas, esas que les den alcance lógico a sus patrones personales de aceptación o rechazo. Dicho acto de juzgar remonta a suponer, mediante criterios exclusivos de apreciación técnica y complaciente, cavilaciones "desatinadas" en el alcance sobre el contemplador, de tal manera que se merma el proceso de humanización artística al que pudiera verse expuesto.

Expresándolo en niveles pictóricos, cuando la pintura sobresale en el medio puro para desarrollar una evidencia inquisitiva, el color escapa y es captado por las ansiedades de guisa espontánea. El apremio imperante sobresale en la manera de plasmar lo inefable fuera de las consignas que se presumen congruentes. Enfrente de esa idea, se descubre en el lienzo inexplorado esa parte del "yo" que lo es todo, porque en ese preciso momento la obra y el juicio de la misma refiere a la nada.

Es así como a partir de la ausencia de pretensión surge la posibilidad de embellecerse a través del acto creativo, con la libertad de concebir lo que la conciencia vocal o gráfica no revela. De esta manera, viene en mente que resulta imperante manifestar como artistas o bien, abrir como audiencia ajenos a preocupaciones estéticas o morales, basando el ejercicio y efecto creativo en fundamentaciones que den cabida a una condición con cierto grado de "surrealismo existencial"¹⁹⁷.

Para Kandinsky "El color es en general un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El ojo es el martillo templador. El alma es un piano con muchas cuerdas..." por consecuencia clara "El artista es la mano que, mediante una tecla determinada, hace vibrar el alma humana"¹⁹⁸.

Se puede explicar el fenómeno a la cuestión que expresa que de modo implícito el interior del individuo se hace menos perceptiva a los estímulos. Puede que haya aumentado su umbral para desencadenar asombro y que por tal motivo el "nuevo hombre" no se permita trepidar con la sencilla observancia de los tonos gráficos.

Esto merma las condiciones de introspección y consecuentemente la difusión del arte. Esta aseveración recae en que en diversas ocasiones de la escena contemporánea, las personas que deciden sobre la exposición de muestras en las distintas galerías se encuentran menguadas por los mismos criterios de vacuidad para la valoración de los trabajos que seleccionan.

Gran parte de estos sucesos se establecen en pautas sociales conductuales en los que existe un temor uniforme por el conocimiento interior y de otras entidades que se perciben diferentes. La existencia diaria se ha convertido en un *modus vivendi* de "surrealismo frustrado" mitigado por la necesidad de hacerse coherente en los pensamientos hacia una sociedad que gusta de desalinearse la privacidad y revelación individual, ello considerando que se alimenta falsamente de la imposición de un recinto sentimental uniforme.

El desprecio a la aptitud libre de la abstracción subsiste en aquel contexto que prefiere educarse en nociones preestablecidas, brindándose pautas rígidas que justifican acciones que erróneamente se adjudican como "normales" o "adecuadas", teniendo

¹⁹⁷ Lo anterior se reproduce en el momento en que nos entregamos a las reflexiones del ánimo con condición de oyentes, primordialmente para aquellos supuestos emanados de la parte más negada y disminuida de la razón. Esto es a expensas de un movimiento que manifiesta que si las profundidades del espíritu ocultan extraños vigos capaces de intensificar aquellos que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellos, es de mayor fascinación captar tales fuerzas para su beneficio.

¹⁹⁸ Ibidem.

incluso la tranquilidad de aplicarlo a disciplinas que por naturaleza deben ser versátiles, tal y como lo es el arte¹⁹⁹.

Se ha desarrollado, planteado y defendido el concepto de Sublime, así como la necesidad de un interior de la persona con unas vivencias personales, en valores sensibles, estéticos, espirituales que forman y componen su voluntad para el bien, lo bello y lo Sublime. Los educadores tienen la labor de fomentar estos valores a los miembros de una sociedad en la que el exceso de ruidos y el ritmo no permiten el disfrute en el silencio de lo bello, la naturaleza, lo encontrado y las sensibilidades plásticas emergentes.

Partiendo del pensamiento de Kandinsky²⁰⁰, quien defendía la esencia de las cosas desde la misma sensibilidad y sentimientos, se adentrará en el mundo de la abstracción. De la mano de ella se introducirá en la comprensión de los valores y sentimientos a través de una obra de arte abstracta.

Como Kandinsky, se viajará por un mundo de formas, trazos, colores, que llevarán al espíritu a un encuentro Sublime. Es decir, a una exaltación de valores y sensaciones de encuentro personal con la obra que se tiene enfrente. Haciendo un acto de adentramiento en el yo personal, tras el silencio icónico de la obra.

La abstracción obliga a un acercamiento y un esfuerzo por esa conexión. Cuatro son los autores que servirán de referencia. Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian y Mark Rothko.



Fig. 4. Kandinsky. Amarillo, rojo, azul. 1925.
Óleo sobre lienzo. 128x201, 5 cm.
Centre George Pompidou. Paris.

La renovación del hombre, pues, no vendrá solamente del Estado, sino también, incluso exclusivamente, de la *educación estética*, a la que se atribuye, desde ahora hasta el Esteticismo de finales del XIX o en las vanguardias más optimistas del nuestro, una

¹⁹⁹ Según Kandinsky: "El artista debe mostrarse ciego ante las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo". Entonces, si existe el deseo de ensimismar y hacer aflorar en la identidad, sea como creadores o como aficionados del arte, se debe de conservar la apertura mental de impactar y desligar de rigideces, aún cuando la obra que se observa no se explique o justifique a sí misma bajo los códigos establecidos por una determinada época.

²⁰⁰ Op.cit. p.7. "Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos."

tarea ambiciosa que la experiencia histórica se encarga de recortar o negar. La estética y el arte son propuestos como dominios únicos en los cuales puede reconquistarse, sin aplazamientos frustrantes e indefinidos, la totalidad perdida²⁰¹.

Penetrar en las capas más profundas y ocultas de la voluntad humana es desvelar, en opinión de la estética romántica, los secretos de lo real, ya que la poesía misma "es lo real auténtico y absoluto". El viraje hacia el arte como el nuevo *absoluto* propicia el cultivo, que roza en la idolatría, de una visión estética del mundo, una elevación del arte y lo estético a los ideales supremos de la existencia; en suma exalta al arte como nuevo órgano de lo Absoluto²⁰².

El giro estético que se produce en la primera mitad del siglo XX responde a la demanda de una nueva sensibilidad. Ésta se traduce en la petición a la estética de una comprensión y orientación en el presente. Ello se debe a la crisis generalizada en que se encuentra el pensamiento occidental, incapaz de cumplir con esas expectativas. A partir de la segunda mitad del siglo XX la exigencia de una orientación viene dada por la degeneración de la estética misma en el esteticismo. Éste ha transformado el mundo desencantado, en el mundo encantado de los simulacros²⁰³.

Este nuevo espíritu creativo se objetivaría en nuevas formas artísticas. En un largo proceso de experimentación, los artistas extrajeron del ambiente orgánico aquellas características objetivas que podían trasponer en símbolos geométricos, en unos pocos elementos. El momento histórico de la ruptura, sistemáticamente hablando, fue la reducción del arte a sus elementos mínimos esenciales (punto, línea, superficie, color, etc.) es decir, con la creación de un modelo abstracto de leyes y componentes²⁰⁴.

El arte despertaba la consciencia y la sensibilidad del hombre común hacia la nueva dimensión de la realidad que había comenzado a manejar en sus obras. La pintura abstracta era un medio con el que se intentaba precisar, mediante una experimentación constante, el nuevo sector de la realidad que se deseaba conquistar²⁰⁵.

Estos cambios en la práctica artística no solo se objetivaron en unas obras, sino también en unos programas de enseñanza. La elaboración de los programas de enseñanza artística estaban basados en esta nueva visión del artista y particularmente en los resultados de un proceso colectivo de experimentación en el cual fue posible sentar definiciones comunes, establecer orientaciones de investigación, fundar las bases para un nuevo desarrollo del oficio. La instrucción artística, de acuerdo con esta nueva visión, debía

²⁰¹ MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma. Madrid. 2007. p. 73.

²⁰² Op.cit. p. 96.

En realidad, la consideración de las obras de arte en atención a los criterios de inmanencia, es decir, inherentes a la naturaleza de cada una de ellas, es también el precedente de las críticas autónomas de nuestro siglo, interesadas por penetrar en la estructura interna, en su coherencia, en los presupuestos en los que se apoyan.

²⁰³ MARCHÁN, S., Compilador. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Paidós. Barcelona. 2006." La orientación estética "de José Luis Molinuevo. p. 85.

Comienza a ser una cierta irresponsabilidad estética el repetir tópicos posmodernos que, además de signos de atraso, son síntoma de una preocupante frivolidad intelectual. Ésta se traduce en la mención y tratamiento de los más variados temas, sin que se advierta una conexión entre ellos y menos aún una postura definida del autor sobre los mismos. Ello hace pensar que, siendo necesaria como nunca una educación estética, ésta debería comenzar por los educadores mismos.

²⁰⁴ COLÓN LLANA, L.C., *Las vanguardias artísticas y las enseñanzas en la Rusia de los años 20*. Universidad de Valladolid. 2002. p.306.

²⁰⁵ Ibidem.

ser entendida no como un sistema de entrenamiento orientado a la transmisión de los secretos de un "estilo", sino como una manera de pensar el quehacer del artista acorde con los cambios que se estaban operando en su práctica.

La obra de arte concebida como experimento era en sí misma instructiva. Es decir, destacaba aquellos aspectos materiales o funcionales que exploraba. Pero lo que en la práctica artística era objeto de búsqueda, en los programas pedagógicos se convertía en motivo de demostración²⁰⁶.

Uno de los aportes de la Bauhaus consistió en plantear una formación artística entendida sobre todo como un adiestramiento tendiente a potenciar las capacidades creativas mediante una ejercitación que utilizaba los elementos propios de cada práctica visiva: color, línea, material, forma, espacio, luz, movimiento, Sin embargo, esta fórmula de enseñanza identificaba *creatividad = expresividad*, con lo cual la ejercitación basada en valores objetivos, apuntaba a obtener "resultados expresivos" es decir, subjetivos, dejando de lado cualquier interés por lo metodológico²⁰⁷.

1.5. Lo sublime en la abstracción

En su artículo Carlos Fajardo citando la obra de Emmanuel Kant *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, destaca: "lo sublime es la condición para que el verdadero arte produzca posibilidad y misterio, asombro y potencia del aura. La idea de lo sublime navega así por el romanticismo y las vanguardias del s. XX"²⁰⁸.

A finales del siglo XX, las diferentes estéticas han cruzado, ¿superado?, el umbral de la categoría sublime puesta por la modernidad, legitimadora y totalitaria, como condición para lograr una propuesta renovadora. El actual arte es para y de flemáticos, a los cuales no importan los juicios estéticos de una modernidad en retirada. Modernidad que se beneficia del sentimiento sublime en tanto que éste contiene placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión"²⁰⁹.

"¿A qué aspira lo Sublime? A presentar lo impresentable, demostrar lo indemostrable, visualizar lo invisible, descifrar lo indescifrable. Tarea casi imposible/posible pero emprendida por un arte que no concilió con las nociones de un realismo absolutista e ingenuo, tanto cotidiano como partidista. Al tratar de de presentar lo impresentable, la obra de arte se une con el absoluto, lo impresentable"²¹⁰.

²⁰⁶ Op.cit. p.307.

²⁰⁷ Op.cit. p.311.

²⁰⁸ FAJARDO FAJARDO, C., *Estatización de la cultura. ¿Pérdida del sentimiento sublime?* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>. p.1.

Kant lo instaura como imaginario que participa del arte, constituyéndose en un paradigma de la modernidad estética. Desde entonces, lo sublime toma características de Imperator Ontológico, excluyendo otras posibilidades de exploración gestadas fuera de sus dominios. El arte de finales del s XX y de principios de XXI, se sale de estos territorios, rechazando las dimensiones y tipologías que marcaron las exploraciones de la Ilustración. Crisis y ruptura estética. Lo Sublime cae al suelo en las propuestas de un arte flemático más que melancólico y sanguíneo.

²⁰⁹ Op.cit. p.2.

²¹⁰ Ibidem.

Tarea ardua la del arte moderno: tratar de hacer visible lo absoluto, de allí sus rebeliones metafísicas y el sacrificio de tanto artista en torno a estas obsesiones. Si no se puede presentar el absoluto, al menos se le puede manifestar que existe.

“El arte supremo será el que haga de la vida misma un arte...Pero este sentido estético de vivir que tanto nos importa conquistar exige una educación especial, una técnica y una sabiduría peculiares. No basta para adquirirlo aprender las ciencias o cultivar las artes; es preciso hacerse, más o menos, un especialista en vidas un *diletante* apasionado de modos de vivir”²¹¹.

*Aunque, en el dominio superespecializado del arte contemporáneo, deben denominarse abstractas solamente las obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados, e incluso de formas geométricas si se representan como objetos reales, con iluminación y perspectiva). En realidad la abstracción tiene dos orígenes, dos principios, no ya distintos sino casi opuestos, que se complementan, a los que el reciente informalismo ha añadido un tercero. Esos dos principios esenciales son: la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo, cual, salvando las distancias, surgen en los primeros dibujos infantiles y en la primera época abstracta de Kandinsky para renovarse en el gran periodo de Wols (con otras aplicaciones y valores); y la trama geométrica, la forma regular plana, realizada no con criterio representativo sino como directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales*²¹².

La misión del arte radica en la representación de formas sensibles, el desarrollo en libertad de la vida y sobre todo del espíritu, para colaborar, por medio de él, en la sensibilización de la realidad que manifiesta. *Evocar sentimientos experimentados.*

En efecto, en la vida diaria normalmente la imaginación y los sentimientos se encuentran reprimidos, en infinidad de ocasiones resultan incompatibles con el vértigo del vivir actual, con el ritmo de vida que la industrialización ha impuesto al hombre, y así todos los deseos, emociones o ideales que muchas veces constituyen el verdadero ser, son sometidos a las contingencias de la vida diaria, en donde no tiene cabida la emoción ni el sentimentalismo; los valores espirituales quedan de esta manera relegados porque no resultan prácticos.

El artista encuentra en el arte el mejor medio de alejarse del caos de la vida cotidiana; su quehacer constituye una válvula de escape para sus sentimientos y su imaginación, pero el hombre que no puede ser artista, porque carece del don de la facultad creadora, también encuentra en el arte la manera de fugarse de todas las tensiones a que comúnmente se ve sometido y buscar en su yo interno otros valores que la obra le suscita.

Ante la imposibilidad de crear una obra de arte, el hombre como receptor canaliza sus sentimientos reprimidos y sus ideales que siente inasibles, en la obra artística. También encuentra en el arte el medio de evadirse de la monotonía, por una parte, y de las presiones de la vida por otra, aunque de distinta manera que el artista. El arte, por tanto, es un medio de liberación.

El arte rodea al hombre, es parte de su propia vida; en el arte el hombre expresa sus inquietudes, sus anhelos, sus sueños, su rebeldía y aún sus agonías y sus fracasos, y recibe del arte múltiples influencias. A través del arte los hombres subliman lo que admiran y lo que temen; es un intento del hombre, del artista, ante lo que lo precede, de fijar el tiempo y su paso por la tierra, y para el contemplador, de encontrar serenidad y paz para su ser torturado.

²¹¹ ORTEGA Y GASSET, J., “Para un museo romántico” en *El sentimiento de la vida*. (Antología) ed. J.L. Molinuevo. Tecnos. Madrid. 1995. p.223.

²¹² CIRLOT, J.E., *El espíritu abstracto*. Editorial Labor. Barcelona. 1993. pp.13, 14.

El arte ha sido fuente inagotable de transformaciones sociales. Hasta en sus más pequeñas expresiones plantea las quejas y las inquietudes de los pueblos, y en sus máximas manifestaciones: la novela, la pintura mural, la gesta heroica, la sinfonía, palpita con frecuencia una vigorosa demanda de justicia.

Además se ha comprobado que el arte es uno de los mejores instrumentos para despertar las facultades humanas; mediante el arte se encuentran en el mundo que nos rodea mayores valores espirituales y mediante el arte, el hombre se llega a integrar mejor en el mundo en el que vive.

El arte es un medio que refleja la conciencia social, y para expresarla utiliza imágenes vívidas y concretas. Ineludiblemente, toda concepción del mundo expresada en el arte, contiene un espíritu de clase que corresponde a otras disciplinas científicas o filosóficas que integran los sistemas ideológicos de la misma clase. La única diferencia entre estas disciplinas y el arte es el proceso formal de expresión.

Se vive rodeado de manifestaciones artísticas y la mayor parte de las veces se es indiferente a ellas. Adentrándose en el arte, en las inquietudes y anhelos expresados por los artistas, acercándose a las maravillosas obras de arte que le rodean, cada uno de los seres humanos aprenderá a amar la vida y a amar el suelo que le vio nacer.

El arte es el comodín idóneo para conjugar con otras actividades humanas, tanto del pensamiento como manuales. La relación de arte y artes, (atendiendo las llamadas artesanías o artes menores) es quizás más cercana, dado su nivel de creatividad.

Así, si la belleza se encuentra en actividades espirituales, ésta se hará más evidente todavía cuando hablamos de objetos fabricados. De un objeto útil se dice que es bello porque resulta adecuado a la función que tiene que desempeñar y el fin que debe de alcanzar. Belleza, unidad, perfección formal y finalidad práctica se unen en un objeto. Un artesano puede hacer un objeto bellísimo, por el contrario un diseñador, un producto con un acabado estético. Todas las artes tienen que ver con la belleza, se diferencian por la materia que las forma, pero siendo estéticas. El mundo de las artes no puede quedar relegado a la pura técnica.



Fig.5. Antoni Llena.
Dolmen.1998.
Piedra, alambre y madera.
30x20x20 cm.
(Maqueta de escultura
pública para el Parc de
contemplació). Hannover.

Las artes y la artesanía consisten en hacer algo con arte, estético y creativo. En el hacer del oficio estará la condición necesaria, pero no suficiente para el arte, aquél puede seguir existiendo sin el arte, mientras el arte no puede existir sin aquél.

En su significado más amplio, arte es el resultado del conjunto de reglas que se siguen para hacer bien algo, o bien es el talento o aptitud que se tiene para hacer bien las cosas. El arte, según el fin que se propone, puede ser útil o noble: se llama arte útil o utilitario al que está encaminado a proporcionar utilidad, comodidad; se llama arte noble, al que prescindiendo de toda utilidad, manifiesta valores estéticos, objetivándoles, es decir, dando a los mismos forma material sensible.

A la primera forma de arte, al utilitario, corresponde el arte industrial que crea objetos útiles, en los cuales puede expresarse también cierta belleza: cerámica, herrería, orfebrería, tapicería, ebanistería, repujado, mosaico, etc. Estas artes constituyen lo que se llama artes menores; los que se ocupan de ellas se llaman artesanos. Dentro de esta forma de arte se suele englobar también cualquier manifestación de una habilidad realizada en forma más o menos perfecta, así se habla del arte culinario, del caligráfico, etcétera.

El arte puro se contiene en estas formas de arte, en las bellas artes; no debe ser industria, ni comercio, debe amarse por sí mismo, debe ser una vocación y no una carrera. Debe ser una actividad desinteresada, por eso, es una actividad creadora de algo, que tiene una significación especial, que está como un denominador común en el fondo de todas las bellas artes y constituye una "necesidad innecesaria". Un modo de vida y de entenderla.

Si el arte puro es aquel que solo busca la manifestación de la belleza y los demás valores estéticos, las obras de arte creadas bajo este propósito poseen un alto valor estético, su contemplación originará una emoción tal, que producirá una experiencia estética también pura. Las obras de arte que no tienen como finalidad solamente la expresión de valores estéticos, sino que buscan además la transmisión de otra clase de ideas ajenas al arte: morales, religiosas, políticas o comerciales, no son estéticamente puras, no son obras de arte puro por más que pertenezcan a las bellas artes.

Las bellas artes se han clasificado siguiendo diferentes criterios, hay infinidad de clasificaciones. Atendiendo al sentido con que son percibidas, se les divide en artes del oído (música y poesía), artes de la vista (arquitectura, pintura, escultura y dibujo) y artes mixtas (danza, teatro y ópera). Atendiendo al grado de imitación que hagan de la naturaleza, se ha pensado que son: esencialmente creadoras (arquitectura, música y poesía), esencialmente imitadoras (escultura y pintura), y artes que participan del afán creador y del imitador (danza, teatro y ópera).

Otra clasificación se basa en el material con que se lleva a cabo la expresión: espirituales, que tienen un material espiritual inmaterial (música y literatura); y materiales, que tienen un material palpable (pintura, escultura y arquitectura). Se les ha clasificado en artes del sonido (música), artes del lenguaje (literatura) y artes del dibujo (pintura, escultura y arquitectura).

Existe otra división: artes musicales (música, canto y ópera), artes plásticas (arquitectura, pintura y escultura), literarias (poesía) y complejas (danza, drama, comedia, cine...). Esta última división está muy difundida. No se puede pasar por alto la clasificación, por una parte se considera la usual distinción entre las bellas artes que aspiran a crear objetos cuya única finalidad es satisfacer la necesidad de belleza que siente el ser

humano, y por otra, las artes industriales, que producen objetos útiles, a los que se les dota así mismo de cierta armonía para que resulten agradables.

La obra de arte es un medio de expresión y de comunicación, es una forma real y bella que se pone en conocimiento de otros seres. El hombre aporta con ella en unión, una sensación, sentimientos, figuración, invención y conocimientos de una verdad. Su verdad. Arte y conocimientos se encuentran unidos desde su origen. Se puede conjugar el conocer y el expresar, conocimiento sensible y figuración, gnoseología y estética. El arte va unido al conocimiento, porque va unido el fin inventivo y expresivo o estético.

Un poema, es una obra bella porque tiene como única finalidad despertar un sentimiento estético, crear belleza, la poesía es una de las bellas artes. Un tapiz es bello, pero se atiende más a su valor de utilidad que a su valor estético, la tapicería es entonces un arte industrial.

La mayor parte de las veces es fácil distinguir entre las artes industriales y las bellas artes, sin embargo, en ocasiones hay duda: la arquitectura es una de las bellas artes, ha sido considerada así desde siempre y, sin embargo, produce edificios destinados no solo a la contemplación estética o a la satisfacción de la necesidad espiritual de belleza, sino que su fin es satisfacer una necesidad material, la de un lugar cómodo para vivir o trabajar. La joyería es en general un arte industrial; sin embargo, bien puede darse el caso de un artesano que haya creado una joya sin paralelo, única por su belleza, entonces el joyero se convirtió en artista y la joya en obra de arte.

Conservando la distinción usual entre bellas artes y artes industriales, se subdividen las bellas artes teniendo en cuenta los sentidos a que hablan y la posición de sus obras en los dos planos en que se sitúan todos los datos de nuestra conciencia: espacio y tiempo, o sea la extensión y la duración. De acuerdo con esto, su clasificación comprende artes plásticas, fonéticas, del movimiento y del gesto.

Son artes plásticas las que hablan al espíritu a través de la vista, sus obras están situadas en el espacio, hechas con elementos simultáneos e inmóviles, sus manifestaciones son materiales y objetivas, su belleza es exterior, son: arquitectura, que se define como el arte de construir y adornar; pintura, arte de representar seres y cosas, de materializar imágenes con ayuda de hermosos colores, y escultura, considerada como el arte de modelar y tallar la materia a fin de crear formas bellas.

Las artes fonéticas hablan al espíritu por medio del oído, sus obras se deslizan en el tiempo, su principio es la sucesión, son artes más espirituales y subjetivas, en ellas la belleza parece interior, son: música, arte que crea la belleza por medio del sonido, y literatura, que la crea en virtud de la palabra en poesía o en narrativa.

Las artes del movimiento son las que se realizan simultáneamente en el tiempo y en el espacio, llegan al espíritu como las plásticas, pero sus creaciones se desarrollan en el tiempo como las fonéticas; las artes del movimiento comprenden la danza y el ballet, que son la creación de belleza precisamente por el movimiento.

Las artes del gesto aspiran a crear belleza por medio de la expresión y los movimientos, se comprenden dentro de éstas: el teatro en todas sus variantes (tragedia, drama y comedia) y el cine, que es el arte que tiende a provocar emociones gracias a una sucesión de imágenes proyectadas en la pantalla.

El primer paso en la sistematización de cualquier tipo de conocimientos está dado por la clasificación de los objetos que comprende, ésta es una operación lógica que

dispone y ordena tales objetos en una serie de grupos, de acuerdo con un criterio previamente adoptado, de tal modo que todos los miembros de un mismo conjunto queden identificados por una propiedad común y los miembros de los diferentes grupos queden separados por una propiedad distinta. Así, la clasificación de las bellas artes tendrá que agrupar a todos los objetos que se consideren como obras de arte, incorporándolos a varios grupos, de acuerdo con el criterio previamente establecido. Este criterio atiende a la categoría estética, en función de la cual se realiza cada obra de arte.

Sin embargo, a partir de entonces comienza un retorno a la concepción clásica del arte como un hacer. Una manera de entender el arte como un aspecto creativo interior y, por otra parte, la de valoración del aspecto ejecutivo, llegando a la exaltación de lo realmente de puro oficio y reducir el arte a pura forma de artesanía. De esta forma se vuelve a insistir en un cómo hacer arte, repitiéndose de este modo la historia. En cada siglo el modo de concebir el arte, queda estructurado por las formas que el arte refleja, el modo en que tanto la ciencia, o la cultura de dicha época ven la realidad. Para su plasmación se buscan los medios y pautas más idóneas, remarcando aquellas que le son más favorables en el momento.

Su definición bien puede quedar proclamada en un hacer, conocer y un expresar. Un hacer no solamente con el afán de elaborar cosas, sino imprimiendo un carácter que, junto con unas técnicas y procedimientos apropiados dan la conformidad de obra de arte, diferenciándolo así de otros trabajos manuales. Este conocimiento no solo de técnicas sino de observación, contemplación, interiorización, como intimidad de una realidad que sale a la luz por medio de la obra de arte. Esta expresión es la que da carácter propio a la obra, la transmisión de unos sentimientos, unas realidades, de una creación dentro de la Creación. Una metamorfosis de lo ya existente, que vuelve bajo la visión de una nueva recreación.

*"La metamorfosis es la forma en que todo lo viviente evita el padecer. Y todos los embriagados de vida, aspiran a ser más y han soñado atravesar el mundo metamorfoseándose. Anhelos que sea la clave de todas las ansias de evasión, hasta de la legítima que se llama arte"*²¹³.

El artista mira lo que no ve: crea. La unión de formas, colores, materia, es una unión prolífica. Crear con rapidez, gran secreto para crear lo vivo. En su embriaguez de ver, un artista siente todo eso: por su parte acaricia con la mirada, los bellos frutos del mundo sin desprenderlos. Un dibujante ofrece una de las instantáneas del destino humano. Ha sensibilizado el instante decisivo de la leyenda. La profundidad del tiempo se duplica en una profundidad de los valores morales. Para entrar en los sueños del hombre hay que ser humano. Hay que ser un antepasado, ser visto desde una perspectiva de antepasados, trasponiendo apenas figuras, imágenes que están en nuestra memoria.

El artista devuelve al hombre a la grandeza de los orígenes. Se vuelve al reino de la simplicidad. Es el triunfo de una psicología en este arte de captar toda una vida en los instantes decisivos. Los instantes del destino. El universo es digno de ser trazado, expresado. El tiempo es placentero, se está bien en un mundo placentero, armonioso. La alegría de expresar es alegría de vivir. El hombre debe de reencontrar el Paraíso a través de las obras del artista.

Revivir la soledad del artista ante su materia. Nada lo ayuda a sacar de las tinieblas la historia de seres desaparecidos. No hay nada por copiar. Y todo está por crear. Se ve,

²¹³ ZAMBRANO, M., *Obras reunidas*. op.cit. p.47.

se medita, se interioriza, se graba, se inscribe en la materia. Se hace deslumbrante en el espacio, la luz y la verdad. Todo creador, conoce antes de la obra, el ensueño meditativo, el ensueño que media sobre la naturaleza y las cosas. Vive demasiado cerca de la revelación del mundo, que se le revela, mediante la luz para poder participar en cuerpo y esencia en el nacimiento, si cabe, renovado de un universo. Para un artista que medita acerca del poder de su arte, éste se convierte en una fuerza que crea.

Trabajar la materia, acentuarla es la verdadera actividad que vive de un constante intercambio de fuerzas. Se renuevan los viejos sueños cósmicos que unen al hombre a los elementos: fuego, agua, aire, a la materialidad de los elementos terrestres. Toda materia, color, piedra, hierro, texto, palabras, sonidos; poseen para el autor una densidad que se desarrolla en una verdadera dimensión de intimidad y exuberancia, aquella que le evoca la materia. Se despejan sueños que aparecen y son estimulados por aquella materia, aquella luz, aquella sensación.

Ante la nueva producción, nuevo cambio de la materia, se redescubre una especie de milagro en las fuerzas que la conforman, color, dibujo, trazo, señales, marcas. Nacen por la misma acción de la creación. Son elementos activos que el artista manipula como elementos primordiales.

Para tener el beneficio de la contemplación, se necesita ir al propio centro de la realidad elemental, siguiendo esa voluntad primitiva del artista con la confianza de elemento universal. La obra de arte se encuentra con una carga de ensueño del artista, y en la contemplación de sus formas y materia, hace llegar a una meditación acerca de la energía que suscita la materia, que conforma la obra y proyecta todo producto de un interior manifestado en el trabajo de su autor.

El artista se encarga de combinar la materia y genera nuevas formas e invita a la contemplación, desde su interior, por medio de los impulsos que induce la misma. Las obras crean una atmósfera alrededor de quien las observa, las medita, irradiando unos sentimientos y valores, partiendo de la intimidad de la propia materia en la que, en cierto modo, se desnuda para volver a vestirla de tantos ensueños para lectores diferentes.

Por medio de la contemplación de la obra de arte se quiere encontrar quizás esos orígenes perdidos de su creación, acogiendo otras opciones, tal vez cósmicas, que marcaron profundamente los orígenes y que a través de la imaginación se mueve. Participación que se hace delicada para no quedar en fanatismos o en manierismos. No basta tan solo observar, contemplar una obra, sino que hay que sentirla desde sus elementos más primordiales y primitivos. Hay que soñar largamente para admirar en la contemplación y el éxtasis de la obra, dejarse llevar e introducirse también en la materia.

En el contexto estético de las artes la distancia requerida para la contemplación de las formas sensibles implicará un efecto no deseado por la obra de arte, y es que tal distancia se deslizará hacia la consecuencia de una separación entre lo que la obra se propone y el modo como es recibida por su receptor. Una cosa es como la obra quiere ser tratada en su recepción estética y otra como sea tratada. Si la obra deja de poseer trascendencia simbólica, si se hace dependiente de tener que determinar –y aquí radica su exposición dramática al éxito o al fracaso cual sea el efecto que provoque, por su parte, el receptor, podrá consumir la obra –convertida ahora en objeto comercial y vanidoso– como quiera. Cuando el arte se declara autónomo, también se declara prescindible²¹⁴.

²¹⁴ PUELLES ROMERO, L., *Mirar al que mira*. Abada editores. Madrid. 2011. p. 110.

Tampoco la forma más perfecta está animada en sí misma por el espíritu, y necesita de éste para ser obra de arte o símbolo artístico de la verdad. Solo así el objeto artístico puede ser superior y de mayor belleza que el objeto natural. La obra de arte, posee intención propia, hasta el punto de que el artificio bello es manifestación de la intención que lo hace artístico. La obra de arte, más que bella desde algún punto de vista plástico, debe de ser trasmisora del alma; más que permanecer autocontenida en la exhibición de su perfección, la obra debe ser expresión del ánimo y suscitante de una cierta experiencia en el alma de su receptor²¹⁵.

El arte es el destino de un trabajo, el cual es retomado por el autor en cuerpo y voluntad para meditar el arte propio, para que sea nueva expresión de su sentir, profunda, interna, que origina el destino creador, a él concedido. El ensueño de una personalidad que cuenta su verdad, con una visión efímera pero durable en el tiempo. Con una mirada profunda hasta el fondo del ser, en una mirada que transmite o intenta transmitir en una comunicación a través de la materia, una conciencia, un interior. Que más allá de las meras apariencias esconde una historia lejana a la que se retorna en el ahora presente.

En la materia se encuentra el origen, meditaciones, imaginación de las formas, materia y, las virtudes que ésta aporta, son las de adentrar en el interior de las cosas, y extraer el fruto del trabajo elaborado. Se desarrollan imágenes, una idea, una actividad, una realidad que vive y que puede sobrevivir, hasta terminar; si la imaginación se dedica al cambio de las formas y la materia. Llegado el momento de dar a luz los sueños con los demás elementos, hacia la materia y dejarse configurar por ella y admirar las virtudes y cualidades que de ella surgen.

Plasmar la eternidad de la belleza conquistada por su autor. Es el hombre quien las sueña como si de la misma naturaleza se tratara, tan solo las transforma. Crea un mundo con elementos que le son cercanos en la vida humana y que es la misma naturaleza quien se los aporta. Solamente es sacar de la materia ese sueño y darle vida. Vida desde una materia concreta. El autor es el transmisor, el que hace soñar, el que hace pensar, el que hace gozar, el que hace imaginar, lo concurrente. Se puede definir como mediador de sueños.

A través de la cultura estos conocimientos han sido dados, por la fuerza transmisora y creadora, se da a comprender una historia y un destino. En ocasiones se vuelve al origen de donde alimentarse. Amar la materia y soñarla. Provocar su intimidad. No solo hay que contemplar, sino que hay que participar en el devenir de una ardiente acción creadora. El espacio de la obra cobra dinamismo. Tras ello los sueños aún sin saberlo. Sueños de una primitividad humana.

Con los happening, performance, en los que son los propios seres humanos los que configuran la obra de arte, como garantía de que cuando éstos dejen de actuar no quedará ningún resto que delate la aparición sospechosa de trascendencia, con lo que, de forma por lo demás coherente este arte final parodia, con un desenfreno que debe caracterizarse por la embriaguez, la inspiración del rito religioso que fue el origen del arte.

Lo que generalmente se llama arte moderno, que refleja pues otras actitudes similares en la sociedad, se convirtió a principios de siglo en una explosiva fuerza liberadora frente a la opresión de premisas hasta entonces aceptadas frecuentemente a ciegas. La impor-

²¹⁵ Op.cit. p.117.

tancia asociada a la noción de vanguardia (que se convirtió prácticamente en sinónimo de lo experimental) era tan grande que parecía la única norma de valoración artística. La experimentación se convirtió en método de trabajo tanto para la tendencia "racional" como para la tendencia "irracional" del arte moderno²¹⁶.

Los conceptos y una preocupación por las teorías y por las ideas que a menudo precedían, condicionaban y predefinían la naturaleza del objeto artístico mismo (si no en un sentido temporal al menos si en un sentido conceptual), empezaron a emerger gradualmente como los constituyentes fundamentales de la actividad artística. Los movimientos y conceptos del arte moderno estuvieron cargados de intención, orientados a un fin, y dirigidos y programados desde el mismo principio. Los movimientos del arte moderno fueron esencialmente: "conceptuales" las obras de arte se consideran en términos de los conceptos que ejemplifican²¹⁷.

Lo que hoy se conoce como vanguardia artística, es el arte que exalta su muerte, después de haber muerto y, que en ese extravío, es la sombra del ansia inextinguible de otro mundo, porque no hay en la tierra ningún movimiento, ni el más adverso, ni el más indiferente, que no se deba al sueño que la Tierra lleva en sí. El arte se encuentra hoy en una etapa: denigrado, abandonado por el ánimo, casi pura materia negra, con los movimientos convulsivos de un semi-muerto.

Los últimos siglos del arte constituyen un agudo desequilibrio, que contribuye necesariamente al equilibrio total, que en consecuencia debe ser estimado en su negatividad aislada, pero también en su aspecto positivo, tanto por el papel que cumple en el ciclo, como por representar la persistencia de la necesidad de mediación que es la esencia de lo humano.

"El artista pone en juego su vida real en el crisol de la metáfora, pero lo que sale de ello no le pertenece, puesto que ha sido forjado por el relámpago de atracción que se estableció a través de la persona del artista entre la Trascendencia inmanente, interna en éste, y la trascendencia externa, absoluta. La obra es producto de un diálogo de Dios con Dios a través del hombre. El arte a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar el mundo"²¹⁸.

A través del arte no solo se expresa y se conoce, sino que también se hace. Pero en este hacer se inventa, se interpreta, se crea y se produce; ya que la obra que el artista se propone ha de estar lograda, ha de ser bella, por su perfección.

El arte imita la naturaleza no solo copiando, imitando, interpretando sus formas, sino desde el mismo origen. La semilla, la idea, la materia. Una obra debe nacer, y seguir creciendo hasta el final. Aún así, no tiene por qué morir la obra. Aún en el caso de las obras efímeras, éstas dejarán un rastro anímico en el artista, que las genera y da vida, por haber estado dentro de él previamente y en la sociedad hacia la cual se ha proyectado con éste o aquel mensaje, o tan solo el estético y del goce efímero, finito. Por eso este proceso, es el culmen de la persona, personalidad y estilo de quien la ejecuta, en este caso el artista.

²¹⁶ STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*. Alianza/Forma. Madrid. 2006. p. 10.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ MURENA, H., *La metáfora y lo sagrado*. Editorial Alfa. España. 1984. p. 61.

Convergen la alquimia dialogante del sentimiento, poesía, materia, vida. Estética, belleza, perfección. Actividad en movimiento y receptividad. Apertura y radialidad. Inicio, fuente y convergencia con lo Sublime. Una persona embriagada de esto, ¿no puede dar respuesta en una sociedad tal vez "ideal"? El mundo cuenta sus historias y éstas perduran por el paso de los siglos.

La unión arte y vida no significaba atribuir un lugar más elevado a las habilidades artesanales o a la función, sino más bien, estimular a la mente para ver el arte y el mundo circundante de un nuevo modo. La pintura y la escultura modernas siempre ofrecerán un tipo de experiencia estética profunda e indispensable, pero incapaz de hacer ahora demasiado para responder efectivamente a los desafíos o a los traumas políticos y sociales de la vida.

La estética puede quedar reducida a una contemplación distanciada, cuyo objeto son las bellas artes, o bien ser preconcebida para que incluya la ordinaria sensibilidad así como la finalidad.

La mayoría de las personas participarán de distintas obras artísticas o formas de arte, situándose más allá de las jerarquías que lo mueven, aunque para ello haya que introducirse en el juego de relacionar sistemas entre el arte, la religión, la política y la vida cotidiana de cada individuo, de cada persona, viviendo su realidad particular, pero siempre dentro de un contexto socio-cultural e histórico. Las obras de arte son recordatorios, en otras palabras, son soportes de la contemplación y para ella. Ahora bien, la admiración y comprensión de estas obras deben de servir para las necesidades sensitivas del hombre.

La tarea del arte consiste en aprehender la verdad primordial, en hacer audible lo inaudible, en enunciar a la palabra primordial, en reproducir las imágenes primordiales. Si no es así, no es arte. En otras palabras, un arte verdadero es un arte de representación simbólica y significativa, una representación de cosas que solo pueden verse con el intelecto. En este sentido el arte es la antítesis de lo que se entiende por Educación Visual, porque ésta se propone decir cómo son las cosas que no se ven pero que pueden llegar a verse. Si el artista ha de representar las realidades eternas tiene que haberlas conocido tal como son.

Las obras de arte no pueden dividirse en categorías de lo que es útil (lo utilitario) y lo que tiene un sentido espiritual, pues ambas van unidas; el funcional y significativo por un lado y, por otro, el físico al metafísico.

Arte, capacidad física e intelectual, para entender lo bello, lo estético, la armonía y el orden dentro de un todo para alcanzar la belleza. Se trataba de una categoría más elevada que la simple experiencia. Conjunto complejo, ya que se oponía a la naturaleza, pues era obra del hombre; a la percepción, pues era una capacidad práctica; a la práctica, pues era una actividad productiva; a lo fortuito, pues resulta de un propósito y de una destreza, y a la simple experiencia. Los griegos desde luego tuvieron su concepto de belleza. Anteriormente, sencillamente tenían consideraciones religiosas, se apreciaba por su alto precio y magnificencia.

Después de las vanguardias del s XX, algo cambió. Algunos de esos proyectos modernos no han claudicado pero sí se han mutilado, transformado. ¿Qué tipos de sentimientos sublimes se expresan ahora a principios de un nuevo milenio? ¿Cuál es nuestra percepción de lo impresentable, de lo inexpresable? ¿Cómo manifestamos nuestras imposibilidades ante el absoluto y la Totalidad? ¿O acaso ello ya no importa al arte? ¿No existe

*esa sensación de placer en la pena por nuestra condición humana? En la esfera de la cibercultura actual, los conceptos de trascendencia, infinitud, misterio, angustia, magia ¿cómo se asumen o en qué están constituidos?*²¹⁹

¿Cómo llegar, a través del arte, a un encuentro con lo Sublime? Se tratará en los siguientes apartados de valorar las vías de acceso para su consecución. ¿Será a través de la ética, de la forma e interpretación de la misma, del concepto, de la libertad y de la verdad, los vehículos y medios para llegar a lo Sublime?

Lo Sublime se apoya en objetos naturales pero aluden a algo que no es un objeto natural y que está más bien dentro de cada persona, en cuanto ser racional²²⁰.

Siguiendo el curso histórico de la evolución de las vanguardias artísticas de nuestro siglo, se puede comprobar no solo cómo se ha llegado a un lenguaje abstracto, sino también "desmaterializado", "conceptual", cumpliéndose de esta manera, al menos parcialmente, la profecía hegeliana de la muerte del arte como triunfo del Espíritu Absoluto²²¹.

Omar Calabrese, haciendo mención en su obra a Cassirer, acerca de la noción del arte como creación de formas simbólicas de lo que es el sentimiento de la persona; destaca lo siguiente:

"Plantea el arte como "creación de formas simbólicas del sentimiento humano", que consiste en una comunicación por símbolos no discursivos y por lo tanto indivisibles, que solo harían referencia a sí mismos y no a la realidad exterior, que es lo contrario del lenguaje hablado, que funciona con símbolos discursivos convencionales referidos al mundo."El arte es "representativo pero no representativo".

*Respecto a Cassirer el complemento fundamental es que, a su parecer, los símbolos repiten algunos esquemas de la vida afectiva, ya que simbolizan esencialmente aspectos del sentimiento"*²²².

Por medio de los símbolos encontrados en la abstracción, se puede acceder a esos sentimientos



Fig. 6. Pablo Picasso.
Cabeza de mujer.
Dibujo preparatorio.
Chicago. Art Institute.

²¹⁹ FAJARDO FAJARDO, C., op.cit. p. 3.

Pero el concepto de trabajo artístico como algo sublime se agota. Frente a la ética del sacrificio estético aparece el relajamiento creativo. No interesa tanto el trabajo artístico como el consumo estetizado. Al artista posmoderno no lo trasciende el ideal de "gracia" que imponga en su trabajo disciplinado. No. Su gracia está en otra parte. Más ingrátido, volátil, libre de ataduras morales civilizatorias, el trabajo sobre y desde el arte deja desear el único medio que le da prestigio y elevación ética. Fin de la idea de trabajo estético moderno. Ahora pide más. Su goce lo encuentra en la glorificación de su artefacto artístico por el mercado. Lo subjetivo sublime se transforma así en ganancia comercial individualizada....Al arte le espera otra dimensión de lo sublime, otra idea de obtener placer en la pena, tal vez, el ya no sufrir por no alcanzar los bastos límites de estos territorios.

²²⁰ *Postmodernismo y educación X. La estética de lo sublime.* http://www.etsit.upm.es/departamentos/teat/personal/web-person/fmon/b_arte/a_fiche... p.7.

²²¹ CALVO SERRALLER, FCO., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Alianza Forma. Madrid. 1990. p. 67.

²²² CALABRESE, O., *El lenguaje del arte.* Paidós. Barcelona. 1987. p. 32.

internos del ser y a través de ellos llegar a admirar en la obra, aquello de sublime que lo atrapa y emociona, para descubrir y hacer salir a la luz el potencial sublime que se encuentra en su interior. Desde unos valores y ética personales, tanto de la obra que se admira, como el momento contemplativo y de conexión con el espectador.

1.5.1. Arte-Ética

Tanto la moralidad como el arte necesitan de invención y creatividad. El comportamiento ético será una inventiva productiva. Ser éticamente bueno exige también una cierta inventiva y creatividad. No es que la ética aprenda del arte estas, sino que ambas, arte y ética, son imaginativas y creativas por su común condición de actividades humanas, formativas.

En el obrar humano las actividades se concretan entre sí en una actividad tan personal como el arte, no se puede pensar en una neutralidad moral. Una supuesta amoralidad del arte, produce una desconfianza social, pues puede llevar a olvidar los deberes cívicos de los espectadores, o a proporcionar una educación deficiente. Los extremos son notas desafinadas que rebajan la condición fundamental de la actividad artística, que es precisamente esa identidad radical y profunda de ánimo y estilo, en la que es importante la sinceridad del arte.

Se ha acentuado de tal manera la conexión del arte con las demás actividades hasta el punto de hacer depender el valor del arte de los demás valores, dándole el sentido al arte y el cometido de enseñar la verdad y de exhortar al bien, y no se lo apreciaba más que en la medida en que éste alcanzaba tal fin; se concibió el arte que hace agradable el acceso a la verdad y al bien.

En el esteticismo se han acercado todas las actividades al arte hasta el punto de hacer depender cualquier otro valor del artístico; se quisiera encontrar arte en cualquier cosa, hasta el punto de subordinar todo al arte. El esteticismo quería reducir todo al arte y belleza, y la acción moral acabaría siendo tan solo un bonito gesto, una acción elegante. Se vive y piensa como si se tratara de realizar algo artístico. El esteticismo transforma el arte en un esclavo de las leyes de mercado.

Frente al moralismo, el artista en lugar de servir al arte, pretende servirse del arte para fines morales y que así el arte sea solo apreciado en cuanto alcanza estos fines morales. Según esto, el arte solo sería bueno en la medida en que sí es estrictamente bueno.

Se puede lograr arte auténtico sin necesidad de sacrificar valores, conteniendo el buen hacer estético, bello y sobre una base ética, y comprometida. Se puede hablar de ética en el arte, pues se puede hablar de belleza, de bien, de moralidad.

El valor artístico desaparece cuando el arte se deja guiar por intentos especulativos, morales o utilitarios. La autonomía del arte no tiene por qué llevar a la renuncia de los propios principios éticos.

La moralidad es condición inseparable para la realización de un valor estético. El arte sin moralidad se descompone como arte, y se convierte en capricho, lujuria, charlatanería. La moralidad no solo acompaña, sino que contribuye a fundar todo acto que adquiere una validez. Sin esta necesaria disposición moral, todo cae en el antivalor, la verdad en mentira, la belleza en la fealdad, lo divino en lo diabólico.

"La filosofía del espíritu se dispone a advertir que tal personalidad se condensa toda ella en la obra moral, la cual no tiene nada que ver con la obra de arte, porque mientras aquélla, (la obra moral), representa una acción realizada por el artista, en cuanto hombre; ésta (la obra de arte) se limita a expresar sus sueños y aspiraciones"²²³.

Acerca de lo que se entiende por ética, Bartolomé Ferrando *declara* en su artículo "Sobre la ética en el arte de acción":

Entiendo por ética un modo de obrar, una manera de actuar o de intervenir, que tiene su compensación en esa misma manera de obrar o de actuar.

Toda ética se fundamenta en un saber, en un conocimiento, con el que la persona afianza la puesta en marcha de una actividad o de un modo de obrar determinado.

Decir que una actividad es ética, implica, a mi parecer, que dicha actividad está en estrecha relación con el conocimiento y con el saber que uno tiene sobre el tema propio de la actividad. Pero además, será ética, cuando esté en relación con lo que uno realmente quiere o desea hacer.

Por eso, para afirmar que una actividad es ética, al conocimiento y al saber, habrá que añadir la voluntad y el deseo de puesta en práctica de ese conocimiento y de ese saber.

Y esa voluntad y deseo de puesta en práctica estará marcada por la relación con el otro; por la correlación con el otro, y de algún modo, por la aceptación y reciprocidad del otro. De otro que no es un individuo, sino más bien una generalidad de individuos. La ética y la estética, decía Rousseau, solo pueden nacer en sociedad.

Si lo decimos de otro modo, se puede afirmar que una actividad es ética, cuando existe una correspondencia o correlación entre conocimiento y acción, mediatizada por el otro, no individual. Y además, cuando dicha correlación o correspondencia es auténtica, es decir, está en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer. Pero esa correlación no es fija. Está más bien en continuo cambio, como todo conocimiento o saber. Y así toda actividad ética, estará también en continuo cambio.

Pero, por otra parte, toda ética contiene y conserva, en gran medida, un elevado grado de subjetividad.

Si toda ética se fundamenta en un saber y en un conocimiento determinado, habría que afirmar que ese saber y ese conocimiento contienen un elevado grado de subjetividad.

Todo saber contiene un elevado grado de subjetividad porque, cuando una persona cree en algo, y construye su saber en base a esa creencia, no fundamenta dicha creencia o lo hace habitualmente de manera insuficiente.

Y así, al decir que un modo de obrar es ético, afirmamos, sin decirlo, que ese modo de obrar contiene un elevado grado de subjetividad"²²⁴.

El artista, con una personalidad propia, saca a la luz a través de la obra, sus propias ideas morales y ello hace delimitar el ámbito de dichas obras. La ética de cada artista es un principio irrenunciable en la persona, negarla sería caer en un teórico e inexistente neutralismo. Si no hay arte amoral –sin ideas éticas– tampoco habrá una interpretación ajena a la moral. Solo de este modo se evitan los escollos del moralismo y del esteticismo. Hay obras que se aprecian como logradas, pero que dan respuesta a un ideal de vida y una visión del mundo que no se puede aceptar.

²²³ BLANCO SARTO, P., op.cit. pp.163, 164.

²²⁴ BARTOLOMÉ, F., *Sobre la ética en el arte de acción*. performancelogia.blogspot.com/2007/11/sobre-la-etica-en-el-arte-de-accin.html

Una obra de arte puede contener una falsa interpretación de la vida y del mundo, aunque su valor estético pueda seguir siendo alto. Ambos campos, el estético y el ético no pueden confundirse.

El arte es una verdad intelectual, no física. La belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los que precisamente constituye su aspecto atractivo, y puesto que una obra atrae por su belleza, ésta es evidentemente un medio para obtener un fin; y no el fin del arte en sí mismo, el propósito del arte es siempre el de comunicar algo efectivamente. (Lo Sublime).

Si hay una verdadera unidad de forma y contenido, tal como se espera de una obra de arte, es como consecuencia de la configuración de su cuerpo, que expresará su forma, que es la del modelo o imagen que el artista tiene en su mente y que da a la forma material. El grado de éxito de ello será la medida de la perfección de la obra. Una obra es bella cuando posee la forma convenientemente, o fea cuando carece de ella. Si no ha recibido una forma será confusa, informe, todo debe tener una buena forma.



Fig. 7. Kandinsky. Improvisación. 1913.
Óleo sobre lienzo. 97 x 100 cm.
Nueva York.
Colección Sra. Beertram Smith.

1.5.2. Forma. Interpretación. Libertad en la abstracción

Cuando se designan al lenguaje, al mito y al arte como "formas simbólicas", esta expresión parece presuponer que todas ellas, como modalidades espirituales de configuración, se remontan a un último estrato de lo real que en ellas solo se vislumbra como a través de un medio extraño. Parece que nosotros solo podemos captar esa realidad en la peculiaridad de esas formas; sin embargo, esto implica que ella no solo se revela, sino también se oculta en ellas. Las mismas formas fundamentales que dan al mundo del espíritu su determinación, su sello, su carácter, aparecen por otra parte como otras tantas refracciones que experimenta el ser, en sí mismo unitario y homogéneo, en cuanto el "sujeto" lo aprehende y asimila²²⁵.

Puesto que el orden externo representa tan a menudo al orden interno o funcional, la forma regular no debe ser evaluada por sí misma, esto es, separadamente de su relación con la organización que expresa. La forma puede ser totalmente regular y no obstante engañosa, porque su estructura no corresponde al orden que representa²²⁶.

Lo que hoy llamamos el sentido de la forma, es decir, la capacidad de dotar a los objetos visibles de propiedades tales como claridad, unidad, armonía, equilibrio, adecuación o pertinencia; porque estas virtudes las ejercita con naturalidad un ser humano cuando construye un barco, hace un vestido o una figura de arcilla, marca un ritmo o canta una melodía. Pero precisamente fue en la época de Leonardo cuando este don

²²⁵ CASSIRER, E., Filosofía de las formas simbólicas. T.III. Fondo de Cultura Económica. México. 1976. p. 12.

²²⁶ ARNHEIM, R., *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Forma. Madrid. 1988. p. 336.

natural de la forma comenzó a sufrir un extraño trastorno, creado por una civilización que iba a reemplazar la percepción por la medida, la invención por la copia, las imágenes por los conceptos intelectuales, y las apariencias por las fuerzas abstractas²²⁷.

*"La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real, o no-real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie. La forma misma, aún cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma. Toda forma tiene un contenido interno. La forma pues, es la expresión del contenido interno"*²²⁸.

Pero, a pesar de toda la diversidad que ofrece la forma, nunca supera los límites externos, es decir: La forma, como delimitación, tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de esa delimitación, un objeto material, y así dibujar este objeto sobre el plano. La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real, sino que es una entidad totalmente abstracta.

*"La elección del objeto (elemento con-sonante en la armonía de las formas), por lo tanto, debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Entonces la elección del objeto también nace del principio de la necesidad interior. Cuanto más descubierto esté el sentimiento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. La intuición debe ser el único juez, guía armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta"*²²⁹.

Un atributo de la *forma* es su estética, es decir, la belleza que la circunda, por sus cualidades que la hacen ser considerada como bella. Una forma tiene entidad propia con una interioridad, tanto de lo viviente como lo inorgánico, pues en este caso es su materia la que marca esa fuerza y esa interioridad de la materia originaria.

La persona, ser superior, es una forma que origina otras formas para el goce y disfrute de sus congéneres. Manifiesta así en sus acciones y proyección de sus sentimientos o de su interioridad. Vive en un medio en el que no está aislado sino que convive con formas naturales, aquellas que la misma naturaleza le ofrece y otras artificiales, de las cuales también disfruta tanto como usuario como hacedor de las mismas. Conoce por lo tanto las formas y las utiliza una y otra vez y en otros casos las reestructura para darles una nueva identidad y aspecto.

Pretende así formarlas nuevamente, aún partiendo de lo original. Este juego con las formas nuevas lo realiza a través de elementos materiales como son los objetos, palabras, acciones y también en una forma vital formando imágenes, deseos, pensamientos, sentimientos. Con ello es capaz de generar obras de arte. Una tipología de formas estéticas, bellas para el disfrute de la sensibilidad del observador.

²²⁷ Op.cit. p. 18.

Arte y abstracción parecen incompatibles si los dos conceptos se toman en su sentido más ampliamente aceptado. Se dice que el artista ofrece representaciones de casos concretos, individuales, y la abstracción suele definirse como una operación que extrae elementos o componentes comunes a cierto número de casos particulares y los presenta como una nueva suma o configuración. Además suele afirmarse que la abstracción es un proceso intelectual que elabora preceptos mecánicamente registrados, mientras que el proceso artístico no tiene nada que ver con el pensamiento; se basa en: la percepción, la intuición, el sentimiento, etc. p.35.

²²⁸ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Barral. Barcelona. 1977. p. 61.

²²⁹ Op. cit., p. 68.

*"El hombre no hubiera podido comprender el largo camino de descubrir las cosas, edificar ciudades, y leyes sin la mediación de los dioses, puras formas en que la naturaleza se ha hecho transparente, ha accedido por fin a mostrarse en la única forma en que el hombre la necesita en este primer paso: en forma de imágenes. Pues la visión directa de lo que llamamos "naturaleza" no ha podido darse originalmente, antes de producirse una liberación del terror sagrado en que la naturaleza, sin manifestarse lo envuelve. Era necesaria esta primera forma de desvelación que es la imagen, primera forma en que la realidad- ambigua, escondida, inagotable- se hace presente."*²³⁰

Existen objetos perceptivos como las formas espaciales, melodías, estructuras rítmicas, que no se reducen a una suma de formas, es decir, como relaciones estructuradas, como algo diseñado a una suma de datos y de sensaciones. Se pueden distinguir dos tipos de objetos:

Estas formas fundamentales de la comprensión del mundo son formaciones simbólicas, como por ejemplo el mito, el arte, el lenguaje o incluso el conocimiento. La persona es quien plasma el mundo con la actividad simbólica, o se crea y fabrica mundos de experiencias: el mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son improntas que tienden a realizar el ser, direcciones de la vida humana, formas típicas del obrar humano. Estas formas simbólicas producen formas y sentido, estructuran el modo de ver el mundo, crean mundos de significados, organizan la experiencia. El hombre produce los símbolos.

El mito, el lenguaje, el arte, la religión, forman parte de ese universo, son los hilos que constituyen el tejido simbólico, la enmarañada trama de la experiencia humana. El hombre está rodeado de símbolos y ya no puede conocer nada si no es a través de esta medición artificial. El hombre vive entre emociones suscitadas por la imaginación, entre temores y esperanzas, entre ilusiones y desilusiones, entre fantasías y sueños.

Este hacer formas de una manera creativa e inventiva se encuentra en todas las actividades humanas, pero en una obra de arte se encuentra de una forma pura. Solo el arte es arte. Formar por formar. Todas las actividades pueden ser estéticas si logran la forma esperada y buscada, una idea hermosa, una forma bella; pero solo el arte puede lograr formas artísticas, obras de arte en sentido estricto. Una obra de arte surge solo cuando se hace un uso intencionadamente estético y específicamente artístico buscando la belleza y la perfección deseadas.

La forma es una estructura que tiene vida propia, que se basta a sí misma y que es independiente, es un ser vivo y su vida está gobernada desde dentro. La forma es organismo. Organismo total que supone un orden y armonía y que posee una ley interna, la cual establece el orden y la proporción.

La forma es finita que contiene un infinito, algo cerrado en sí mismo que se abre al mundo para reflejar y mostrar ese otro mundo que lleva dentro. La obra de arte es una obra que enseña y que invita a ser imitada. La forma surge, se manifiesta y hace surgir nuevas formas. Se recrea. Es organismo que recorre un camino hacia la perfección. Una perfección que llama estética, belleza. Cuando logra esto ha llegado a su culmen, a su fin. Es universal en su singularidad con un valor eterno con una armonía autónoma, independiente y perfecta. ¿La belleza es el final de la obra?

Precisamente la obra de arte o forma artística, vive o ha de vivir por sí misma, una realidad primera y absoluta; algo que se hace único en su género. Bien por iniciativa

²³⁰ ZAMBRANO, M., *Obras reunidas*.op.cit. p. 60.

propia o rememorando tiempos pasados. Pero rehechos nuevamente con una factura diferente. Consiguiendo una presencia real, tomada y vivida en el presente. Es así y para ello está, para servir de medio de conocimiento, de comunicación y de expresión. Medio de difusión de sensaciones, sentimientos, a través de imágenes y formas variadas conjugadas de diversas maneras y situaciones o posiciones. Elaboración esta dinámica de una realidad presente, nueva.

La obra una vez ejecutada, vive por sí misma, pero necesita ser disfrutada, contemplada, vivida. Se rompe así el vínculo existente hasta entonces con el artista. Es una existencia viviente que exige ser vivida ahora y siempre. ¿Qué es lo que ha llegado, sino todos estos seres, formas vivas, las que ahora se disfruta como verdaderas obras de arte elaboradas en un momento específico? Al fin y al cabo se vive de esta cultura, de las culturas y su testamento. No muere ahí, sino que sirve de inspiración y modelo a otros artistas. La forma bella y perfecta inspira al artista y le mueve a imitarla o tomar referencia de la misma. Surge el diálogo con la forma y su formalidad y posibilidades abiertas a la transformación de una realidad nueva, diferente.

La forma es la estructura, la disposición del objeto o de aquellos elementos suyos que determinan su belleza estructural. La gracia del objeto proviene más bien de elementos dinámicos suyos, siendo el más interesante la expresión. Es un elemento ideal, inteligible, racional. Su concepción es eminentemente abstracta. Su constitución consiste en la disposición y relación de parte de una especie de arquitectura mental. La forma estética es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte, como algo que sugiere y es concorde consigo misma.

Cuando este conjunto complace al observador, se considera bella y en ello consiste su belleza. La forma es bella cuando es como idea y perfección del ser. Está, no en la materia, sino en la forma, la cual es, desde el orden del sentimiento y en la naturaleza intelectual, hasta hacer arte en el introducir una forma en la materia, con lo cual se produce belleza en ella.

Para que una forma armónica sea bella y produzca belleza, se necesita el encanto y éste está implícito en ella, en cuanto surge de una gracia especial que llena la forma de luz, de vida, y hace vibrar en la contemplación. Así irradia y expande belleza y por lo tanto trasmite. Es la perfección dentro de una existencia sensible y con significado. La perfección en su gratuidad. La expresión aporta el elemento dinámico. Cuando las formas carecen de algo, entonces no irradian tanta belleza. Pero sobre toda gracia expresiva, la expresión se da en el movimiento.

El reino de la belleza constituye un ámbito muy heterogéneo, con sonidos, movimiento, forma, color, naturaleza, arte, referido a captar todo a través de la inteligencia y la sensibilidad. La inteligencia capta los aspectos formales, y la sensibilidad, lo expresivo.

De hecho, el símbolo es un gran efecto estético y artístico, con un carácter fuertemente expresivo, pero también representativo. El uso estético del símbolo demuestra pues, que lo bello participa tanto del conocimiento como del sentimiento.

La Estética clásica definía la belleza por sus elementos formales y objetivos por medio del ritmo, simetría, proporción de cada una de las partes; la estética moderna se fija más en la cualidad expresiva. Se debe considerar ambos elementos que la constituyen.

Las formas se rigen por unos rasgos expresivos para la consecución de su belleza. Se pueden clasificar en estos apartados y clasificación, según conceptos de valores

expresivos: La asimetría. El contraste. La originalidad. Lo inesperado. La expresión. La variedad. La gracia. El barroquismo.

La forma es la disposición que adoptan los elementos de la obra de arte para que ésta sea tal, esencia, bella. La forma viene a ser algo así como la fórmula de la belleza. Se recordará que la fealdad estriba no en el contenido sino en la forma, lo podemos decir por la misma razón, de la belleza, del arte. Una obra de arte ha de poseer un contenido. Este lo constituyen las cosas y elementos del mundo que de ordinario no son bellos. El convertirlos en tales por magia del arte, se consigue dándoles formas bellas. Éstas, no son tan solo formas espaciales sino un conjunto de órdenes como la estructura, la ley, la causa, lo ejemplar, la idea.

Sin la forma lo único que hay es caos. La forma se identifica fácilmente con todos esos elementos del arte que se han llamado intelectuales, racionales o ideales. Los elementos emocionales o irracionales son también constitutivos de la forma artística, ya que sin ellos no habría arte.

La forma es manipulable por estar en constante movimiento y ser apta para ello. Es mutable, por lo tanto es capaz de ser interpretada al igual que la misma naturaleza es de nuevo reinterpretada para volverla a revivir.

La interpretación es activa y receptiva. Se trata de una actividad en formación. Está supeditada a un poder que la forma, de la naturaleza, ya que es ella misma quien produce las cosas como formas que más tarde son interpretadas bajo varios aspectos, tanto espirituales de sensaciones y sentimientos, como de plasmación e interpretación plástica y visuales de la misma. Por lo tanto el intérprete ha de ser capaz de inventar esa forma de arte; provocar figuras, imágenes, que revelen un objeto en concreto o reconocer una imagen o hacer sentir unas sensaciones específicas.

El proceso de interpretación va desde un estadio inicial en el cual uno intenta recrear, formar; hasta una identidad final, como obra ya concluida y finalizada. Obra que es entregada hacia otros y ya no es propia, de quien la hace, sino que se proyecta hacia los demás. Es a la vez actividad creadora y receptora. Se inicia para salir y ser recibida.

El que interpreta, el artista, tiene la posibilidad de acertar o de equivocarse, de dar en un principio con la obra de arte o, por el contrario, sacar algo distinto de lo propuesto. Por ello hay un riesgo también en la interpretación. Se parte de la libertad que caracteriza al artista. Libertad de acción que le lleva también al error, al fracaso o al logro de la obra de arte. Solo la persona a través de su libertad puede entrar en el mundo de la obra de arte, por ello apuesta y arriesga. La verdadera interpretación lleva implícitos estos factores de riesgo y de aventura, de decisiones, intentos, y logros. Se pone en juego la propia libertad en el acto de la interpretación y, una vez superado el riesgo del error, de la duda, en el acto de libertad interpretativa se logrará conocer la verdad de la interpretación misma.

Una vez comenzado el proceso de creación y formación de la obra de arte, el artista queda dependiente de la misma obra, a que sea ella quien hable y la que dirige el final de la misma.

Para su interpretación debe de ser mirada de la misma manera en la que la obra exige ser contemplada e interpretada. En definitiva entrar en la intimidad de la obra. Por medio de la obra de arte el artista se confirma y realiza como persona.

La visión y apreciación de la naturaleza, del arte, supone un esfuerzo y un reto en la interpretación, educación y disciplina de atención, concentración, contemplación, educación de la mirada para poder profundizar en lo contemplado. Exige un rigor y trabajo serio con una serie de implicaciones éticas.

Lleva al artista e intérprete a formar imágenes e intentar desvelarlas en la verdad de la obra de arte. Es un ejercicio de toda la persona, en el que entran en juego todas y cada una de las facetas y dimensiones de ésta, cultura, educación, sensibilidad, su ética.

Interpretación, es el encuentro de la persona con la forma. Conjunción de la acción y la recepción. La escucha, la mirada, la captación, la manifestación y la contemplación. La obra de arte está presente en la interpretación y la trascenderá. La obra vive en la interpretación sin que ésta la agote.

Los orígenes del arte se hallan en la unidad inmediata e indiferenciada de la conciencia mítica situada a medio camino entre razón y sentimiento. El mito es una forma pre-lógica de explicación, que se asienta en la misma zona antropológica que el arte. Pero lo que el mito es razonamiento, el símbolo lo es al concepto. También el símbolo se encuentra ahí en esa zona crepuscular de la conciencia y por lo mismo constituye un excelente elemento expresivo del lenguaje artístico. Es un modo de decir las cosas menos exacto, si cabe, pero más estético que el lenguaje ordinario. Los conceptos que son abstractos, se expresan y denotan con términos también abstractos.

En el símbolo se denotan los conceptos abstractos mediante objetos concretos y visibles. El símbolo es un medio expresivo muy apto para la mentalidad primitiva y el pensamiento mágico. Como tal se encuentra no solo en las obras de arte de todos los tiempos, sino también en el lenguaje vulgar, el pensamiento subconsciente y en los contenidos oníricos, estableciendo un puente entre lo uno y lo otro. Dando un paso más, se ha dicho que los símbolos propician un método de exploración de ciertas capas de la realidad que, de otro modo, quedarían opacas al pensamiento racional. Es por ello que algunos creen ver en el arte un medio de conocimiento de la realidad profunda de las cosas.

Vygotski proponía que a los componentes psicológicos de actividades tales como dibujar, contar y escribir, consideradas tradicionalmente como derivadas de la inteligencia o la imaginación, había que concederles todos sus derechos como funciones mentales superiores²³¹.

Libertad es siempre la libertad de un sujeto, que se encuentra en una relación interpersonal de comunicación con otros sujetos. Por esto es necesariamente libertad frente a otro sujeto de trascendencia. Se refiere al todo uno de la existencia humana, aunque este todo uno tiene una extensión y dispersión espacial y temporal. Es la potestad que el sujeto uno tiene sobre si mismo como una unidad y un todo.

No puede dividirse en casos particulares, no es la facultad que una vez hace esto y otra vez hace lo otro. La libertad es libertad en y a través de una historia espacio-temporal y dentro de ésta es precisamente libertad de sujeto para sí mismo. La libertad no es precisamente la capacidad de revisar siempre de nuevo, sino la única facultad de lo definitivo, la facultad del sujeto que mediante esa libertad ha de ser llevado a su situación definitiva e irrevocable, por ello, y en este sentido, la libertad es la facultad de lo eterno. Es en cierto modo la facultad de fundar lo necesario, lo permanente, lo definitivo, y donde no hay ninguna libertad, siempre se da solamente algo que de suyo

²³¹ KOZULIN, A., *La psicología de Vygotski*. Alianza Editorial. Madrid. 2001. p. 114.

sigue engendrándose y traduciéndose cada vez de nuevo. Se disuelve en otra cosa hacia adelante y hacia atrás.

*"Libertad es el evento de lo eterno, al que, evidentemente no debemos asistir desde fuera como espectadores, pues somos nosotros mismos los que seguimos aconteciendo todavía con la libertad, más bien, padeciendo la multiforme temporalidad, hacemos ese suceso de la libertad, formamos la eternidad, que nosotros mismos somos y devenimos."*²³²

¿Qué mayor libertad, que la que dispone el hombre para construir su propia historia? Puede disponer, en la medida en la que los tiempos en los que le toca vivir, le permiten gozar de esa libertad. Es por ello que el artista ha de sentirse plenamente libre en su creatividad. Ésta encuentra el equilibrio propio cuando el interior de la persona está sensibilizado y vivo. María Zambrano nos muestra una hermosa descripción de ello.

*"La historia es el ejercicio de la libertad que se trasmuta en cada momento. Un sueño construido, una esperanza que se realiza y que se frustra en la medida casi exacta en que se realiza. Y éste casi es la rendija, el espacio vital a veces angustia, para la esperanza que siempre despierta, para el nuevo ensueño que querrá realizarse. Por eso el hombre se ve forzado a destruir o a querer destruir su historia ya suda para seguir haciéndola. Y sueña en momentos de saturación histórica, con una destrucción total de la historia ya suda y aún de la historia sin más, de que simplemente la haya. Pues si es cierto que el quehacer histórico es ineludible, lo es también el ensueño y la nostalgia de librarse de la historia por una acción violenta de lograr lo que la historia parece perseguir, que cese la historia y que comience la vida"*²³³.

*"Pues ante todo lo fragmentario, como se ha sabido siempre y, más todavía desde las investigaciones de la Gestalt psicología (un estructuralismo hoy olvidado bajo el nuevo), al percibir un fragmento se reconstruye la totalidad correspondiente. Lo inacabado llama a ser completado, no sucede así con ciertas obras de arte inacabadas tal como los esclavos (Miguel Ángel), la Epifanía de Leonardo. Por el contrario, una vida emana de ellos, una libertad que en vano tanto artista de nuestros días ha buscado dar a su obra, siguiendo la teoría de lo no-objetivo entre otras; nacidas sin duda de este anhelo de crear algo que se sigue a ojos vistos creándose así mismo, más allá de la forma recibida"*²³⁴.

*"La situación arraigada en que el hombre se encuentra arraigado en el cosmos con toda su corporeidad y sensibilidad y trasciende a éste por su espíritu, es de una índole tanto teórica como práctica. Lo trascendente no resulta simplemente de la continuidad de lo sensible, emocional, sino como oposición que puede crecer hasta la constatación de una mutua destrucción"*²³⁵.

La libertad humana es, en un comienzo, desamparo humano, a lo menos en este género de libertad que obliga a preguntarse por el ser que no se tiene y se necesita. Pero es necesaria una sugestión venida de un mundo. Aún en el pensamiento, hace falta la inspiración y ¿de dónde puede llegar ésta? De los dioses, mitos o del Mito, lo Sublime²³⁶.

²³² RAHNER, K., op.cit. pp.123, 124.

²³³ ZAMBRANO, M., *Obras Reunidas*.op.cit. p. 315.

²³⁴ Op.cit. p. 327.

²³⁵ ARNELIESE MEIS., "La persona como singularidad concreta en la obra de Hans Urs von Baltasar". cursos.puc.d/cursos/teo05101/material/doc.s/Barth-y-Balthasar.pdf.

²³⁶ No tanto una realidad, sino un sentimiento y un hacer de determinada manera. Sentirse libres y liberados desde un potencial inmerso en cada uno de nosotros, de algo Sublime que no se sabe cómo, ni por

La libertad es esencial para la definición de la persona y también de su actividad personal en el arte. Éste está sometido a unas leyes, pero a su vez su actividad conlleva la libertad. Iniciativa del artista.

Hay libertad de elección entre muchas posibilidades. El arte no se abandona a la espontaneidad o al puro arbitrio. El arte en su libertad vive bajo unas leyes. El artista, trabajador de materias, en su libertad e iniciativa hace de estas leyes el saber de la disciplina para la confección de la obra. Hay unas leyes que rigen precisamente el proceso creativo sujeto a leyes interiores a la misma obra en la forma formante y formada.

No se puede separar en este caso libertad y ley, pues son inseparables. Nadie es más libre y creador que el artista, ya que crea no solo la obra de arte, sino las leyes que lo gobiernan.

"La libertad del artista entra en diálogo con algo que la trasciende, la norma en base a la cual la obra crece como organismo rigurosamente constituido. La libertad se alía con la ley interior de la obra de arte y, al mismo tiempo que la sigue fielmente, la libertad inventa y aplica dicha ley. Lo que antes era una ley externa al artista e interior a la obra de arte, éste la asume y la interioriza, sin por esto perder nada de su libertad"²³⁷.

La actividad artística es invención, creación, originalidad; esto es, libertad, novedad, imprevisibilidad e implica un rigor, una ley. Los artistas más libres y creativos son aquellos más disciplinados. Esta disciplina implica ir en busca de la armonía y belleza que gobierna el universo. Es el conocimiento de las leyes que conforman la naturaleza las que hacen capaz al hombre de crear belleza artística. El arte es orden y medida, y el artista aprende el sentido de la proporción en las leyes eternas. La libertad es algo propio de la voluntad y no de la razón, en el sentido en el que la entendían los griegos. La libertad de cada uno, sin duda halla un límite en la libertad de los demás.

El individuo está obligado a no lesionar los intereses de otro o aquel determinado grupo de intereses que, por expresa disposición de la ley o por un consenso tácito, deben considerarse como derechos, y está obligado asimismo a asumir su parte de responsabilidad y de sacrificios necesarios para la defensa de la sociedad y de sus miembros, contra todo daño o molestia. La libertad civil implica: a) libertad de pensamiento, de religión y de expresión; b) libertad de gustos, libertad de proyectar la vida según e carácter propio de la persona; c) libertad de asociación.

La idea social de la libertad es relativamente nueva en la historia de la humanidad. Surge en la Ilustración y también es en ese momento que empieza a hablarse de la libertad en arte. Belleza no es otra cosa que libertad en lo sensible, esto es, la autodeterminación en un objeto siempre y cuando se manifieste en la intuición.

La esencia del arte contemporáneo es la voluntad de acceder con toda libertad a un más allá de la realidad. Pero el arte no es solo conocimiento, quiere ser también superación, transformación. No se contenta con intuir la realidad trascendente, pretende además llegar hasta ella, alcanzarla. En este sentido el arte quiere ser un medio de entender el mundo.

qué, pero si por la necesidad de la creación o renovación acerca de otros tiempos, que pudieron ser mejores o peores. Nunca se sabrá, pues la experiencia es de cada cual, de cada cultura y del instante.

²³⁷ BLANCO SARTO, P., op.cit. p.150.

Con esto se llega a una concepción espiritual del arte. El ideal estético está en huir de las bellezas sensibles y elevarse a la belleza perfecta, la contemplación se dirige directamente a la belleza divina, prescindiendo de las bellezas mundanas.

El arte es el dominio de lo irracional el único que queda a los hombres en un mundo abrumado por el reino de la razón. Este irracional existir también en el arte figurativo, donde el objeto es el puente que permite al artista entrar en la pintura pura, pero tiene mucha más libertad en el arte abstracto, donde la supresión del objeto libera y multiplica infinitamente los medios de expresión.

"El arte está subordinado a las leyes cósmicas reveladas por la intuición del artista. Por consiguiente es imposible fundar un juicio artístico en base a índices exteriores (formales). Cada época tiene un contenido espiritual que le es propio. Para aportar un elemento de valor al arte, el pintor debe expresar pues el contenido espiritual de su época –o de la época futura– que será necesariamente diferente de las que ya existen. Pero este contenido nuevo debe ser expresado por formas "convincentes"²³⁸.

Es beneficioso, añade Kandinsky²³⁹, que no se pueda medir científicamente el valor de una obra de arte, pues la razón sustituiría al "sentimiento", que en el artista constituye su fuerza creadora, y es además una "guía" necesaria para que el espectador pueda penetrar en la obra.

La libertad está ligada a la realidad de la persona de la que es un rasgo definitorio. Lo grave es la escasez de pensamiento eficaz sobre la persona, no enturbiado por repertorio de conceptos elaborados para la comprensión de mensajes y códigos. La absoluta originalidad de la persona, irreductible a toda cosa, aunque no sea inteligible sin ellas, ha hecho que apenas se haya empezado a entender adecuadamente su realidad.

El artista, con su actividad creativa y libremente, evoca, a través de las diversas interpretaciones de las formas que le son familiares, unos sentimientos y vivencias propias. Manifiesta y proyecta en el espectador, lo que su interior vive y siente con las diferentes materias con las que trabaja, para su gozo y disfrute.

1.5.3. El Absoluto en la representación y en el concepto

Si de esa forma primaria de conciencia de la realidad que reside en la pura vivencia expresiva, queremos avanzar hacia formas de cosmovisión más ricas y elevadas, tenemos que buscar nuevamente el hilo conductor para ese avance en las configuraciones objetivas de la cultura espiritual. Si aquí aparecen productos que se encuentran más allá

²³⁸ KANDINSKY, W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Paidós. Barcelona. 1987. pp. 139,140.

²³⁹ Kandinsky hoy en día es uno de los impulsores y más importantes artistas del abstractismo, siendo reconocido principalmente por su característica principal, el color, que está presente en todas y cada una de sus obras desde sus comienzos hasta sus finales.

A pesar de ser un artista abstracto destaca sobre manera en sus obras una simbología propia, como por ejemplo el uso del triángulo, que alude a la vida espiritual de la humanidad, y es que para Kandinsky, el artista tiene la misión de dirigir a otros a la parte superior a través de su talento, lo que muestra lo ortodoxo de su persona.

Esta religiosidad se observa por otra parte en los colores de su paleta, que producen un efecto puramente físico en el ojo, encantado por la belleza de los colores, lo que provoca una impresión de alegría. Pero este efecto puede ser mucho más profundo y provocar una emoción y una vibración del alma, lo que es un efecto puramente espiritual.

de todo aquello que entraña la mera experiencia expresiva, entonces surge la tarea de retrotraernos de ellos a las funciones en que están basados esos productos. Habíamos encontrado que el sentido y la dirección básica de la función expresiva pura podían ser captados con la máxima claridad y seguridad si se partía del mundo del mito²⁴⁰.

El artista tiene en sus manos la posibilidad de generar unos sentimientos y sensaciones en el espectador. Transmite su sentir y su pensar. Por lo tanto, si en su interior se encuentra lo Absoluto, lo Sublime, éste lo saca a la luz en sus manifestaciones tanto conceptuales como formales.

El pensar está entre lo sagrado y lo divino. Lo sagrado es la realidad misma, lo no desvelado por la mente humana. Sus caracteres son los de la realidad tal como se siente espontáneamente. El pensar es un acto de fe y actúa a su modo, es una acción, la más activa de todas, que revela al hombre lo que es, le hace nacer.

"Y por eso es camino y decide, se abre a un tiempo por venir, por estrenar, sin embargo el saber vuelve al pasado. Por ello, decidirse a no saber equivale a crear un tiempo vacío y en él la libertad"²⁴¹.

La obra de arte ha sido o ha llegado a ser como una especie de autobiografía del artista. El arte, al haber sido separado de la actividad general de producir cosas para el uso, material o espiritual, del hombre, ha venido a significar la proyección en una forma visible de los sentimientos o reacciones de la personalidad dotada del artista, y especialmente de aquellas individualidades más particularmente dotadas a las que se considera inspiradas o que se califica de genios.

El resultado del interés moderno por la abstracción como tal y, a parte cuestiones de contenido y comunicabilidad, ha sido en efecto el eliminar la reconocibilidad en el arte, pero apenas se ha modificado su finalidad todavía esencialmente representativa. Se han desarrollado simbolismos personales que no se basan en ninguna correspondencia natural entre las cosas y sus principios, sino más bien en asociaciones personales de ideas.

Tal vez ese abstraccionismo conlleva como en sus orígenes a la búsqueda de algo Supremo, viendo en sus símbolos el origen primigenio de las cosas. Evitando toda distracción por excesos representativos y detallados. Si se dice que el arte no comunica ideas, sino que como el resto del arte contemporáneo solo sirve para provocar reacciones. ¿Hacia dónde conducen estas reacciones?

El objeto del arte es, pues, revelar una belleza que gusta o que puede enseñar a gustar; el objeto del arte es proporcionar placer, la obra de arte como fuente de placer es su propia razón de ser²⁴².

La forma no es ni el mero complemento del contenido ni se produce sencillamente de éste, y el contenido no es de ningún modo substrato puro, el portador invariable de la forma. Ni el contenido de una obra, ni su forma existen listos de antemano, son el resultado, divisible únicamente en teoría, de un proceso prácticamente unitario. La forma

²⁴⁰ CASSIRER, E., *Filosofía de... T.III*.op.cit. p.131.

²⁴¹ ZAMBRANO, M., *Obras Reunidas*. op.cit. p.32.

²⁴² En el arte es dialéctica sobre todo la relación forma-contenido y en verdad no solo porque el cambio de un elemento produce el cambio del otro, sino también son inimaginables el uno sin el otro y no se puede decir lo que es forma sin saber lo que se forma y que se forma algo. La obra es vehículo y producto de la acción mutua entre las formas variables de expresión y el contenido de vivencias, renovador, diferenciador y profundizador.

no se enfrenta primeramente al material y al argumento, a la representación acabada de personajes y destinos, sino a la mimesis, al reflejo de la realidad artísticamente inarticulada en cuanto contraste suyo.

La organización de una obra de arte, según los principios de la unidad, proporcionalidad, orden y ritmo, es fundamentalmente distinta, aunque prácticamente inseparable. Hoy por hoy el artista moderno puede expresar ideas e invisibles del mismo modo que lo hacía un artista medieval, pero no pueden estar seguros de comunicarlos.

La representación en tanto que presencia, es al mismo tiempo un hacer presente: lo que se halla frente a nosotros como un aquí y un ahora, lo que se nos da como esto particular y concreto, se da por otra parte, como emanación y manifestación de una fuerza que no se reduce totalmente a ninguna particularización semejante. A través de la individualidad concreta de la imagen vemos ahora esa fuerza total. Por más que se oculte en mil formas, en todas ellas permanece idéntica a sí misma: posee una "naturaleza" y esencia fijas que se aprehenden mediatamente y se "representan" en todas esas formas²⁴³.

Según Bell en su obra acerca de la representación:

"La representación es o, más bien era, una serie espacial invisible – una configuración, una matriz, una geometría abstracta– en la que tiene lugar la experiencia. En ella aparecen los sujetos como tú y yo y los objetos como éste y aquél, existen puramente como diferencias, como efecto de separación, dentro de esta serie total. Pero la representación en sí misma no existe, es una idea, como Dios, inventada para dar a las cosas una promesa de fijeza, significado y presencia en la que sustentarse, una promesa que ellas no pueden ofrecer. Si cambian los significados, eso indica que hay un espacio en el que pueden caminar. Pero definir este espacio es caer en un error, no existe una geometría que pueda abarcarlo todo, sólo existe la emergencia local de la diferencia"²⁴⁴.

¿Se puede encontrar un simbolismo nuevo y firme, tan ajustado a los sentimientos de la gente como lo ha sido el de los artistas medievales y del Renacimiento? Los artistas, en una época en que los significados han perdido su fijeza, necesitan buscar símbolos concretos que otros han encontrado antes que nosotros e intentar que encajen con nuestro sentimiento.

El símbolo es un ser u objeto que representa un concepto abstracto, invisible, por alguna semejanza o correspondencia. El perro, símbolo de fidelidad; la balanza de la justicia; el cetro de autoridad; ramo de olivo, la paz. Se puede decir que un símbolo es una realidad (persona o cosa) que acerca a otra realidad más profunda; viendo algo material hace llevar a un concepto no material.

En su obra María Bolaños, asegura que:

"La vanguardia creció a resguardo del bacilo melancólico, de épocas pasadas; que su rebeldía contra la herencia agobiante de la tradición desmiente la menor sospecha de nostalgia; que su tarjeta de visita habla de un optimismo desbordante, de ausencia de vacilación, de un narcisismo ilimitado, de diversas euforias que se avienen mal, todas ellas, con la idea melancólica del arte como creación enfrascada en sí misma"²⁴⁵.

²⁴³ CASSIRER, E., *Filosofía de...* T.III. op.cit. p. 133.

²⁴⁴ BELL, J., *¿Qué es pintura? Representación y arte moderno*. Galaxia. Gutemberg. Círculo de Lectores. 1998. p. 242.

²⁴⁵ BOLAÑOS, M., *Pasajes de la melancolía*. Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura. 1996. pp. 17,18.

Y, sin embargo, prosigue, a fuerza de devanar el luto de la modernidad, afloran algunas sombras que desdibujan ese paisaje tan afirmativo con que se suelen tratar las luminosidades de ese momento histórico²⁴⁶.

La modernidad, rehace asimismo el camino de la melancolía, extrayendo la fuerza de su invención. Se instala en un cruce de importantes tensiones y polémicas, y se ofrece, como un depósito de símbolos, en el que verter aquellos modos de pensamiento y de lenguaje, que se presentan enmascarados bajo todo tipo de expresiones que hablan de la realidad indestructible, de la imagen con la que el arte se figura a sí mismo. Y sin que el fondo que alienta su conciencia de desposesión espiritual y material deje de orientarse en la línea de las acepciones más antiguas, la ambición de conocimiento, la voluptuosidad de la creación²⁴⁷.

Dentro de la vida interior de una persona, de un artista se remueve y regenera todo un proceso que de una manera u otra queda proyectada en el proceso y elaboración de una obra de arte, en el caso de los artistas, de los creadores, de los gestantes de imágenes y pensamientos evidentes en unos casos, y metafísicos en otros.

A lo largo del proceso de la historia se encuentra todo un devenir de estas fuentes originales y de vuelta de sensaciones y pensamientos y de cambio en los mismos. Se quedan internamente dentro de la persona o éstas salen a la luz a través de una obra que se manifiesta ante los demás.

Alrededor de 1910 varios artistas comenzaron a experimentar con la abstracción. Se inspiraron en varias fuentes, pero tenían en común el deseo de cuestionar la representación como lo único que importa del arte. Algunos artistas desafiaron el tratamiento tradicional de la forma; otros decidieron buscar las opciones ofrecidas por el color y la luz²⁴⁸.



Fig.8. Paul Klee. Camino principal y caminos laterales.1929. Óleo sobre lienzo.83, 7 x 67,5 cm. Colonia Museun Ludwing.

²⁴⁶ La melancolía pervive en muchas de las conciencias como la mejor respuesta interior al espíritu de crisis e inseguridad, pero también de la ambición, con que se avistan los nuevos tiempos. Experiencia inseparable de cierto "sentimiento doloroso de la modernidad". La melancolía, complejidad mental del siglo. Siglo de vértigo, exaltación, ironía, furor creativo. Lo melancólico se convierte en el estado de ánimo poético de los modernos.

El vínculo existente entre conciencia melancólica y espíritu creativo, o genio creador, constituye una de las tradiciones más densas de nuestra cultura occidental. Abarca manifestaciones viscerales de los clásicos, pasando por las vaguedades románticas y metafísicas.

Durante siglos, la imaginación colectiva se aferró a la convicción de que el furor de la melancolía era algo real, una dolencia que actúa tanto sobre el cuerpo como sobre la mente. En el s. XIX se acepta como una idea, un delirio que el enfermo que la padece, es la víctima de una figuración imaginaria, que él mismo se forma acerca de sí y de lo demás circundante.

²⁴⁷ Op.cit. p.19.

²⁴⁸ MOSZYNSKA, A., El arte abstracto. Ediciones Destino. S.A.Barcelona. 1996. p. 11.

Rehacer el camino del arte exige, por lo tanto, un rehacerse así mismo caminando entre el yo del artista y las disciplinas a las cuales debe de obedecer. Crear en el idioma que habla el arte, hablar en el propio nombre y favorecer toda una génesis llena de roturas, cambios bruscos e instituir una relación conmovida con el propio lenguaje.

La obra es algo que reside en la cabeza y manda sobre el resto. Algo que se resiste porque la fuerza de lo que crea carece de nombre propio. Es lo que difiere en cada uno de los autores. Ese interior específico del que brotará toda génesis de la obra con sus significados y significantes. Tal vez la obra, al ser proyectada, emane unos estímulos que suscitan en el espectador sentimientos y sensaciones que se desean favorables para el medio y la sociedad en la que está inserto.

Quizás por ello encontró *Mondrian* con su obra ese espacio para lo divino, por medio de una geometría espiritual de ese universo existente. Con la desaparición de los elementos se deja ese espacio a lo divino, un transitar de la voluntad y el ánimo a por la nada y el todo al mismo tiempo. Un encuentro con lo Sublime bajo la introspección individual de cada sujeto dentro de sí.

La vanguardia intenta sobrevivir al lastre de la cultura y la historia y lo hace con despreocupación y con expectante curiosidad. Se unifica con un mundo que siente el vacío y donde las acciones humanas tienen un significado desconocido sabiendo que se está en un fluir de cambios que van y regresan sin dar pie al cuando. El artista moderno debe empezar a reconocer que incluso él mismo forma parte de un material que ni siquiera se da cuenta de dónde empieza y dónde termina lo que le rodea, reabsorbe o le arroja a ese vacío interior para la creación.

Cuando éste, en lugar de conformarse con la búsqueda de la verdad, su conciencia se obstina en alcanzar el saber absoluto de una manera compulsiva e intransigente, "lo uno, lo claro, lo intacto", entonces en ese momento se percata de que el contenido de la existencia es insondable, que lo esencial se le hurta para presentarse como un momento, un conjunto de insignificancias. Y se ve reducido a tratar con el elemento, con el signo incompleto. Se desinteresa de las polémicas doctrinales, de los ideales sublimes, de los discursos retóricos. A cambio encuentra cosas donde nadie las busca. El espíritu artístico se refugia en formas inorgánicas y acerca lo individual del mundo exterior y lo arranca del acaecer, lo sustrae del objeto para su reconversión en un nuevo contexto para una nueva lectura.

Ver es comprender. La mirada humana es la ventana a la cual se asoma el ánimo del ser. Sugerencias ontológicas, asociaciones líricas, intercambios alegóricos, energías cargadas de simbolismos, es la puerta de las influencias, el principal atributo del hombre, el refugio de la inteligencia, de su interior. De ahí la importancia de cuanto recorre el mirar y de cada uno de los mensajes transmitidos.

Por medio de la representación de conceptos, bien como símbolos, metáforas o con una identificación clara de lo real; puede el artista introducir al receptor, a través de la

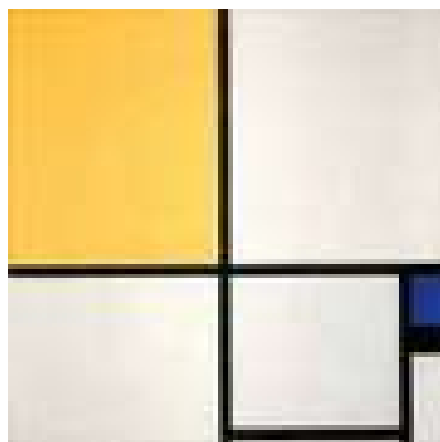


Fig. 9. Mondrian. Composición con azul y amarillo... 1929. Óleo sobre lienzo 52 x 52 cm. Museo Boymans-van Beuningen. Róterdam.

obra que contempla, en ese interior sublime. Meterse de lleno en el núcleo del arte por el arte. En su base y fundamento de ser en cuanto es y quiere transmitir. Medio, vehículo y canal de comunicación tanto a nivel personal como colectivo-social.

El mayor esplendor del arte surge de la mayor humildad espiritual y a ello se conduce. Lo efímero alcanza aquí su plenitud porque ha aceptado hasta el final su condición y la eleva en alabanza de la eternidad en que se refleja. El arte, al entregarse al relativo materialismo de lo estético, indica que su autonomía ha tenido el precio de perder el contacto directo con lo Sublime. Aunque produzca obras bellas, éstas se hallan viciadas por la idea de solo mostrarse a sí mismas. Se vive en los tiempos en los que ha sido dado vivir. Pero pretender tener una visión de lo que sigue sucediendo, en los orígenes puros suele hacer reflexionar, en su alegría que no se ignora. ¿Es la melancolía la madre del arte? A esta pregunta Murena responde:

"Para que la melancolía pueda asumir ese papel respecto a las artes en general es necesario que se trate no de "la negra bilis" en su acepción sensible, psíquica, porque quedaría excluido todo lo que no fuese estrictamente romántico. Nos hallamos ante una melancolía fundamental antológica, que en forma incidental puede ser lírica. Esa melancolía es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable, si no fuera así la herida por la que emana la poesía podría restañar, aunque esa nostalgia se exprese en relación a objetivos mundanos alcanzables, éstos no son nunca más que ocasiones tomadas para expresar la nostalgia fundamental respecto a lo imposible, porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro mundo"²⁴⁹.

En cuanto proceso sociológico, la producción de obras de arte depende de una cantidad de factores diversos. Se efectúa según condicionamientos naturales y culturales, geográficos y etnográficos, temporales y locales, biológicos y psicológicos, económicos y sociales. Cada uno adquiere su significación particular según la configuración en la que aparece con los demás factores de la evolución. Las ideologías contienen características diversas según las disposiciones e inclinaciones de los individuos que representan y de las tendencias hacia lo Sublime y el potencial mítico que descarga en ellos y posteriormente plasmada en la obra de arte.

Los componentes de un todo artístico, tanto del producto, la obra como una vivencia subjetiva, son fenómenos naturales constantes en la clase de fenómenos culturales, sociales e históricos, con toda la variabilidad que estos procesos y evolución implican.

"Desde el punto de vista de la conciencia creadora, la naturaleza pasiva y ciega es tan misteriosa como es la conciencia espontánea desde el punto de vista de la mera naturaleza. El idealista se resigna donde reconoce la fuerza irresistible de las determinaciones de la naturaleza, lo mismo que el realista se rinde cuando permite que el espíritu impere libre y absoluto"²⁵⁰.

Quizás dejarse sorprender es alimentar otros juicios liberadores y de mayor potencial de sensibilidad y diálogo con la obra y su entorno, estando embebidos por todo este círculo. *Interior de la persona-persona física-espacio-obra-interior de la obra-manifestación*, efecto de la misma.

"Toda época espiritual presenta su contenido expresado con una forma que corresponde exactamente a este contenido. Toda época recibe así una fisonomía que le es propia,

²⁴⁹ MURENA, H.A., *La metáfora y lo sagrado*. Editorial Alfa. España. 1984. p. 25.

²⁵⁰ HAUSER, A., *Sociología del arte*. Guadarrama. Madrid. 1975. p.204.

llena de expresión y de fuerza. De este modo "ayer" se transforma en "hoy" en todos los dominios espirituales. Pero el arte posee además de esto una cualidad exclusiva de adivinar en el "hoy" el "mañana", fuerza creadora y profética. El cambio fundamental de nuestra concepción del mundo, transmutación profunda, de donde resulta la gran revolución formal de las artes reside en la negación absoluta del materialismo puro. El resultado de este cambio es el advenimiento de la idea sintética, en la cual espíritu y materia forman un solo proceso. En arte, el espíritu es la fuente, la materia (forma) es la expresión"²⁵¹.

El arte, se trata de una mimesis, una imitación de cosas fenoménicas, que son a su vez una imitación de los eternos paradigmas de las ideas. El arte se convierte en copia de una copia, apariencia de una apariencia, con lo que la verdad se debilita hasta que desaparecen, las recrea de acuerdo con una nueva dimensión.

La creación artística tiene, dentro de la Creación, su lugar y aún su lugar central, pues al fin, el acto de la creación es un acto estético, de dar forma. Lo que hay en el centro de esta metafísica, como ya se ve nada más acercarse a ella, es la acción. La acción que arranca de la voluntad y acaba en el acto de dar forma. La noción de arte no es que vaya a ser admitida, sino que será central, definitiva en alguna forma de esta metafísica de la creación. El acto creador por antonomasia, en el que se muestra la identidad de lo que aparecía separado por un abismo: el espíritu y la naturaleza. El arte lejos de ser forjador de sombras y fantasmas es la revelación de la verdad más pura, es la manifestación de lo Absoluto. De lo Sublime.



Fig. 10. Kandinsky. Cosacos. 1910-11.
Óleo sobre lienzo 94,6 x 130, 2 m.
Tate. Londres. Donación de Miss Hazel Mc Kinley.

²⁵¹ KANDINSKY, W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Paidós. Barcelona. 1987. p.153.

El arte, en esta concepción, cumple con una función que es parte de la creación divina misma. Las formas del arte son copia directa, rebelión inmediata de las ideas divinas, de las ideas que han actuado en la creación.

*"Las ideas que la filosofía solo consigue interpretar en el sistema abstracto se hacen objetivas por medio del arte como almas de cosas reales"*²⁵².

La imaginación no puede vivir en un mundo derrotado. Visitar un museo es una tarea de intensa actividad espiritual, pues no se sale de la misma manera que cuando se entra. Algo se produce en el interior de cada uno. El arte toma experiencia en cada individuo, para bien, en el goce o para mal, el encuentro con lo absurdo e ininteligible. El mundo por un momento se vuelve de otra manera.

*"La pintura, la auténtica portadora de la belleza, es la forma. Por el contrario, los colores son un mero encanto, esto es, una emocionalidad sensible que no deja de ser subjetivo que, por lo tanto, no tiene nada que ver con la creación propiamente artística o estética"*²⁵³.

Siempre se produce un desafío, ya se trate de formas reconocibles, clásicas, tradicionales o las modernas. Se produce un trabajo de reflexión espiritual dentro de la creación artística ante la mirada. Esta experiencia estética que se aborda en el museo, ante la obra de arte, hace mirar la otra estética, la de la naturaleza, y enseña a saber contemplarla.

1.5.4. Arte y verdad

La cuestión de la verdad en el arte fue una de las primeras preocupaciones griegas. Originariamente, la cuestión se planteó exclusivamente en relación con el arte literario, con la poesía. Hasta entonces no existieron especialistas en estética y los filósofos no se preocuparon del problema, pero los poetas intentaron aclarar el asunto. Éstos no se preguntaban cómo debe ser, sino cómo es en realidad. El arte es como la imitación de la realidad. Esto implica que el objeto del arte es la verdad.

*Cuando Platón sacrifica los derechos del artista a las exigencias de la sociedad, cuando pide que el legislador obligue al artista, bajo pena de expulsión de la ciudad, a representar solo temas que inciten a la admiración de hechos heroicos y al deseo de emularlos, y a emplear solo los medios de expresión que vigoricen el alma y no la adormezcan, cuando en su deseo vehemente de aplicar ese programa desea suprimir todos los pasajes de Homero y de Hesíodo que puedan poner en peligro la educación apropiada de los jóvenes, tales rigurosas medidas dejan al intérprete moderno bastante perplejo*²⁵⁴.

Así pues, la vida estética, precisamente gracias a esa movilidad que Platón consideraba peligrosa para el hombre y que con una frecuente sensatez intentó restringir dentro de ciertos límites, se ha convertido en el instrumento más importante para la educación y el único para la liberación. Libera al hombre de las cadenas de su aislamiento y se

²⁵² ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*. Fondo de cultura económica. Madrid. 1993. pp.78, 79.

²⁵³ GADAMER, H. G., *La actualidad ...* op.cit. p.74.

²⁵⁴ WIND, E., *La elocuencia de los símbolos*. Alianza Forma. Madrid.1993. p.41.

En el décimo libro de la República, Platón nos remite y afirma que como el arte imita a la apariencia, está alejado tres grados de la verdad, pues copia una copia.

convierte en un soporte indispensable de la conciencia cívica... El arte, que Platón consideraba fuente de peligro, se ha convertido súbitamente en un instrumento de curación, y ello debido a la misma característica que para Platón era la más perturbadora: el poder de transformar al hombre mediante el estímulo de su imaginación.²⁵⁵

Se pueden considerar las artes visuales como artes miméticas esto es, como artes que imitan la realidad e intentan aprender la verdad. La verdad, construida como la conformidad con la realidad, se reconoció como un rasgo esencial del arte y entró a formar parte de la definición del arte.

Sin embargo, los antiguos se dieron cuenta que involuntariamente los ojos cambian la realidad, la deforman. Es lo que se referencia como perspectiva, punto de vista.

Existen dos formas de interpretar la verdad objetiva: la individual y la universal. La primera advierte lo que el artista representa, las cosas como existen, sin suprimir ninguno de sus rasgos, incluso los que son accidentales o efímeros.

Lo opuesto a la verdad es la falsedad, así como lo no-intencionado y lo intencionado. En arte, todo es intencionado, y la falsedad intencionada no es otra cosa que la mentira. Según esto, todo lo que en arte no es verdad ha sido considerado una y otra vez como mentira. Los antiguos acusaron a los artistas de mentir; donde más frecuentemente se hizo esto fue en la Edad Media y en el Renacimiento. El arte no comprende la verdad y la mentira, la verdad y la falsedad, sino la verdad y la ficción.

Los hombres del Renacimiento, reflexionaron más acerca de la verdad del arte. En particular, estaban más convencidos de que el arte puede expresar la verdad. Los representantes clásicos de esta creencia fueron Leonardo y Durero. Por los años 1700 el concepto estético de verdad cambió. El concepto de verdad se amplió abarcando la metáfora como imitación poética. Los escritores del XVIII se dieron cuenta de que la verdad poética no es verdad en el sentido apropiado. El término verdad ha sido más permanente y más unívoco que su concepto.

En los tiempos más recientes se han elaborado otros conceptos de verdad. Verdadero significa también auténtico, se habla de un cuadro verdadero, que no es ni una copia, ni falsificación. A finales del s. XX la expresión verdad, en arte, adoptó en la teoría del arte otros significados adicionales. La verdad de una obra de arte significaba la consistencia con su fin y medio. Otros lo entendían como sinceridad; una obra de arte es verdadera cuando expresa lo que el artista piensa y siente realmente. Verdad, como la correspondencia entre el objeto representado y la realidad, o como la representación adecuada de la idea del artista, como sinceridad, como conformidad interna.

Conformidad tanto con la realidad, como con la idea del creador, como con la forma interna de la obra. En los tiempos modernos la verdad no es condición necesaria de la belleza, pero es el medio más seguro de obtenerla. La belleza se sirve de la verdad pero también de su contrario, la ficción. Esta idea es frecuente en los teóricos posteriores al Renacimiento. El barroco fue más radical enunciando que toda belleza es verdad. La verdad es condición suficiente de la belleza. El paso del clasicismo al romanticismo fue radical, la idea se hizo típica.

Si el mito como relato abre a las fuentes de la vida, en su verdad, enseñando la dimensión de lo humano; éste aproxima a lo Sublime y trascendental, pero también a los límites que anuncia e impone la temporalidad, como destino inexorable. El mito,

²⁵⁵ Op..cit. p. 53.

es un relato que nos muestra una manera esencial del ser, de la realidad más íntima de las cosas, y en ese sentido narra lo que ha sucedido verdaderamente. La poesía, el arte y la literatura son formas expresivas del mito en la cultura occidental. No obstante su fuerza metafísica y mágica irrumpe, quebrando las cadenas de la conceptualización occidental.

Las ideas se convierten en verdaderas, en la medida en que ayudan a obtener una relación satisfactoria con las demás partes de nuestra experiencia, resumiéndolas por medio de esquemas conceptuales. Una idea es verdadera cuando permite avanzar y lleva de una parte a otra de la experiencia, enlazando las cosas de un modo satisfactorio, actuando con seguridad, simplificando y economizando esfuerzos. Una idea se convierte en verdadera, los acontecimientos la vuelven verdadera. Su verdad es de hecho un acontecimiento²⁵⁶.

El artista en cierta forma es el representante de la sociedad en la que está arraigado, son su producto, tanto si siguen sus indicaciones como si se oponen. La configuración ideológica de las creaciones culturales no se realiza, en absoluto, como complemento o corrección de actitudes y realizaciones.

Cada época se justifica ante la historia por el encuentro de una verdad que alcanza claridad en ella. ¿Cuál será la verdad? ¿Cuál su manifestación? Las verdades tienen sus precursores que han pagado en alguna cárcel de olvido el delito de haber visto desde lejos.

Zambrano sitúa al ser ante la realidad de una verdad. Verdad real o tal vez ideal; en la que se vive; pero también de la realidad propia de cada individuo y por lo tanto la búsqueda de la misma a través de la propia vida. ¿Cuál es el grado de verdad que se necesita reconocer? La respuesta la encuentra cada uno dentro de sí. Por lo tanto ¿qué verdad necesita la persona ante una obra de arte y desde allí cual será su verdad interpretativa? ¿Dónde encontrar la seguridad de esa verdad?

*"La revelación a la que sentimos estar asistiendo en los tiempos que corremos, es la del hombre en su vida, revelación que sale de la filosofía con lo cual la filosofía misma se nos revela"*²⁵⁷.

*"La vida humana reclama siempre ser transformada, estar continuamente convirtiéndose en contacto con ciertas verdades. Verdades que no pueden ser ofrecidas sin persuasión, pues su esencia no es ser conocidas, sino ser aceptadas. Y cuando la vida humana no capta dentro de sí cierto grado de verdad operante y transformadora, queda sola y en rebeldía y cualquier conocimiento que adquiera no le bastará"*²⁵⁸.

*"La "verdad" no es ninguna idea y no está tampoco relacionada con las ideas de la razón, porque las condiciones trascendentales de objetividad de la experiencia deben explicar al mismo tiempo la verdad de los juicios de la experiencia"*²⁵⁹.

El proceso de formación de la obra es interpretativo porque se establece un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar, como con la forma que resultará.

Que la verdad se da solo dentro de la interpretación, puede ser entendido de dos formas; la verdad reside en la interpretación como estímulo y norma, sin reducirse a

²⁵⁶ REALE, G., VV.AA., *Historia del...T. III*.op.cit. p. 440.

²⁵⁷ ZAMBRANO, M., *Ámbitos literarios*. Ántropos. Ministerio Cultura. Barcelona. 1989. p. 21.

²⁵⁸ Op.cit. p. 23.

²⁵⁹ HABERMAS, J., *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Paidós Studio.Barcelona. 2002. p.28.

esta, o bien que la verdad se entrega totalmente a la interpretación, disolviéndose en el acto mismo de esta. En el primer caso, la interpretación tiene en lo que se refiere a la verdad-un deber de fidelidad. En el segundo caso por el contrario, cualquier solución parece justificada al faltar toda norma y toda distinción entre fidelidad y traición y entre el logro y el fracaso²⁶⁰.

El intelecto humano se encuentra con la verdad en cuanto objeto superior a él, juzga a través de ella, pero es asimismo juzgado por ella. La verdad es la medida de todas las cosas y el intelecto mismo es medido con respecto a ella.

Los grandes artistas aprecian en extremo la capacidad manual. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver. Es decir, percibir lo presente en cuanto tal. La esencia del saber, para el pensamiento griego, descansa en la des-ocultación del ente.

*"¿Qué es la verdad que debe acontecer en semejante devenir como algo creado? La verdad es no-verdad. En la no-ocultación como verdad, está a la vez el otro "no" de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad sólo puede ser lo que es mientras ella misma se instala en lo así patente"*²⁶¹.

Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Es la creación. La verdad se arregla dentro de la obra. La verdad existe solo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra. El ser creado de la obra tiene, frente a toda otra producción, la particularidad de que la obra está creada dentro de lo creado²⁶².

Cierra el ojo corporal, para ver primero las imágenes, las cosas que te rodean, con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros; del exterior, al interior.

La contemplación del arte, como saber, es el sereno estado de interioridad en lo extraordinario de la verdad que acontece en la obra. La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser uno-con-otro, como el histórico soportar el existente por la relación con la no ocultación.

La contemplación es un saber. El haber visto es un estar decidido, es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura. En la naturaleza está metida en verdad esta desgarradura, que es medida y límite, y un poder productor ligado con ella, que es el arte. Este arte se hace patente en la naturaleza únicamente mediante la obra, porque está metido originariamente en ésta.

La experiencia estética ve, más bien, la verdad en su propio objeto artístico, independientemente de toda relación que no sea esta experiencia inmediata. Y a ello responde el que, por su propia esencia, no pueda ser decepcionada por una más propia experiencia de la realidad. La obra de arte es en sí misma verdadera, objeto del conocimiento y ocasión del reconocimiento en ella de aquel que la contempla. La conclusión es que, en la medida en que sea representativa, la obra de arte, por el hecho de serlo, siempre representa bien.

²⁶⁰ BLANCO SARTO, P., op.cit. p.274.

²⁶¹ HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica. 1958. México. p. 96.

²⁶² Ibidem.

De modo que la reproducción que supone para una obra de arte el ser representada, no es una segunda creación detrás de la primera, sino que solo ella trae la obra de arte a su propio aparecer. Lo mismo ocurre con toda interpretación. La interpretación es reproducción creadora del sentido inteligible; es aquello que se hace lenguaje; pues solo es lenguaje lo que el interlocutor entiende.

La verdadera obra de arte, según Kandinsky,

*"...nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida personal, material, real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece diferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas"*²⁶³.

*"Si el artista es sacerdote de la belleza, ésta debe ser buscada según el principio del valor interior. La belleza solo puede medirse por el rasero de la grandeza y de la necesidad interior"*²⁶⁴.

1.6. Lo Sublime en la obra de Kandinsky. Klee. Mondrian. Rothko

En una época en que se presta tanta atención a lo colectivo, a la «masa», es necesario notar que la evolución, en última instancia, no es nunca la expresión de la masa. La masa queda atrás, pero impulsa a los precursores a crear. Para los precursores, el contacto social es indispensable, pero no para que sepan que lo que están haciendo es necesario y útil, no para que «la aprobación colectiva los ayude a perseverar y les inspire nuevas ideas vitales».

Este contacto es necesario solamente de una manera indirecta; obra especialmente como un obstáculo que fortalece su determinación. Los precursores crean gracias a su reacción al estímulo externo. Son guiados, no por la masa, sino por los que ellos sienten y ven. Descubren, consciente o inconscientemente, las leyes fundamentales ocultas en la realidad y aspiran a realizarlas. De este modo adelantan el desarrollo humano. Saben que no es posible servir a la humanidad haciendo que el arte sea comprensible para todo el mundo; esto sería intentar lo imposible. Se sirve a la humanidad esclareciendo su camino. Aquellos que no ven se rebelarán, tratarán de comprender y terminarán por «ver». En el arte, la búsqueda de un contenido comprensible para todos, es falsa; el contenido será siempre individual. La religión también ha sido desprestigiada por esa búsqueda.

El arte no se ha hecho para ninguno y es, al mismo tiempo, para todos. Es un error tratar de ir demasiado ligero. La complejidad del arte se debe a que simultáneamente están presentes distintos grados de su evolución. El presente lleva consigo el pasado y el futuro. Pero no necesita intentar ver el futuro; solamente precisa ocupar un lugar en el desarrollo de la cultura humana, un desarrollo que ha hecho supremo el arte no-figurativo.

Siempre ha habido una sola lucha, de un solo arte verdadero: crear belleza universal. Esto señala el camino al presente y al futuro. Sólo se necesita continuar y desarrollar aquello que ya existe. Lo esencial es que las leyes fijas de las artes plásticas

²⁶³ KANDINSKY, W., *La gramática...*op.cit. p.113.

²⁶⁴ Op.cit. p. 116.

deben ser realizadas. Estas se han revelado claramente en el arte no-figurativo. Hoy se está cansado de los dogmas del pasado y de verdades aceptadas en su época pero descartadas en seguida. Cada vez se comprende más la relatividad de todas las cosas, y por lo tanto se tiende a rechazar la idea de las leyes fijas, de una sola verdad. Esto es muy comprensible, pero no lleva a una visión profunda. Pues hay leyes «hechas», leyes «descubiertas», pero también leyes-verdades en todos los tiempos. Éstas están más o menos ocultas en la realidad que rodea al ser humano, y no cambian.

No solo la ciencia, sino también el arte, muestran que la realidad, al principio incomprendible, se revela gradualmente por las relaciones mutuas que son inherentes a las cosas. La ciencia pura y el arte puro, desinteresado y libre, pueden llevar la delantera en el reconocimiento de las leyes basadas en estas relaciones. Un gran científico ha dicho recientemente que la ciencia pura alcanza resultados prácticos para la humanidad. En forma similar puede decirse que el arte puro, aunque parezca abstracto, puede tener utilidad directa para la vida.

El arte enseña que también hay verdades constantes en lo que respecta a las formas. Esta expresión objetiva puede aparecer modificada ante el punto de vista subjetivo, pero no por eso es menos verdadera. Lo redondo es siempre redondo y lo cuadrado es siempre cuadrado. Estos hechos tan simples a menudo parecen ser olvidados en el arte. Muchos tratan de alcanzar un mismo fin por distintos medios. En arte plástico, esto es una imposibilidad, puesto que es necesario elegir medios constructivos que se identifiquen totalmente con aquello que se expresar.

El arte nos hace comprender que hay leyes fijas que gobiernan y señalan el uso de elementos constructivos, de la composición y de las relaciones inherentes entre sí. Estas leyes pueden considerarse subsidiarias a la ley fundamental de equivalencia que crea el equilibrio dinámico y revela el verdadero contenido de la realidad²⁶⁵.

A lo largo de la historia del Arte, se ha ido generando una estructura, unos intereses y unas proyecciones tanto de la obra, la sociedad, como del artista que la ejecuta. Atendiendo a esos intereses personales y a unas vivencias interiores, esa obra va generando unos impulsos vivos y activos en el espectador.

La evolución del arte hace que vayan cambiando las formas, los conceptos, las estructuras y los intereses. Hubo un momento, una época que lo habitual, lo real, pasó a un segundo plano cobrando mayor interés factores como el color, la forma, sin ataduras, es decir, la expresión y manifestación de un mundo interior del artista.

Rompedores de la cadena del arte, fueron Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko. Son nuevas visiones y nuevos universos por descubrir, y quizás entender desde una espiritualidad, o llámese un interior dispuesto con unas sensibilidades especiales, diferentes.

No se trata de un estudio biográfico de estas personalidades, más bien, si una puesta en situación del ambiente en el que cada uno de los artistas realizaba sus análisis y estudios en un planteamiento, desde su interior, unas veces plástico o teórico-plástico en otras. En un cambio en el que sus personalidades fueron y son referencia para otros emisores de sentimientos plásticos, valorando desde la veracidad de su obra y con la libertad de expresión.

²⁶⁵ MONDRIAN, P., *Arte plástico y arte plástico puro*. Coyocán. 2007. p. 20.

Esto lleva a comprender, si cabe, algo mejor las estructuras que rigen el arte abstracto, tan desechado en algunas ocasiones. Desde el conocimiento de unos elementos formales como base de una estructura plástica basada en determinadas formaciones lineales, de color y espaciales, generando mundos ilusorios, fantásticos o de crítica.

En primer lugar se partirá de las condiciones personales, sociales en los que el artista participaba, para posteriormente ver lo que afectó en la disposición de su obra y las consecuencias que ello tuvo.

El artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, y considerarse no como señor de la situación, sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista se debe "educar" y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir. El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido²⁶⁶.

1.6.1. Kandinsky. Otros caminos. La otra belleza (Moscú, 4 de diciembre de 1866 – Neuilly-sur-Seine, 13 de diciembre de 1944)

Las analogías musicales señalaron un camino a Kandinsky para abandonar la representación aproximada y evolucionar hacia una abstracción más total después de la Primera Guerra Mundial²⁶⁷.

Kandinsky fue el primer artista abstracto en publicar una teoría justificando la abstracción. Además de escribir "De lo espiritual en el arte", exploró la posibilidad de crear un arte abstracto en un importante ensayo llamado "Sobre la cuestión de la forma", publicado en Munich en el influyente Almanaque (1912) de Blaue Raier²⁶⁸.

Según Kandinsky, cualquier objeto, incluso una letra impresa en una página, tiene un efecto doble: es tanto un signo, como un propósito particular, como también una forma capaz de producir un "sonido interior" que es autosuficiente y completamente independiente. Una vez que el espectador está en armonía con esta dualidad, cualquier objeto es capaz de reverberación, como el mismo mundo suena. Es un cosmos de seres espiritualmente eficaces. De este modo, la forma abstracta es igualmente capaz de comunicar resonancia interior, pero para crear composiciones abstractas, el artista debe desarrollar no solo sus ojos sino también su alma, pues solo entonces estará en condiciones repesar colores en la balanza y proporcionar una fuerza determinante en la obra de arte²⁶⁹.

Podría decirse que Kandinsky fue el inventor, el creador, el primero en pintar un cuadro totalmente abstracto, estilo poco comprendido y que tantos enemigos tiene. Pero más allá de juzgar su pintura, mas allá de las polémicas que siempre se suscitan con el arte abstracto, con sus detractores a ultranza de un lado y los fieles e incondicionales admiradores del otro, más allá de estos desencuentros, donde él mismo diría que no todo el arte abstracto es bueno, al igual que no lo es todo el arte figurativo si éste no nace de

²⁶⁶ GONZÁLEZ SERRANO, C.J., *El artista como portador de un deber*. p. 2. File:///F/kan/el-artista-como-portador-de-un.

²⁶⁷ MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*. Destino. 1996. Barcelona. Thames and Hudson. p.43.

²⁶⁸ Op.cit. p.45.

²⁶⁹ Op.cit. p.46.

una "necesidad interior", está su vida, una vida llena de viajes, estudios, encuentros, prolífica inspiración, una vida que rezuma honradez, gusto por el trabajo bien hecho y un afán de pedagogía que merece, sin duda alguna nuestra atención. Podrá no gustarnos su obra pero conociendo al personaje y sus ideas quizás empecemos a mirar, a ver este arte con otros ojos, con otra emoción, con otra sensibilidad²⁷⁰.

Si un pintor se puede considerar clave en la aparición y el desarrollo de la pintura abstracta como tal, ese es Wassily Kandinsky. Fue él, uno de los primeros artistas en desligarse de la representación figurativa que hasta entonces había protagonizado la Historia del Arte.

Artista, profesor y teórico del Arte, es una de las personalidades más influyentes en el desarrollo de la pintura a lo largo del siglo XX. Puede considerársele como iniciador del Expresionismo Abstracto, la corriente pictórica con mayor protagonismo en Europa desde la II Guerra Mundial.

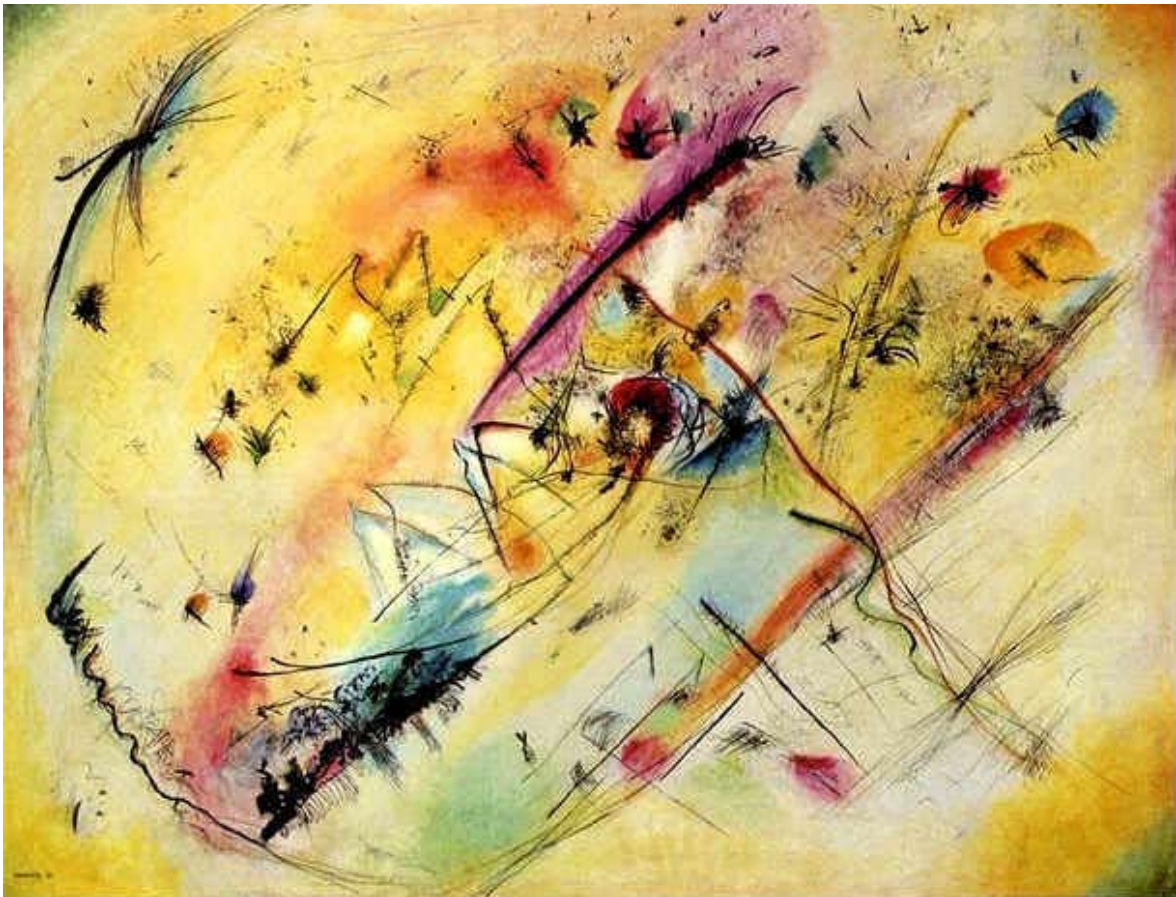


Fig. 11. Kandinsky. Cuadro claro. (1913).
Óleo sobre lienzo 77, 8 X 100,2 cm.
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

²⁷⁰ CUBAS, M.T., *Kandinsky, creador del arte abstracto*. file:///F:kan/kand/kandinski-creador-arte-abstracto. p. 1.

Sus pinturas de los primeros años del siglo son paisajes ejecutados con espátula, en un principio sombríos, para luego adquirir una intensidad casi fauve; también pinta temas fantásticos basados en tradiciones rusas o en la Edad Media alemana; este período está marcado por la experimentación técnica, en particular, en el uso del temple sobre un papel oscuro, para dar una impresión de superficie transparente, iluminada desde atrás. La consistencia tonal del claroscuro enfatiza el esquema borrando la distinción entre las figuras y el fondo, resultando una composición casi abstracta²⁷¹.

Su obra *"De lo espiritual en el Arte"* es un manifiesto sobre la abstracción, publicado en 1912, y que influiría enormemente en toda la pintura europea posterior. Fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú entre 1918 y 1921, y entre 1922 y 1933 de la Bauhaus en Dessau, Alemania.

Para Kandinsky el legado recibido del s. XIX es la edificación de muros. Muros entre el arte y otros campos. Lo que él propone es un mirar más allá, dotando al arte de un interior desde las formas y propuestas. Así justifica su interés por la espiritualidad que versa del arte y manifestación artística.

Los comienzos de una nueva síntesis están marcados por el retorno a los elementos y la evaluación de su fuerza o tensión. "En el s XX, comienzo de una nueva síntesis..., comienzo del empleo de los elementos. Evaluación cada vez más consciente de los elementos, portadores de fuerzas intrínsecas, de tensiones". Por tanto, por la forma hacia el contenido.

*Se trata del tránsito de un periodo materialista a un periodo espiritualista "materia considerada como portadora de una fuerza interior y su expresión =nuevo juicio. La forma solo es importante y significativa vista desde este ángulo"*²⁷².

Va más lejos que el expresionismo, que el cubismo, que el futurismo. Y no se trata a su modo de ver ni de una tentativa ni de una experiencia sin futuro, sino de una necesidad de la época que compromete el arte en toda su globalidad²⁷³.

Desde 1920 sus composiciones comenzaron a mostrar diseños geométricos caracterizados por su claridad y elegancia²⁷⁴.

*"Un hombre capaz de mover montañas", con estas palabras describe Franz Marc a su amigo y artista Vassily Kandinsky que, con sus ideas sobre un nuevo lenguaje pictórico, revolucionaría el arte de nuestro siglo. Como creador de la pintura abstracta, Kandinsky liberó al arte de su función tradicional, ofrecer un reflejo de la realidad visible*²⁷⁵.

²⁷¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinski

²⁷² KANDINSKY, W., *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Forma. Madrid. 1987. p. 12.

²⁷³ ARTE S. XX. 1900-1919. Salvat. Estella, Navarra, 1993. p.126.

²⁷⁴ KANDINSKY W., *un (h) ombre abstracto* 14 marzo 2011 por Javi.

E:\assily-kandinsky-un-nhombre-abstracto.htm

²⁷⁵ BECKS-MALORNY, U., *Kandinsky*. Taschen.Madrid.2007. p.7.

Si bien a comienzos de este siglo algunos pintores ya habían experimentado con la disolución del objeto en el cuadro y habían convertido los colores y las formas en instrumentos expresivos con valor propio, Kandinsky fue el que experimentó de forma más consecuente con los elementos abstractos. Dedicó su vida al desarrollo de la pintura hacia la abstracción aunque su obra creativa siempre estuvo acompañada por reflexiones y juicios teóricos.

1.6.1.1. La persona. Sus encuentros

Kandinsky fue el artista de mayor importancia dentro de *El Jinete Azul*. Fue uno de los pocos expresionistas alemanes que basaban su acción en profundos y amplios conocimientos teóricos. Y fue el único cuyos textos y escritos trascendieron la propia obra para ejercer influencia sobre todo el arte moderno. Su mayor mérito radica en haber logrado superar en su obra el lenguaje formal expresionista y haber llegado a una configuración pictórica libre, no sujeta a un modelo natural²⁷⁶.

Los viajes que realiza a Rusia, Viena, Venecia, Ámsterdam, Berlín y París le permiten experimentar y recoger nuevas impresiones. La pintura de Kandinsky en estos años de preparación se iba alimentando de varias corrientes artísticas. Mezcla los motivos rústicos de su lugar natal en Rusia con su mundo fantástico. El Art Nouveau dejó huella en él. Hasta 1906 se encuentran pinturas suyas que semejan simbólicos paisajes marinos, y no lo que supuestamente son, estudios de la naturaleza copiados del natural.

Kandinsky se orienta en lo formal, al Neo Impresionismo. Sus obras están llenas del colorido claro de la pintura al aire libre. Cada valor cromático se descompone en pinceladas cortas y ágiles, lo que otorga al conjunto un ritmo vibrante. En estas obras parece ya una característica típica de su arte que estará también presente en su obra tardía que se torna abstracta entre 1909 y 1914²⁷⁷.

Sin una estructura teórica que justificara y apoyara su quehacer, jamás se hubiese atrevido a dar el paso decisivo hacia una configuración guiada por una necesidad interior, hacia una configuración liberada de la forma externa. Después de su primera acuarela abstracta, su pintura se aseguraba su relación con la realidad haciendo constante uso del recurso de las abreviaciones formales. Estaba convencido de que el arte no requería necesariamente un modelo concreto, sino que podía ser una configuración a base de colores y formas libres.

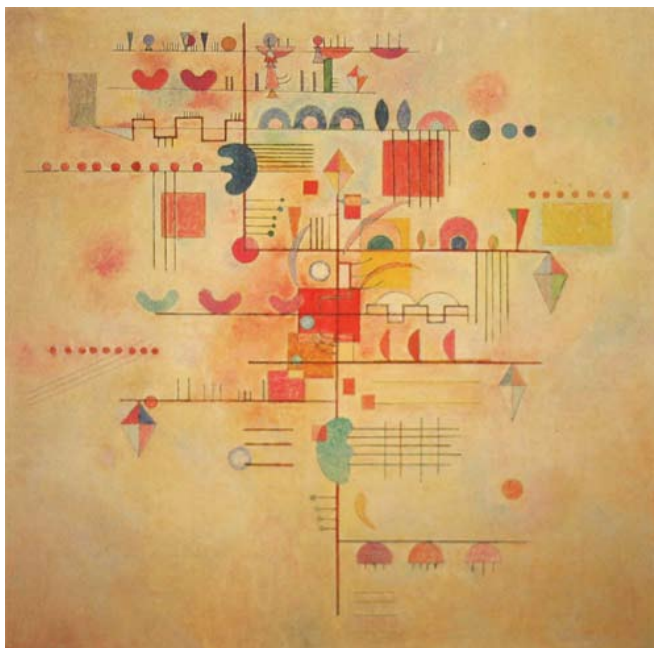


Fig. 12. Kandinsky. Ascensión suave. (1934).
Óleo sobre lienzo, 80,4 x 80,7 cm.
The Solomon R. Guggenheim Museum. New York.

²⁷⁶ DIETMAR, E., *Expresionismo*. Tachen. 2007. Madrid. p.139.

²⁷⁷ Op.cit. p. 140.

Sus pinceladas contiguas y paralelas no se convierten paulatinamente en formas amplias, firmes y compactas. Más bien coloca las líneas siempre con diferente densidad y consistencia; a veces dejan ver el lienzo a través de la pintura, en otras por el contrario aplica el color en forma de una densa alfombra, Intentaba con esto que la técnica fuera leal al motivo en cuestión lo que se nota claramente cuando basado en sus recuerdos retoma los motivos folklóricos de su patria. Se aproxima estéticamente al arte popular ruso desistiendo de las pinceladas largas y su dinamismo y aplicando el color de manera puntillista.

En *Abstracción y Empatía*, disertación de Wilhelm Worringer que fue editada como libro en 1907, Kandinsky topó con concepciones parecidas a las suyas sobre *"una obra de arte como un organismo autónomo del mismo valor que la naturaleza"*²⁷⁸.

En sus fundamentos teóricos diferencia dos polos. El *gran realismo y la gran abstracción. Lo figurativo o lo puramente artístico*. Por un lado se reproduce lo más fiel posible y en las puramente artísticas se intenta desistir lo más posible de toda forma figurativa y de dar el "acorde interior". La composición abstracta dispone de formas y colores que no poseen cualidades autónomas, sino que son únicamente vehículos para la manifestación emocional. Cada color suscita un efecto diferente, éste a su vez depende de los colores vecinos y además de sus respectivas formas²⁷⁹.

Kandinsky estableció una oposición entre elementos interiores y exteriores en la obra de arte, argumentando que la forma "exterior" es menos importante en la obra del artista. Lo que cuenta es la calidad del contenido, que está determinada por la "necesidad interior". Ésta sola puede justificar la forma, y así la responsabilidad le incumbe al sentimiento interior del artista, mientras ésta es genuina, la expresión pictórica puede tomar cualquier forma que el artista desee. El arte genuino de todas las épocas está unido por una cualidad esencial: la del alma (o "sonido interior"). Es ésta la que da a los viejos artefactos sus propiedades "vivas", los artefactos "muertos". O copias mecánicas, con el tiempo desaparecerán porque carecen del alma del original. Kandinsky dio un ejemplo práctico de esta en su elección de las ilustraciones para el Almanaque de Blaue Reiter. Mezcló obras de varios períodos y de culturas totalmente diferentes, y colocó imágenes representativas al lado de otras que se acercaban a la abstracción total, como en sus propias xilografías²⁸⁰.

*Según Kandinsky, cualquier objeto, incluso una letra impresa en una página, tiene un efecto doble: es tanto un signo, como un propósito particular, como también una forma capaz de producir un "sonido interior" que es autosuficiente y completamente independiente. Una vez que el espectador está en armonía con esta dualidad, cualquier objeto es capaz de reverberación, como el mismo mundo suena. Es un cosmos de seres espiritualmente eficaces. De este modo, la forma abstracta es igualmente capaz de comunicar resonancia interior, pero para crear composiciones abstractas, el artista debe desarrollar no solo sus ojos sino también su alma, pues solo entonces estará en condiciones de pesar colores en la balanza y proporcionar una fuerza determinante en la obra de arte*²⁸¹.

1.6.1.2. Trayectoria en la búsqueda y encuentro de nuevos caminos

Kandinsky fue alimentándose de las tendencias del momento (el colorido, la luminosidad, el ritmo libre que le cautivó) y en sus experiencias con las forma y el color, fue buscando también unos caminos afines a sus obras teóricas. Partiendo de pinceladas claramente impresionistas, como en *La Calleja Grün en Murnau*, (1909), en la que se perciben algunas casas y la vista de una calle. Estos elementos son el pretexto para el juego de contrastes de brillante colorido, reduciendo las formas y las pinceladas que se han convertido en amplias superficies. El motivo, las paredes, puertas y ventanas de las casas determinan y fijan todavía las áreas de color, pero ya no se trata del color

²⁷⁸ Op.cit. p.146.

²⁷⁹ Op.cit. p. 147.

²⁸⁰ MOSZYNSKA, A., op.cit. p.46.

²⁸¹ Ibidem.

local. Coloca los contrastes cromáticos siguiendo consideraciones puramente estéticas. En la misma medida que el color se independiza, el efecto de profundidad y perspectiva desaparece del cuadro.

Se establece como fecha oficial del nacimiento de la abstracción el año 1910 cuando Wassily Kandinsky realiza su primera acuarela abstracta. Sin embargo como de toda corriente, existen precedentes en la propia pintura kandinskyana de algunos años antes. Las primeras realizaciones del artista ruso, afincado en Alemania, en el seno de la abstracción se caracterizan por su gran sentido de libertad, así como por su enorme dinamismo y vitalidad. Se trata de composiciones, en las que el elemento cromático desempeña un papel fundamental y no se parecen en nada a las obras carentes de figuración efectuadas años más tarde, durante su etapa bauhausiana²⁸².

Tras su primera acuarela abstracta (1910), va jugando con las abreviaciones formales (1914). Se libera de las connotaciones ornamentales y combina forma y color siguiendo su mencionada necesidad interior. Así desarrolla una creatividad libre. Así el mismo Kandinsky subdivide su obra dependiendo del grado de abstracción. Teniendo presente modelos naturalistas en *Las Impresiones* en calidad de abreviaturas formales. *Las Improvisaciones* creaciones espontáneas que tienen como función captar el mundo interior y transmitirlo en la obra. En su madurez, *Las Composiciones*, en ellas largos procesos de realización con dibujos preparatorios, acuarelas, bosquejos al óleo de detalles de la obra final. Estas de gran formato.

Sus obras van perdiendo los nexos figurativos en el momento en el que desiste de sus característicos arcos, los cuales, aún en las composiciones más abstractas, mantenían latente el recuerdo de paisajes montañosos²⁸³.

Línea y superficie, son en las obras más maduras los medios compositivos independientes el uno del otro para conformar en el cuadro una obra estética. El carácter expresivo y enérgico de sus cuadros se hace así cada vez más espiritual y meditabundo. (1913). En 1917 su pintura se dirige más hacia una autonomía y configuración geométrica. Tanto sus formulaciones teóricas como su propia obra influyeron en sus contemporáneos y no han perdido su vigencia hasta hoy.

A través de la simplicidad de la forma, quitando todo aditamento ornamental y propio, Kandinsky defiende la extracción del interior espiritual del hombre a través de la obra realizada y percibida. La persona como emisor, en el caso del artista y receptor en aquel momento en el que se recibe los estímulos que la misma evoca en cada uno que la observa.

²⁸² CIRLOT, L., *Las claves de las vanguardias artísticas en el s. XX*. Planeta Madrid.1991. p.42.

Al analizar la trayectoria de Kandinsky deben advertirse dos periodos netamente distintos, como son el que cubre desde 1910 hasta 1921 y desde esta fecha hasta 1944, año de su fallecimiento. La primera etapa se halla plenamente vinculada a su labor teórica contenida en uno de sus escritos principales de ese momento. *De lo espiritual en el arte*, mientras que la segunda gira en torno a las teorías de otra obra suya. *Punto y línea sobre el plano*. Si en sus escritos iniciales se pueden rastrear conceptos muy subjetivos relativos a la conexión entre la pintura y la música y como resultado de ello una serie de pinturas enormemente creativas, en los textos de la época en que trabajaba como profesor en la Escuela de la Bauhaus se advierte un triunfo pleno del racionalismo. Surgen, ligadas al factor racional, gran cantidad de obras de claro rigor geométrico. En ellas se conjugan equilibradamente puntos de configuraciones, tamaños y colores diversos con elementos lineales de diferentes características.

²⁸³ Op.cit. p.151.

*"El primer encuentro con un nuevo fenómeno produce de inmediato una impresión en el espíritu. Es la experiencia del niño que descubre el mundo, todo es nuevo para él"*²⁸⁴.

En personas extremadamente sensibles lo que llega a su ánimo lo hace de modo tan directo, su interior mismo es tan impresionable, que toda sensación del gusto se trasmite de inmediato como fuerza y de aquí a otros órganos de los sentidos.

*Pero se sabe que la mirada armoniza no solo con el sentido del gusto sino también con los demás. Muchos colores han sido descritos como ásperos o punzantes, otros como suaves y aterciopelados. Incluso la distinción entre los colores cálidos y fríos se basa en estas diferencias. Algunos parecen suaves (laca amarilla) otros duros (verde cobalto, verde-azul óxido), de modo que recién salidos del tubo parecen secos*²⁸⁵.

Cuando el hombre aparta la mirada de lo exterior, lo único que le queda es sí mismo. Se inicia de esa manera el camino hacia la abstracción, hacia « una vibración » sin objeto, o el objeto como lejano referente. Dos ejemplos: Matisse y Picasso, que partieron de la figura humana pero, el primero dio primacía al color y el último a la forma, destruyeron el objeto material para crear una nueva realidad.

Kandinsky no olvida el aspecto físico de la pintura, el color y la forma. Ambos despiertan un sonido interior, sea por asociación o por desarrollo de la sensibilidad. La armonía de estos elementos debe buscar el contacto adecuado con la voluntad, lo que Kandinsky llama el principio de necesidad interior.

¿Pero qué es el principio de necesidad interior?

Kandinsky es consciente que en el arte la teoría nunca va por delante arrastrando tras sí las acciones; sino que sucede lo contrario. La pintura está en los comienzos de la emancipación de naturaleza, de la utilización independiente de la forma y el color.

"De lo espiritual en el arte" apareció en 1912. Kandinsky tenía 44 años y tardó diez en escribirlo. Esta obra es una guía para comprender, interpretar y sentir, el arte de los últimos cien años²⁸⁶.

Su interés por el color está presente desde el comienzo de su carrera, y se puede apreciar en sus primeras pinturas la influencia del postimpresionismo, el fauvismo y el Jugendstil alemán.

Por estos mismos años hace sus primeros grabados en madera –xilografías–; una técnica de gran tradición en Alemania desde la Edad Media, y conoce a Alexei Jawlensky y Paul Klee, dos de los artistas con los que encontrará mayores afinidades en distintas etapas de su vida. También conoce a Gabriele Münter, una pintora con la que mantendrá

²⁸⁴ HERSCHEL, B. CHIPP., *Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal. S.A. Madrid. 1995. pp. 169,170.

Solo con un mayor desarrollo se amplía el círculo de la experiencia con diferentes seres y objetos solo al llegar al punto máximo de su desarrollo adquieren un desarrollo interior y un eco profundo Igual ocurre con el color, que produce una impresión momentánea y superficial en un espíritu cuya sensibilidad se halle poco desarrollada. Pero incluso este elemental efecto varía en cualidad. Pero para un espíritu más sensible el efecto causado por los colores es más profundo e intensamente conmovedor. Llegamos así al efecto psicológico que producen los colores, creando una vibración espiritual, la impresión física tiene importancia porque constituye un paso hacia esa vibración espiritual.

²⁸⁵ Op.cit. p. 172.

²⁸⁶ F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\kan\kand\de-lo-espiritual-en-el-arte-de-w.html

una intensa relación intelectual y amorosa hasta 1914 que le llevará a separarse de su primera mujer²⁸⁷.

Entre 1906 y 1908 viaja por Europa en compañía de Münter y expone en los Salones de Otoño y de los Independientes en París, donde conoce el *fauvismo* y el *cubismo*.

“La influencia del color fauve se advierte en los cuadros que pinta en Murnau en 1908 y 1909. En ese año funda la Nueva Asociación de Artistas de Munich, conocida por sus siglas en alemán NKVM con Jawlensky, Kubin y Münter entre otros, al tiempo que empieza a fraguarse el entramado ideológico que desembocará en la abstracción: se interesa por la teosofía y las ciencias ocultas a través de los escritos de Rudolf Steiner y Helena Blavatsky, muy populares entonces en los círculos culturales europeos; inicia, por otra parte, su amistad con Arnold Schonberg, creador de la música dodecafónica, con lo que toman cuerpo sus ideas sobre la sinestesia y la consustancialidad de música y pintura, y las exposiciones de la NKVM acogen obras de algunos de los pintores modernos más importantes de París, como Picasso, Derain, Braque o Vlaminck.



Fig. 13. Kandinsky. Lírico. (1911).
Cromoxilografía, 14,9 x 21,8 cm.
Munich. Städtische galerie im Lenbachhaus.

En 1909 es elegido presidente del Neue Künstlervereinigung München (NKVM). La primera exposición del grupo, tiene lugar en la galería Thannhauser de Munich ese mismo año. Hacia el final de la década, las pinturas de Kandinsky denotan una gran tendencia a la planitud por la equivalencia en intensidad de las áreas de color y la superficie reluciente que destruye toda ilusión de profundidad. Las series de cuadros de jinetes en combate comienzan en 1909 y, en ellas, la línea del horizonte se va erradicando gradualmente, al igual que otras referencias espaciales²⁸⁸.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Op.cit. p.3.

En 1913 una obra suya se presenta en el Armory Show de Nueva York y, al estallar la Primera Guerra Mundial, vuelve a Rusia, instalándose en Moscú, hasta 1921. Walter Gropius le ofrece formar parte del claustro de la Bauhaus, donde dirigirá el Taller de Pintura Decorativa y el curso de iniciación desde 1922 a 1933. Allí se reencontró con su amigo Paul Klee, y junto con él, Jawlensky y Feininger formarán Los Cuatro Azules. Durante estos años la obra de Kandinsky se disciplina; al color se añade la geometría y la interacción de la forma, y su pintura se aprovecha de las múltiples tendencias que coinciden en distintos momentos en la Bauhaus.

Se instala en Neully, cerca de París, en 1933, el último tramo de su obra se produce en tranquilidad, pero ante la incompreensión de la crítica; hay que destacar aquí el apoyo de su galerista, Jeanne Bucher, que le organizó incluso exposiciones semiclandestinas durante la ocupación alemana. Sus últimas obras se alejan de la geometría de la Bauhaus, optando por formas orgánicas y biomórficas.

Muerto en 1944, no pudo ver su definitiva consagración tras el triunfo de la abstracción²⁸⁹.

Estudio para Composición II o Cuadro con arqueros son cuadros todavía figurativos, en los que el tema parece disolverse cada vez más en una vorágine de formas coloreadas al estilo fauve, y atestiguan el estado de la carrera de Kandinsky durante estos años.



Fig. 14. Kandinsky. Estudio para Composición II. 1909/10.
Óleo sobre lienzo, 97,5 x 131,2 cm.
The Solomon R. Guggenheim Museum. New York.

Sus pinturas de los primeros años del siglo son paisajes ejecutados con espátula, en un principio sombríos, para luego adquirir una intensidad casi fauve, también pinta temas fantásticos basados en tradiciones rusas o en la Edad Media alemana, este periodo está marcado por la experimentación técnica, en particular, en el uso del temple sobre

²⁸⁹ Webmaster: webmaster@avizora.com Copyright © 2001 m. Avizora.com

un papel oscuro, para dar una impresión de superficie transparente, iluminada desde atrás. La consistencia tonal del claroscuro enfatiza el esquema borrando la distinción entre las figuras y el fondo, resultando una composición casi abstracta.

El desarrollo de Kandinsky hacia la abstracción encuentra su justificación teórica en *Abstracción y empatía* de Wilhem Worringer, que se había publicado en 1908. Worringer argumenta que la jerarquía de valores al uso, basada en las leyes del Renacimiento, no es válida para considerar el arte de otras culturas, muchos artistas crean desde la realidad pero con un impulso abstracto, que hace que las últimas tendencias del arte se den en sociedades menos materialistas.

La aportación de Kandinsky no se circunscribe únicamente a su obra, sino que debe tenerse siempre presente tanto su tarea docente como sus textos para comprender el gran alcance de su influencia en el arte del siglo XX. Tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como el *Informalismo*, deben mucho a la labor kandinskyana dentro del ámbito de la no figuración. El *Suprematismo* es otra de las principales tendencias abstractas que dominan la segunda década del siglo²⁹⁰.

1.6.1.3. Lo espiritual en el arte. La pintura como arte puro

En la época en que Kandinsky perteneció al grupo *Der Blaue Reiter* coexisten obras figurativas y obras abstractas. Los principios ideológicos que rigen estas últimas se hallan claramente expuestos en su obra teórica *De lo Espiritual en el arte*. Los colores son los protagonistas absolutos en sus composiciones abstractas y la noción de ritmo, de cómo se interrelacionan, caracteriza ese quehacer tan dotado de libertad²⁹¹.

Toda creación de arte es gestada por su tiempo y, muchas veces, gesta nuestras propias sensaciones. Hay otro tipo de igualdad exterior de las formas artísticas, que tiene su fundamento en una gran necesidad, la igualdad de la aspiración espiritual de todo un medio moral-espiritual, la orientación hacia fines que, aunque fueron perseguidos un tiempo, fueron más tarde olvidados. Es decir, el mismo sentir interior de toda una época puede llevar, lógicamente, a la utilización de formas que sirvieron positivamente a idénticos fines en un periodo anterior. De esta manera se explica parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestros lazos espirituales con los artistas primitivos. Ellos eran artistas puros como nosotros que solo deseaban representar en sus obras lo esencial: renunciaron a lo ocasional espontáneamente²⁹².

Kandinsky estaba interesado también en la Teosofía, entendida como la verdad fundamental que subyace detrás de doctrinas y rituales en todas las religiones del mundo, la creencia en una realidad esencial oculta tras las apariencias, proporciona una obvia racionalidad al arte abstracto.

Entre 1910 y 1914, años en los que el creador del arte abstracto experimenta la manera de conceder al color una existencia propia independiente de la forma, hasta llegar a prescindir completamente del objeto.

En 1910 Kandinsky realiza su primera acuarela abstracta, con la que se inicia la historia de la pintura no figurativa. Buscaba transmitir al espectador un *enfoque espiritual*

²⁹⁰ CIRLOT, L., *Las claves de las vanguardias artísticas del s. XX*. Planeta. Madrid. 1991. p.43.

²⁹¹ Op.cit. p. 42.

²⁹² File:// "Lo Sublime en la abstracción". *Sobre lo espiritual en el arte. Parte I. Vassily Kandinsky. p.1.kan/kand<7ensayo.htm*.

del arte, lo que él denominó "principio de *la necesidad interior*", necesidad de buscar lo espiritual en el arte.

Mediante la repetición continua de las palabras y el balbuceo de los sonidos, la palabra se vacía de sentido, reproduciendo el mero sonido. A Kandinsky lo que le interesa es ese sonido puro del lenguaje, el sonido puro que "hace vibrar el alma estremeciéndola". En su pintura se hacen patentes los paralelismos con Paul Cézanne cuya doctrina artística consistía en no permanecer en la superficie de las cosas para captar efectos casuales, sino mirar detrás de ellas, allí donde-quizá no hay nada y quizá está todo²⁹³.

Sin una estructura teórica que justificará y apoyará su quehacer, Kandinsky, jamás se hubiese atrevido a dar el paso decisivo hacia una configuración guiada por una necesidad interior, hacia una configuración liberada de la forma externa. Y, sin embargo, su pintura alcanzó apenas a esbozar lo formulado y escrito tan consecuentemente en su teoría: la necesidad de una nueva configuración artística. Después de su primera acuarela puramente abstracta de 1919, su pintura se aseguraba su relación con la realidad haciendo constante uso -hasta 1914- del recurso de las abreviaciones formales²⁹⁴.

Cuando cumplió los treinta años, Kandinsky abandonó la docencia y fue a estudiar pintura a Munich, renunciando a un porvenir académico ya consolidado. En esta ciudad asistió a las clases de F. Stuck y en ellas conoció a Paul Klee, con el que mantendría una sincera y prolongada amistad. Su interés por el color está presente desde el comienzo de su carrera, y se puede apreciar en sus primeras pinturas la influencia del postimpresionismo, el fauvismo y el Jugendstil alemán.

Este descubrimiento le condujo a una experimentación continuada que culminó, a finales de 1910, con la conquista definitiva de la abstracción. Kandinsky refundió la libertad cromática de los fauvistas con la exteriorización del impulso vivencial del artista propuesto por los



Fig. 15. Kandinsky. Boceto para portada almanaque. "Der Blaue Reiter". 1911. Tinta, acuarela y Blanco para aguada sobre lápiz. 27,7 x 21,9 cm. Städtische galerie im Lenbachhaus. Munich.



Fig. 16. Kandinsky realiza su primera acuarela abstracta. 1910. Lápiz, acuarela y tinta sobre papel. 49,6x64,9 cm. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

²⁹³ BECKS-MALORRY, U., *Vassili Kandinsky. 1866-1944. En camino hacia la abstracción*. Taschen. Madrid. 2007. p. 24.

²⁹⁴ DIEZMAR, ELGER., op.cit. p.144.

expresionistas alemanes de la órbita de Dresde, en una especie de síntesis teñida de lirismo, espiritualidad y una profunda fascinación por la naturaleza y sus formas.

Entre 1910 y 1914 Kandinsky pintó numerosas obras que agrupó en tres categorías: las *impresiones*, inspiradas en la naturaleza; las *improvisaciones*, expresión de emociones interiores; y las *composiciones*, que aunaban lo intuitivo con el más exigente rigor compositivo. Estos cuadros se caracterizan por la articulación de gruesas líneas negras con vivos colores y en ellos se percibe todavía un poco la presencia de la realidad.

La *influencia del entorno de la Bauhaus* se dejó sentir, y su obra experimentó una transición hacia una mayor estructuración, tanto compositiva como formal, que se ha dado en llamar el *período arquitectural* de su pintura, al cual siguió otro de transición en que experimentó con los *trazos circulares y concéntricos*. (Círculos, 1926).

También escribió manifiestos para la Bauhaus y publicó el libro "*Punto y línea sobre el plano*". En 1933, clausurada la Bauhaus por los nazis, el pintor se instaló en Francia. En esta última etapa de su vida continuó en su particular búsqueda de formas inventadas, que plasmó por medio de colores combinados de manera compleja e inspirándose en signos geométricos y en motivos decorativos eslavos, como hiciera ya al comienzo de su trayectoria pictórica.



Fig. 17. Kandinsky.Composición N° 8. (1923).

Óleo sobre lienzo, 140x201 cm.

The Solomon R. Guggenheim Museum. New York.

"De lo Espiritual en el Arte": ... "A medida que se desarrolla el ser humano, se amplía el círculo de las cualidades que encierran en sí diferentes objetos y seres. Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente un sonido interior. Lo mismo sucede con el color, que provoca solo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo. Pero también a este nivel el efecto simple tiene diverso matiz. Los colores claros atraen el ojo con intensidad y fuerza y es mayor aún en los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla

ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde. Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtendremos el (...) efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma"....."La calidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano.."..."En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta base, principio de la necesidad interior"²⁹⁵.

Kandinsky considera la pintura y esto se aprecia claramente en sus reflexiones teóricas, como algo "espiritual", algo que supera lo comprensible de una forma lógica y lo perceptible en el presente. Intenta averiguar "lo que mantiene unido al mundo en lo más interno" y procura revelar las relaciones que existen entre las distintas artes. Liberar a la pintura del mundo de los objetos reconocibles es para él un camino para descubrir el secreto "De lo espiritual en el arte"²⁹⁶.

Wassily Kandinsky fue el autor de frases como que "...En pintura una mancha redonda puede ser más significativa que una figura humana" y es que Wassily Kandinsky es el padre de la abstracción.

Al tiempo que se interesaba por la cultura primitiva y las manifestaciones artísticas populares rusas, muy especialmente por el arte propio de la región de Volodga, rico en ornamentos, también descubrió la obra de Rembrandt y Monet²⁹⁷.

Su interés por el color está presente desde el comienzo de su carrera, y se puede apreciar en sus primeras pinturas la influencia del postimpresionismo, el fauvismo y el Jugendstil alemán.

Entre 1902 y 1907 Kandinsky realizó diferentes viajes a Francia, Países Bajos, Túnez, Italia y Rusia, para instalarse finalmente en Murnau, donde pintó una serie de paisajes alpinos entre los años 1908 y 1910. Tal como narra él mismo en su biografía, por entonces se dio cuenta de que la representación del objeto en sus pinturas era secundaria e incluso perjudicial y que *la belleza de sus obras residía en la riqueza cromática y la simplificación formal*.

1.6.1.4. El caso de Kandinsky

En el recorrido de la obra de Kandinsky, puede observarse los comienzos ya originales del pintor ruso, a través de una paleta colorida y una composición impecable, caracterizada por temáticas del folclore ruso local, con pequeños detalles del puntillismo que se desarrollaba más o menos al mismo tiempo en el resto de Europa, de manera más evidente. Pero lo más sorprendente de este autor es esa constante auto-superación

²⁹⁵ KANDINSKY, W., *Cursos de...* op.cit. p.56.

²⁹⁶ BECKS-MALORRY, U., op.cit. p.32.

²⁹⁷ G:\TS\kandinsky\kandinskyc.htm *toria pictórica*.

que prefigura el sentido de la interpretación de la obra de arte moderna, basada no en la obra individual, sino en el proceso de larga duración del artista.

Wassily Kandinsky es uno de los primeros en haber hecho de su propio proceso vital, espiritual, una expresión pictórica. Desde que llegó a París se preguntó por el sentido del color, la forma y la definición. En adelante, toda su subjetividad será "dicha" mediante el trazo y el pincel, mediante el óleo y el lienzo. "Leer" a Kandinsky es contemplar su mente y su espíritu en cada cuadro. Como dice en su *De lo espiritual en el arte* (la primera edición es en alemán en 1912):

*"La forma misma, aún cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma"*²⁹⁸.



Fig. 18. Kandinsky. Murnau con iglesia I. 1910.
Óleo sobre cartulina 64,7 x 50,2 cm.
Städtische galerie im Lenbachhaus. Munich.

En un principio, el color negro, jugaba de fondo; a veces pasaba a trazarse de manera en apariencia indecisa, como jugando a hacer "tajos" la realidad. Paulatinamente, los colores, mayoritariamente primarios, se fusionan unos con otros, las líneas que los dividen se pierden y se llega a una explosión de las formas que parecieran deshacerse de sus envolturas para de pronto, desvelarnos su interioridad.

²⁹⁸ KANDINSKY, W., *Cursos de...* op.cit. p.62.

Se sigue viendo los caballos, los jinetes, las aves y los barcos. Las parejas de amantes siguen allí, aunque no se manifiestan con los contornos que las definen. Son lo que aparecen pero a la vez, siguen siéndolo en su desvanecer. El color negro, no aparece más como algo a ocultar, o como algo que incomoda: termina por integrarse en el conjunto, pero lúdicamente.

En las primeras grandes obras de Kandinsky se siente que se ve lo que él siente y piensa de la realidad. Con el tiempo, la observación distante del pintor desaparece y se queda uno frente a su pura subjetividad, al punto que el sentido de las formas son "reveladas".

Reflexiona sobre las relaciones entre el espíritu y la actividad artística, relaciones que constituyen el núcleo de la abstracción, de la cual es iniciador Kandinsky desde que, realizara una acuarela compuesta únicamente por trazos y manchas de color²⁹⁹.

Kandinsky valora dos conceptos, lo exterior e interior como formadores de una totalidad y así lo describe en su obra *Punto y línea sobre el plano*:

Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y está determinado por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: Exterioridad-interioridad³⁰⁰.



Fig. 19. Kandinsky. Composición IV, 1911.
Óleo sobre lienzo, 159,5x 250,5 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

²⁹⁹ ARTE S.XX. op.cit. p. 141.

³⁰⁰ KANDINSKY, W., *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Paidós Estética. Barcelona. 1996. p.15.

Del mismo modo, la obra de arte, se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastros.

"Dos elementos constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior. El primero formado aparte, es la emoción del alma del artista. Esa emoción posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador. Mientras el alma esté ligada al cuerpo, normalmente no puede entrar en vibración sino por medio del sentimiento. Este es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador). *Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción. La forma es la expresión material del contenido abstracto.*" "La pintura como arte puro (1913)". Del catálogo de la exposición: *Kandinsky. Origen de la Abstracción*. Fundación Juan March. 2003/2004. p.84.

Si en *De lo espiritual en el arte* Kandinsky se dedica sobre todo al color, como principal manifestación del espíritu en la pintura, en esta nueva etapa complejiza y racionaliza su gramática al añadir concepciones sobre los elementos aislados punto, línea y superficie, y cómo éstos se interrelacionan.

1. Teoría de los colores (color aislado).
2. Teoría de la forma (forma aislada).
3. Teorías del color y la forma (relaciones color-forma).
4. Plano.

El fin esencial para Kandinsky era llegar a una gramática del color: donde el color pudiera expresar propiedades anteriormente indicadas por objetos³⁰¹.

Con el paso del siglo, no obstante, el color se convirtió en un problema principal en el avance hacia la abstracción e incitó la búsqueda de, entre otras cosas, leyes (de pintura) basadas en la transparencia del color, que puede compararse con los tonos musicales³⁰².

En cuanto a su teoría del color, el artista amplió sus nociones sobre los contrastes, sin dejar de lado sus cualidades sinestésicas. Al combinar la teoría del color con la forma, Kandinsky aspiraba a demostrar que formas particulares corresponden a colores particulares. El círculo, el triángulo y el cuadrado se apareaban con los tres colores primarios, azul, amarillo y rojo, respectivamente. El propósito último fue crear armonías y disonancias visuales mediante el más elemental de los medios. En tanto que conservaba una creencia en la expresividad emocional, en ese momento no obstante reconocía la necesidad del control intelectual³⁰³.

Se ve entonces como, junto al análisis de las cualidades intrínsecas de cada color, de tipo introspectivo, psicológico y fenomenológico, típico de *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky avanza en sus años en la Bauhaus en el estudio más detallado de la relación de los colores entre sí. En este sentido, puede afirmar –gestálticamente– que el valor de los colores se modifica de acuerdo a relaciones de cercanía con otros colores. Así, se ve como el amarillo, junto al azul o al negro, se ve más claro, más grande y más frío; o que el azul, acompañado de amarillo o blanco, se torna más oscuro, pequeño y cálido.

Los ejercicios que como profesor daba a sus alumnos estaban estrictamente formulados, con posibilidades limitadas pero vías de solución infinitas. Con dichos ejercicios prácticos, pretendía que el alumno se apropiara creativamente de lo postulado por la teoría. Sin embargo, los esfuerzos de Kandinsky para establecer bases racionales en la enseñanza del proceso creativo no siempre daban resultado.

El siguiente extracto de los apuntes de un participante de sus clases, es una muestra representativa tanto del tipo de ejercicios que ideaba Kandinsky, como de los efectos que podían generar en sus alumnos:

“Kandinsky nos ha mandado un auténtico trabajo de vacaciones, pero esto no es malo. Un cuadrado, 30 x 30 cm, debe ser dividido en rectángulos de 5 x 10 cm. En cuanto a los colores, se deben utilizar 3 primarios, 3 secundarios y 3 neutros (negro, blanco, gris), dejándote a ti la distribución de los rectángulos coloreados, pero solamente horizontal y vertical, no diagonal. Tú dispones con qué frecuencia utilizas cada color, pero cada uno debe estar presente al menos una vez. El trabajo entonces es:

³⁰¹ MOSZYNSKA, A., op.cit. p.27.

³⁰² Op.cit. p.39.

³⁰³ Op.cit. p.99.

- 1) Resaltar el centro.
- 2) Igualar por arriba y por abajo.

En la última clase no dijo mucho nuevo, sólo algo sobre las tensiones en el cuadrado, yo no entendí esto del todo, pero creo que tampoco es importante"³⁰⁴.

Lo que aquel alumno no sabía es que las tensiones en el cuadrado sí era algo importante para Kandinsky. La dificultad del maestro para transmitir sus teorías, radica en que "aquella clasificación de formas y colores básicos, tal como él la enseñaba, se basaba más en valoraciones subjetivas que en leyes fijadas objetivamente." La suya es una teoría indiscutible de la creación, fundamentada sobre todo a partir de su propia experiencia.

Su teoría de las formas se edificó a partir de elementos básicos como el punto y la línea, y de las tres formas básicas que surgen de estos elementos: círculo, triángulo y cuadrado. Su explicación se inicia con el punto, que es la unidad mínima de su teoría del lenguaje, y de allí deriva que la composición más sencilla es la que presenta un punto dentro de un cuadrado. Aquí las tensiones entre punto y plano se encuentran en perfecto equilibrio.

Del punto, Kandinsky deriva sus consideraciones sobre la línea, entendida como "huella del movimiento del punto". En su sistema analítico, clasifica las líneas en rectas, quebradas y curvas; y dentro de las rectas distingue la horizontal, la vertical y la diagonal como formas básicas a partir de las cuales se derivan las demás.

Como ya lo había hecho con los colores, otorga a cada una de ellas un valor: la horizontal es "fría", la vertical "caliente", la diagonal una mezcla de ambas ("fría-caliente"). Valores análogos de tensión y temperatura reparte entre los tipos de líneas quebradas, de acuerdo a su ángulo, sean éstos agudos (45°, mayor tensión y más calidez), rectos (90°, más equilibrado y frío) u obtuso (135°, el más frío de los tres). Con estos axiomas establecidos, Kandinsky podía entonces avanzar en el tema central de *Punto y línea sobre el plano*, que es la correspondencia entre formas y colores. El concepto central, una vez más, para dar unidad y coherencia a sus postulados, es el de "temperatura". A partir de correspondencias entre las temperaturas de cada color y cada forma, el autor perfecciona su búsqueda de una gramática visual.

Equipara la línea horizontal al color negro (cercano al azul), y la vertical al blanco (cercano al amarillo). Al frío-calor de las líneas diagonales, le adjudica el color rojo, que en su teoría del color había localizado en medio del azul (frío) y el amarillo (cálido). En el caso de las quebradas, la acutángula está "interiormente coloreada" de amarillo; la obtusángula de azul, y la rectángula, en medio de las otras dos, de rojo (en medio de los dos colores previos). Finalmente, las formas básicas se asocian de la siguiente manera: el triángulo al ángulo agudo, el cuadrado al ángulo recto, el círculo al ángulo obtuso. La correspondencia básica entre líneas, formas y colores, queda de este modo establecida de la siguiente manera:

Angulo agudo	Forma triángulo	Color amarillo
recto	cuadrado	rojo
obtusos	círculo	azul

³⁰⁴ Kandinsky, W., Cursos de...op.cit. p.23.

Esta correspondencia, ahora perfeccionada y aumentada, ya había sido esbozada por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. “La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color” decía entonces, y una aclaración ya formulada en aquellos años da la pauta para el estudio de sus obras en su período dentro de la Bauhaus: “Un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente. Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente «disarmónica» sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica.”

A pesar de su análisis positivo y racional del medio plástico, postulado por él y llevado a la práctica en las obras de este período, Kandinsky no llegó nunca a un positivismo funcionalista dentro de la Bauhaus, o a un radicalismo como el de Mondrian, que exasperó esta tendencia de depuración al punto de pintar solo líneas rectas, colores primarios y blanco y negro.

Es evidente que los cuadros de Kandinsky de los años 20, contemporáneos a *Punto y línea sobre el plano*, se aprecian como más geométricos y “racionales”, pero nunca se atuvieron al dogma triángulo-amarillo, círculo-azul, cuadrado-rojo. Desafortunadamente, una vez más Kandinsky enfrentó dificultades para transmitirles estas ideas a sus alumnos y colegas, que muchas veces se mostraron escépticos al respecto. Con tono irónico, Oskar Schlemmer comentaba en aquellos tiempos:

Más allá del tono burlón del comentario, es claro el malentendido que generaba la teoría de Kandinsky, a pesar de que ya en *De lo espiritual en el arte* había aclarado que sus asociaciones entre forma y color eran sólo puntos de partida, no instrucciones sobre los resultados finales, que abren múltiples combinaciones para buscar otros tantos efectos: “El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable.” Como si las palabras del propio Kandinsky no alcanzaran para dejar esto en claro, estaban también sus pinturas.

Las obras pictóricas de Kandinsky, en sus años como profesor en la Bauhaus, se ven impregnadas de un mayor rigor metodológico. Sus cuadros se hacen más constructivos a raíz de la orientación racional de su programa pedagógico en la Bauhaus, claramente resumidas en *Punto y línea sobre el plano*. Entre 1923 y 1925, dominaba en la Bauhaus el lenguaje universal de la geometría, bajo la influencia del suprematismo y el constructivismo.

En los cuadros de estos años, Kandinsky evidencia un alejamiento del cálido colorido expresionista de su primera estancia en Alemania, para dar lugar a geometrías racionales, con frecuencia coloreadas en tonos fríos. Además, se hace cada vez más difícil encontrar elementos figurativos dentro de sus abstracciones de color y forma.

La preferencia por el círculo, como modelo de forma perfecta y símbolo cósmico, nos recuerda que todavía la espiritualidad y el romanticismo siguen estando presentes en su obra (Kandinsky consideraba al círculo también como romántico). El cuadro *Algunos círculos* (1926) es una clara muestra de ello; y de cómo aplicaba en la práctica

su teoría gramatical. Allí la única figura son los círculos, que se superponen sobre un fondo negro-azulado; y nos dicen que si bien estas tonalidades son las preferidas por Kandinsky para dichas formas geométricas, esto es sólo un postulado que permite jugar con colores y tamaños de los círculos, para lograr el equilibrio armónico. El artista no pinta todos los círculos de azul, como podrían sugerir algunos malentendidos de la época, sino que distribuye los tonos más fríos (azules, violetas, negros) en las figuras más grandes, mientras que la "desviación" consistente en círculos pintados con colores cálidos (amarillos, rojos) se reserva para los de menor tamaño.

De la época de Weimar, *Composición VIII* (1923), es su obra más importante. Aquí el *vocabulario geométrico* combina los elementos básicos, como el círculo, el semicírculo, y las líneas angulares, rectas y curvas; y en menor medida triángulos y cuadrados. Las aureolas que rodean algunos de los círculos trabajan el tipo de contraste muy elaborado teóricamente en sus escritos (círculo azul con aureola amarilla, y viceversa) generando espacios en conflicto que se refuerzan con la orientación de las líneas; en un trabajo de carácter eminentemente intelectual.

En 1925, la Bauhaus escapa de Weimar a causa de los ataques de la ascendente ultraderecha nazi. La segunda fase, en Dessau, comenzó en condiciones mucho más favorables, en parte gracias nuevo edificio de la escuela, una obra maestra de la arquitectura de vanguardia de los años 20, que alojó no solo aulas, sino también a los hogares de los maestros. Las familias Klee y Kandinsky compartieron una de estas casas. El ambiente era más que propicio para la creación artística. De estos años convulsionados, los cuadros más importantes de Kandinsky fueron: *En azul* (1925) y *Amarillo-rojo-azul* (1925).

En sus años en Dessau, Kandinsky pudo además experimentar con sus antiguas ideas sobre el parentesco entre música y la pintura, decorando con formas y juegos de luces y colores espectáculos musicales. En los últimos años de la Bauhaus, Kandinsky acentuó con renovada fuerza el papel de la *intuición dentro de la creación artística*; pero la escuela se orientaba cada vez más hacia el diseño y la arquitectura, bajo la tutela del funcionalismo. Este incipiente desvío de rumbo fue abordado por Kandinsky con una curiosa ironía, como se aprecia en los cuadros *Caprichos* (1930), en donde se ve una barca o misteriosa nave, navegando sobre motivos africanos; o *Pisos* (1929), en el cual se muestran distintos objetos ordenados en una estructura arquitectónica rígidamente simétrica, quizás un comentario crítico sobre la nueva tendencia funcionalista adoptada por la Bauhaus.

Sutilezas semejantes hicieron que Kandinsky, y también su amigo Klee, fueran acusados de "elitistas" por el resto de los integrantes de la Bauhaus, que profundizaban su rechazo al esteticismo en pro de un mayor compromiso social. A finales de 1930, asume como director el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, quien ante los ataques de la derecha decide "desideologizar" la Bauhaus, que se convierte en una escuela puramente de arquitectura, cada vez más lejos de las ideas fundadoras de Gropius o del propio Kandinsky. En abril de 1933, la Gestapo cerró la escuela definitivamente; y muchos maestros y estudiantes emigraron a Estados Unidos³⁰⁵.

"Todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos sólo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad, ¿en qué medida ello influye en la claridad interior de las cosas?... ¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mun-

³⁰⁵ G:\TS\kandinsky\kandinskyf\EspecialKandinsky-Cap4.html

*do... Nosotros tenemos la experiencia milenaria de que las cosas son más mudas cuanto más claramente les ponemos delante el espejo óptico de su apariencia fenoménica. La apariencia es siempre chata, pero alejadla, alejadla completamente de vuestro espíritu-imaginad que ni vosotros ni vuestra imagen existen- y el mundo permanece en su auténtica forma, y los artistas intuimos esta forma. Un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conduce en sueños detrás de su variopinto escenario*³⁰⁶.

Es evidente que la armonía cromática debe apoyarse en alguna instancia, en tocar en el espíritu humano; es uno de los principios fundamentales de la necesidad interna.

Cuando se han alcanzado las condiciones necesarias para que madure una concreta forma de arte, el deseo ardiente, la necesidad interior, consigue la fuerza necesaria para crear en el espíritu del hombre un nuevo valor que, consciente o inconscientemente, comienza a vivir en el ser humano. Desde este momento, consciente o inconscientemente, el ser humano busca una forma material para ese nuevo valor que vive dentro de él de forma espiritual³⁰⁷.

El desarrollo interior y la cultura exterior, es un cambio de barreras. Lo más importante no es el nuevo valor, sino el espíritu que se ha revelado en ese valor. Y más todavía, la libertad necesaria para esas revelaciones. Así queda claro que lo absoluto no ha de buscarse en la forma (materialismo). La forma está siempre encadenada a su época, es relativa, pues no es sino el medio hoy necesario por el que la revelación también de hoy se manifiesta, resuena en el interior de la persona. El espíritu del artista individual se refleja en la forma. La forma lleva el sello de la personalidad. Ésta se halla sujeta, hasta cierto punto a las variables del país, de la época, de las circunstancias en la que el artista se ve envuelto. Por lo tanto es importante lo que la forma suscite en el interior, lo que haga renacer en el espíritu creativo del emisor y receptor de la obra.



Fig. 20. Kandinsky. Improvisación 26. 1912.
Óleo sobre lienzo, 97 x 107,5 cm.
Städtische galerie im Lenbachhaus. Munich.

³⁰⁶ CASTAÑO GRACIA J.Á., *Forma y expresión en kandinsky*. G:\TS\kandinsky\kandinskyf\Forma-y-Expresion-en-Kandinsky.htm

³⁰⁷ HERSCHEL, B.CHIPP., op.cit. p. 173.

El paisaje vibra bajo la presión de los colores. Los contornos negros comprimen las cosas sin llegar a contenerlas completamente. El cuadro, atravesado por largas pinceladas, captura el momento exacto que precede al salto. Llegados a este punto preciso, el caballo se dispone a brincar³⁰⁸.

1.6.2. Paul Klee. Un espíritu sensible

Paul Klee nació el 18 de diciembre de 1879, en Munchenbuschsee, cerca de Berna, hijo de dos músicos, el padre, alemán, y la madre, suiza. Músico también Paul, a los siete años es ya un ilustre violinista, y a los once integra la Orquesta de la Sociedad Musical de Berna. Pero además, desde los siete años, dibuja, alentado y aleccionado por su abuela.

De su padre obtuvo la ciudadanía alemana, que usaría toda su vida, dado que Suiza se negó a darle ciudadanía durante su exilio en ese país durante la persecución nazi. Estudió Arte en Múnich con Heinrich Knirr y Franz von Stuck. Klee trabajaba en óleo, acuarela, tinta y otros materiales, generalmente combinándolos en un solo trabajo. Sus cuadros frecuentemente aluden a la poesía, la música y los sueños, y a veces incluyen palabras o notas musicales.

De padre y madre músicos, él mismo violinista de alto nivel y casado con una pianista, no es sorprendente pues que Klee haya hablado de polifonía o de acordes y partituras de colores en sus escritos teóricos y en las cátedras que impartía a sus alumnos.

Al regresar de un viaje a Italia, se asentó en Múnich, donde conoció a Wassily Kandinsky, Franz Marc y otras figuras de vanguardia, y se asoció al Blaue Reiter.

1.6.2.1. Un camino en sensibilidad

En el momento de elegir, y sin renunciar a la actividad musical, Klee opta por las artes plásticas y se inscribe en la Academia de Munich, en 1898; rechazado, se prepara en una escuela particular y entra en la Academia, en el otoño de 1900, como alumno del entonces célebre pintor Franz von Stuck.

Sin embargo, no pasa más que un año en la Academia. Y de octubre de 1901 a mayo de 1902 recorre Italia, donde descubre la *luz natural del sol* y, con ella, *la verdad del color*. En Berna, en 1905, termina los once *aguafuertes de Invenciones*, y entre ese año y el siguiente realiza sus *cincuenta pinturas sobre vidrio* que son en definitiva, otra modalidad del grabado. En 1906, se casa con la pianista Lily Stumpf y se establece en Munich.

En su visita relámpago a París, en 1905, ha tomado contacto con el *Impresionismo*, pero en una segunda estancia, en 1912, se pone al día con los artistas modernos (Picasso, Braque, Matisse, Derain, Vlaminick, Delaunay). Dos años antes, 1910, ha realizado su primera exposición en Berna, con 56 dibujos, aguafuertes, acuarelas, reiterada en Munich, en 1911.

Poco después, también en Munich, participa de la segunda y última muestra del grupo Der Blaue Reiter ("El jinete azul"), en 1912, junto a los fundadores Kandinsky y Franz Marc, y a August Macke, Alexei von Jawlensky, Picasso, Braque, Malevic, Larionov y Vlaminick, entre otros.

³⁰⁸ BARBE-GALL, F., *Comprender los símbolos en la pintura*. Lunwerg. p.133.

La gran revelación, sin embargo será la de Kairuan, en 1914, tres meses antes del estallido de la Guerra Mundial. Klee es convocado a filas, en 1916, pero no sale de Alemania, y lo desmovilizan a fines de 1918. Dos años más tarde, en 1920, en la Galería Golz de Munich, presenta al definitivo pintor Paul Klee, con 362 obras.

En adelante, la vida del artista será calma pero sus trabajos han de crecer a lo largo de una evolución constante y una búsqueda paciente, recóndita, ensimismada, fértil, maravillosa.

Sus cuadros no pueden catalogarse como representaciones del mundo visual corriente. Asimismo, por lo general no pueden tampoco juzgarse como meras composiciones formales, aunque algunos de ellos resultan perfectamente aceptables para el purista estético. Su mensaje va dirigido en primer lugar al sentimiento, a la imaginación subjetiva. Por este motivo, se le ha comparado con los dibujos que realizan los niños pequeños cuando se hallan en esa edad en la que dibujan de un modo espontáneo, obedeciendo más a impulsos intuitivos que a la observación. La obra de Klee sugiere a veces las pinturas y ornamentos del hombre primitivo: las tallas paleolíticas en hueso, los dibujos esquimales, las pinturas de los bosquimanos y los pictogramas de los indios de Norteamérica. El mismo Klee ha trazado en ocasiones dibujos "automáticos" con cierto éxito³⁰⁹.

Profesor de la Bauhaus desde sus comienzos en Weimar, sigue siéndolo en Dessau, adonde la Academia se traslada en 1926. Cinco años más tarde, en 1931, deja la Bauhaus para enseñar en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Retirado en 1933, tras la llegada del nazismo al poder, Klee se instala en Berna. Hacia 1935 aparecen los primeros síntomas de la enfermedad que ha de llevarlo a la tumba, una esclerodermia. Tal vez por eso, pinta y dibuja sin cesar: 25 obras en 1936, 264 en 1937, 489 en 1938, 1254 en 1939 y los primeros cinco meses de 1940. El 29 de junio de ese año, a los sesenta de edad, muere en un sanatorio de Muralto-Locarno³¹⁰.

"Dejo ahora el trabajo. Me he compenetrado del ambiente de una manera tan suave, que, sin esforzarme, me siento cada vez más seguro. El color me domina. No necesito ir en busca de él. Me posee, lo sé bien. He aquí el sentido de este momento feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor"³¹¹.



Fig. 21. Paul Klee. Aviso a los barcos. 1917. Plumilla y acuarela sobre papel sobre un segundo papel pintado de acuarela. 18,8 x 14,2 cm. Stuttgart, Staatsgalerie. Colección de obras gráficas.

³⁰⁹ ALFRED H. BARR., *La definición del arte moderno*. Alianza Forma. Madrid. 1989. p.177.

³¹⁰ GLUSBERG, J., Director del museo de Bellas Artes de Argentina en su presentación de la exposición de Paul Klee. 1970.

³¹¹ Jorge Glusberg comenta de Paul Klee: Así escribió Paul Klee en su Diario, el jueves 16 de abril de 1914, en Kairuan, la sacra ciudad islámica de Tunicia. Acababa de cumplir treinta y cuatro años, y hacía una década de su entrada formal en el mundo del arte, con la serie de aguafuertes que llamó Invencciones (1905).

Expresionista en sus aguafuertes de 1904-1905, Klee elabora, después del viaje a Tunicia, un delicado Neoexpresionismo; hacia 1915, llega a la Abstracción; y en 1920, inicia sus particulares *representaciones esquemáticas de seres y de cosas*; en 1928, incursiona en el arte geométrico y, cinco años después, se vuelca a una *sutil figuración abstracta*; la etapa final, de 1937-1940, es la de *signos y símbolos*.

Pero en estas fases, Klee es un creador único, y también es única su obra, que ejerce siempre una fascinación certera, aguda, conmovedora. ¿Qué crea el artista? *Formas y espacios*, escribe Klee en 1905, en su Diario, un yacimiento de ideas poéticas, de expresiones morales y de conceptos estéticos. Sin embargo, en Klee esas formas y esos espacios, originados por el color y la luz, solo debían su existencia sobre la tela o el papel a la visión interior del artista, a su conocimiento propio y autónomo de la realidad que hay más allá de las apariencias. Porque "el arte no restituye lo visible: hace lo visible".

1.6.2.2. *Espíritu interior desde la naturaleza*

"Paul Klee es uno de los más trascendentes pintores de la vanguardia expresionista. Presentamos los momentos fundamentales de una conferencia que Paul Klee dictó a propósito del *artista y su relación con las fuerzas creadoras de la naturaleza*. Mediante sus palabras podremos acercarnos a la noción de arte como recreación de la realidad, y a una experiencia artística esencial: el artista como árbol a través del que corre la linfa creadora de la naturaleza. El sitio de la creación no rebulle solo en las manos humanas. El lugar del poder creador se halla en la naturaleza y en la profundidad de sus fuerzas creadoras inconscientes"³¹².

El artista no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador.

En consecuencia, con mirada aguda, el artista penetra las cosas que la naturaleza le coloca, ya formadas, ante su vista. Cuanto más en profundidad mira, tanto más fácilmente relaciona los puntos de vista de hoy con los de ayer, y tanto más se graba en él, en lugar de la imagen definida de la naturaleza, la imagen esencial de la creación como génesis.

Él se permite pensar también que la creación no puede estar hoy enteramente terminada, y extiende, así, esta acción creativa del mundo del pasado al futuro. Y, entonces, estando aquí en la tierra, mirándose a sí mismo, dice: este mundo tuvo un aspecto distinto y aún tendrá otro diverso. Pero, yendo más allá, piensa: Acaso en otros planetas se haya llegado a formas completamente diferentes.

Semejante movilidad acerca del desarrollo natural de la creación es una buena escuela formativa, puede sacudir profundamente al artista, que, al ser también móvil,

Pero no se sabía ni se sentía pintor, a pesar de haberse lanzado a este oficio, de manera sistemática, desde 1907; el sol africano terminará, en la ardiente primavera del 14, por convertirlo en lo que ansiaba ser.

³¹² ESTEBAN. J., *Temakel. F: \LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\klee\kle\pklee.htm*

El artista imita la creatividad de la naturaleza. De esta forma, nos aproximamos nuevamente a la percepción del arte como la erupción de un poder trascendente. Entonces, escuchemos a Klee cuando nos dice:

¿Qué artista no querría habitar allí donde el órgano central del tiempo y del espacio –no importa si se llama cerebro o corazón– determina todas las funciones? ¿Qué artista no querría habitar en el seno de la naturaleza, en el fondo primitivo de la creación, donde se halla la clave secreta del todo?

llevará esta libertad de la evolución al desarrollo de sus personales creaciones. Teniendo en cuenta este punto de vista, será, pues, justo eximirlo de revelarnos que el estadio actual del mundo puede ser modificado por sus visiones profundas y sus conmovidas sensaciones.

"El artista debe ser fiel a la movilidad. Movilidad que es libertad. Una libertad que no lleva a determinadas fases de desarrollo, que una vez fueron así o que serán así en la naturaleza o que así podrían ser en otros planetas (acaso un día mejor estudiados), sino de una libertad que sólo pretende su derecho, es decir, el derecho a ser móvil como es móvil la gran naturaleza"³¹³.

Puede afirmarse que en aquello que concierne a la investigación sobre el color, la aportación de Klee al arte moderno fue doble: en un plano artístico y otro científico. *"Interpretó a su manera la teoría de la luz y del color de Robert Delaunay, e hizo su propia poesía pictórica. Y al mismo tiempo, realizó experiencias positivas para ampliar la gama de interacción entre los colores, por ejemplo, los contrastes complementarios o los contrastes entre colores cálidos y fríos"*. En suma, Klee, el artista, hizo un trabajo intuitivo y emocional sobre el color, pero su bagaje metodológico le ayudó también a conducir una búsqueda teórica revolucionaria.

1.6.2.3. Fuerza interior que genera sentimientos

Ahora se podrá considerar la dimensión de lo objetivo en un sentido nuevo, en sí mismo, e intentar demostrar cómo el artista llega a menudo a una "deformación" a primera vista arbitraria de las naturales formas fenoménicas. Él no atribuye a estas el significado que se impone a los realistas que ejercen la crítica. Él no se siente ligado a estas realidades de esa misma manera, porque no ve en lo definido de tales formas la esencia del proceso natural de la creación. En efecto, le interesan bastante más las fuerzas formativas de esas mismas formas.

Semejante movilidad acerca del desarrollo natural de la creación es una buena escuela formativa, puede sacudir profundamente al artista, que, al ser también móvil, llevará esta libertad de la evolución al desarrollo de sus personales creaciones. Teniendo en cuenta este punto de vista, será, pues, justo eximirlo de revelar que el estadio actual del mundo puede ser modificado por sus visiones profundas y sus conmovidas sensaciones.



Fig.22. Klee. Jardín de rosas. 1920.
Óleo y plumilla sobre papel sobre cartulina.
49 x 42,5 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Fundación Gabriele Münter y Johannes
Eichner y Galería Municipal.

³¹³ MICHELLI, M. de., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza.Madrid. p.35.

Klee experimentaba con el diseño abstracto mientras continuaba sus investigaciones dentro del mundo de la fantasía... Fue reclamado por el grupo de los surrealistas de París, más rehusó entrar a formar parte del movimiento de modo formal alguno. Sin embargo, su obra constituye quizá la realización más conseguida de un arte que parece pertenecer tan solo a la imaginación, sin someterse a los obstáculos de la razón o de ese mundo exterior que es la experiencia empírica³¹⁴.

1.6.2.4. Pintura que escribe

El arte no reproduce lo visible. Hay una tendencia hacia lo abstracto inherente a la expresión lineal: las imágenes gráficas, confinadas en perfiles externos tienen una cualidad como encantada, y al mismo tiempo pueden alcanzar una gran precisión. Cuanto más pura es la obra gráfica –esto es, cuantos más elementos formales que subrayen la expresión lineal sean puestos de relieve– menos apropiado es para la representación realista de las cosas visibles.

Los elementos formales del arte gráfico son el punto, la línea, el plano y el espacio; los tres últimos cargados con una energía de varios tipos. Un simple plano-por ejemplo-esto es, un plano no construido con otras unidades elementales-se producirá si trabajo con un lápiz romo en el papel, transfiriendo así una carga de energía con o sin modulaciones³¹⁵.

En la obra de Paul Klee destaca una sensibilidad muy culta e intelectual. Con una imaginación que recuerda la infancia y una técnica gráfica muy estudiada elabora sus mundos y paisajes entre surrealistas y abstractos.

Con Klee se realiza un hermoso viaje, dejando libre el sentir, el contemplar en un espacio imaginario, para trazar, y escribir una historia.

"Hagamos un viaje al país de la visión más profunda siguiendo un plan topográfico siendo el punto el centro muerto nuestro primer acto dinámico será la línea. Después de algún tiempo, tendremos que detenernos para respirar (la línea interrumpida o la línea articulada en varios lugares). Vuelvo a mirar hasta donde hemos llegado (contra- movimiento). Calcular la distancia hasta ahora recorrida (haces de líneas). Un río puede obstaculizar nuestro avance: usaremos una barca (línea ondulada). Más allá



Fig. 23. Klee. Foehn en el jardín de Marc. 1915. Acuarela sobre papel sobre cartulina, 20x15 cm. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

³¹⁴ BARR JR. A. H., *La definición del arte moderno*. Alianza Forma. Madrid. 1989. p.176.

³¹⁵ HERSHEL, B, CHIPP., op.cit. "Fauvismo y expresionismo". p. 201-202.

Publicado originalmente en *Schöpferische Confesión*, ed.de Casimir Edschmid (Berlín: Erich Reiss, 1920) (Tribune der Kunst und Zeit, num 13) Traducción al inglés de Norbert Guterman, en *The Inward Vision*. Watercolors, Drawings and Writings by Paul Klee. (Nueva York:Abrams, 1959);p. 5

*puede hacer un puente (serie de curvas). En la otra orilla encontramos alguien que como nosotros desea profundizar en su visión. Al principio viajamos juntos alegremente (convergencia), pero van surgiendo diferencias (dos líneas trazadas independiente una de la otra). Cada uno de nosotros nuestra alguna agitación (expresión, dinamismo, cualidad emocional de la línea)*³¹⁶.

Los elementos deben producir formas que no han de sacrificarse durante el proceso. Han de conservarse. En la mayoría de los casos, una combinación de diferentes elementos es necesaria para producir formas, objetos, otros componentes, planos relacionados entre si (por ejemplo la vista de una corriente de agua) o estructuras espaciales nacidas de las cargas de energía relativas a las tres dimensiones. Gracias a este enriquecimiento de la sinfonía de las formas, las posibilidades de variación, y por lo mismo, las posibilidades de expresar ideas, se multiplican infinitamente.

Puede ser cierto que en el principio era la acción, pero la idea surge antes. Puesto que la infinitud no tiene un comienzo definido, sino que, como un círculo, puede comenzar en cualquier punto, la idea ha de ser considerada como primaria. El movimiento es la fuente de todo cambio³¹⁷.

La obra de arte es sobre todo un proceso creativo, nunca un mero producto. Es por ello que se genera imágenes y sentimientos en las diversas manifestaciones plásticas y a través de los diferentes materiales al alcance del espíritu creativo, aún con los elementos formales básicos, como ya se ha dicho anteriormente.

*Antes solíamos representar las cosas visibles de este mundo, cosas que nos gustaba mirar o que nos habría gustado ver. Hoy descubrimos la realidad que hay detrás de las cosas visibles, manifestando de este modo la creencia en que el mundo visible no es sino un caso aislado en relación con el universo y que existen otras muchas realidades latentes. Las cosas parecen adquirir así un significado más amplio y diversificado, a menudo pareciendo contradecir la experiencia racional de ayer. Hay un esfuerzo por subrayar el carácter esencial de lo accidental*³¹⁸.

¿Qué pinta Klee?

Los diseños abstractos de Klee tienen poco que ver con el cubismo ya que también ellos constituyen más una improvisación que una abstracción de las cosas visibles.

La flecha es un motivo que aparece con frecuencia en sus composiciones. Su función es la de indicar el movimiento y dirección de las fuerzas, como sucede en los diagramas del curso de Klee en la Bauhaus. Ha utilizado gran variedad de medios todos ellos con notable habilidad e imaginación. Combina acuarela con tinta y óleo con aguada, sirviéndose de distintas superficies tales como papel, lienzo, tela, arpillera, seda, estaño y aglomerado. Ha experimentado con las texturas³¹⁹.

Pinta mundos que tienen sus propias leyes naturales, donde se desarrolla una existencia paralela donde la imaginación hace posible la convivencia de los elementos. Otras veces estos mundos contienen personajes creados con magia y simbolismo. La vida discurre por si misma dentro de la obra. Sorprendidos por nuestra mirada, sus personajes

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Op.cit. p. 203.

³¹⁸ Op.cit. p. 205.

³¹⁹ ALFRED H. BARR., op.cit. p.178.

no se detendrán y continuarán su misteriosa vida intentando mantener el espacio que en la obra el artista les otorgó.

Las formas y los colores juegan a componer la diversidad biológica de esta naturaleza imaginada. La luz y la armonía que genera son sin duda los que gobiernan este universo de colores y líneas. Elementos imprescindibles del estilo pictórico de Klee.

Estos son los elementos gráficos más importantes desde mi punto de vista:

1. Los detalles de sus mundos creados. Producen un fuerte deseo de acercarse y verlos más de cerca. Estos detalles le dan vida y credibilidad a un mundo pictórico que parece que tiene vida propia y en movimiento. No solo son horas de trabajo delicado, estos detalles son pruebas de una sensibilidad profunda por las cosas pequeñas.
2. Fusión y armonía de los colores. Radiaciones y gamas cromáticas completas.
3. La línea como dibujo, creadora de formas, textura y elemento gráfico expresivo por si mismo.
4. Los tonos y la degradación. Elementos muy estudiados en función del conjunto³²⁰.

Las primeras obras de Klee son dibujos y aguafuertes como los de la serie titulada "Inventiones" (1903-05, Fundación Klee, Berna), en los que aparecen extrañas figuras de carácter fantástico y satírico, conteniendo influencias de artistas como Blake, Beardsley, Goya y Ensor. Entre 1914 y 1930, se produce el pleno desarrollo artístico de Klee. A partir de 1914, a raíz de su viaje a Túnez, desarrolla una pintura colorista con elementos abstractos inspirados en Delaunay, como en "Al estilo de Kairouan, traspuesto de forma moderna" (1914, Kunstmuseum, Berna) y "Salida de la luna, St. Germain" (1915, Museo Folkwang, Essen), donde *las manchas de color son los verdaderos protagonistas de las obras*. Después, hacia el final de la primera guerra mundial, comienza a realizar una gran variedad de obras en las que desarrolla un amplio repertorio de símbolos y motivos figurativos y abstractos, como en "Lugar afectado" (1922, Kunstmuseum, Berna)³²¹.

Su fuente de inspiración es la naturaleza, la música, el teatro, la literatura y la filosofía, de donde extrae ideas para sus temas y para explorar nuevas técnicas de expresión con las que plasmar la esencia íntima de las cosas. El objetivo de su pintura queda perfectamente definido en su célebre frase de 1918: "El arte no reproduce lo que es visible: lo convierte en visible".

Sus investigaciones pictóricas le llevan a recrear la realidad con un lenguaje grafico-plástico de gran simplicidad formal, casi infantil, convirtiéndose en la figura principal de la llamada abstracción reductiva. Algunas obras representativas de esa etapa son "Mito de la flor" (1918, Sprengel Museum, Hannover), "Jardín de rosas" (1920, Städtische Galerie, Múnich) y "Ad Parnassum" (1932, Kunstmuseum, Berna)³²².

A partir de aproximadamente 1933, su obra se hace más pesada y severa, los trazos se engrosan, las formas se simplifican al máximo hasta convertirse en puros signos gráficos, y el color se aplica independientemente de la forma, como en "Músico" (1937,

³²⁰ <http://www.pinturayartistas.com/metropolis-creadas-por-paul-klee>

³²¹ F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\klee\kle\pklee.htm

³²² Ibidem.

Klee Museum, Berna), "Insula dulcamara" (1938, Fundación Klee, Berna) y "Flora sobre la roca" (1940, Kunstmuseum, Berna)³²³.

1.6.2.5. Klee y el color

El individualismo de Klee, le llevó a participar de una forma un tanto alejada de los diversos movimientos con los que tuvo contacto. Su amistad con Kandinsky data de la época de su colaboración con el grupo El Jinete Azul. Sin embargo será durante su período docente en la Bauhaus cuando adquiere un significado más profundo. Esa fluctuación entre figurativo y abstracto será una de las principales características del famoso pintor suizo³²⁴.

"El color me posee... el color y yo somos uno. Yo soy pintura"

La pasión de Paul Klee por el color fue experimental, basada en los trabajos de especialistas como Goethe, pero también fuertemente emocional. "El color me posee... el color y yo somos uno. Yo soy pintura", escribió en su diario durante una estancia decisiva en Túnez. "Las diferencias entre el rojo y un color que no lo contenga son muy grandes. Pero lo que me interesa no es preguntarme qué es el rojo, sino más bien qué es aquello que carece del rojo".

"Los colores no cantan a una sola voz... pero logran una suerte de acorde a tres voces". Estas consideraciones de Paul Klee sobre el color fueron extraídas de la transcripción de un curso que impartió el artista suizo en los años 1921 y 1922 en la Bauhaus de Weimar.

A lo largo de su vida, Paul Klee usó el color de maneras variadas y únicas, y mantuvo con él una relación que progresó con el tiempo. Para un artista que amaba tanto la naturaleza parece algo extraño que en sus comienzos Klee despreciara el color, creyendo que no era sino una decoración. Con el tiempo Klee cambió de idea y llegó a manipular el color con una enorme precisión y pasión, hasta tal punto que terminó enseñando teoría del color y de su mezcla en la Escuela de la Bauhaus. Esta progresión, por sí misma, es de gran importancia porque le permitió escribir sobre el color con una mirada única entre sus contemporáneos.

En la obra de Paul Klee destaca una sensibilidad muy culta e intelectual. Con una imaginación que recuerda la infancia y una técnica gráfica muy estudiada elabora sus mundos y paisajes entre surrealistas y abstractos.

Klee se sumerge en la activa vida artística de Munich, donde todas las tendencias modernas conviven con el *Jugendstil*, el modernismo alemán. Estas influencias se reconocen en el predominio de lo lineal y gráfico en su obra temprana, constituida por aguafuertes y pinturas sobre vidrio que suelen presentar *seres fantásticos y figuras deformadas* de modo caricaturesco y expresionista.

Al inicio de su carrera como artista, Klee pintó mucho e hizo un uso más bien discreto del color. Sus acuarelas demuestran que estaba más interesado en el valor de un tono que en la resonancia psicológica del color. "Hasta el momento en el que descubrió el color, Paul Klee se inclinaba más bien por el estudio de las tonalidades, especialmente

³²³ Ibidem.

³²⁴ CIRLOT. L., op.cit. p.7.

de la gama de los rojos, cafés y verdes suaves", explica el historiador de arte Michael Baumgartner. Será en 1911 cuando entra en contacto con August Macke y Wassily Kandinsky, promotores, junto con Franz Marc, de El Jinete Azul. De este grupo nacerá la abstracción de Kandinsky, pero la participación de Klee, más joven y menos maduro artísticamente que sus colegas, fue modesta: solo expuso en la segunda muestra del grupo, en 1912, y su contribución al famoso Almanaque, editado ese mismo año, se reduce a un pequeño dibujo.

La verdadera explosión de Klee como pintor se produce en 1914, a propósito de un breve viaje a Túnez en compañía de su amigo Louis Moilliet y de August Macke. Allí aprenderá a construir el cuadro a partir del color, superando el estadio fundamentalmente gráfico en que se había movido hasta ahora. La Primera Guerra Mundial no interrumpe su carrera; aunque se le llama a filas, no se incorpora hasta 1916, y siempre en cómodos puestos de retaguardia. Su obra, de hecho, conoce un rápido éxito comercial durante los años de la Guerra, y corre mejor suerte que la de sus amigos Marc y Macke, caídos en el frente³²⁵.

Algunas obras aluden a la hostilidad de los tiempos, pero dominan los cuadros en los que el color y el componente gráfico se aúnan en característicos pictogramas que guardan cierta similitud con los jeroglíficos.

El período de la Bauhaus contribuye a sistematizar su lenguaje pictórico y le brinda la oportunidad de conocer a numerosos protagonistas de la vanguardia histórica europea. Klee puso siempre por delante la dedicación a su obra respecto a la docencia, lo que acabó creándole ciertas tensiones en el seno de la Bauhaus. En 1931 aceptó una plaza de profesor en Düsseldorf más cómoda y convencional, pero dos años más tarde las autoridades nacional-socialistas lo destituyen, tras motejarlo de "artista judío"³²⁶.

En materia de color, Klee recibió una gran influencia de Robert Delaunay, de quien tradujo en 1913 un artículo titulado: "La luz". El año siguiente, realizó un viaje a Túnez que le permitió descubrir la intensidad emocional de los colores. Esta experiencia directa de la sensualidad de la luz y del Sur fue decisiva en su obra. Hasta esta etapa de su carrera, Paul Klee había creado numerosos diseños y grabados, pero había pintado poco, algunas acuarelas esencialmente. Después de su viaje, fue como si las ideas de Delaunay, sobre las cuales había meditado mucho, regresaran para tomar forma y adquirir un lenguaje pictórico propio.

Delaunay había inspirado en Klee la idea de trabajar directamente sobre el espectro de los colores. Klee describió el fenómeno del arco iris de esta forma: "Es la cima de todas las cosas coloridas y la abstracción de todas las aplicaciones, elaboraciones y combinación de colores". Cabe señalar que este descubrimiento del color estuvo acompañado de un gran dominio del óleo. Las composiciones de Klee se tornaron más abstractas, dinámicas y poseedoras de un gesto de mayor libertad. Por otra parte, los títulos que dio el artista a sus cuadros hacían cada vez más referencia a vivencias personales.

Valores como la dinámica y el movimiento, y la relación entre energía individual y cósmica, comenzaron a manifestarse. Algunos años después, a partir de estas consideraciones, Klee elaboró su concepto de romanticismo, que defendía una libertad de expresión opuesta al clasicismo.

³²⁵ F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\klee\paul_klee.htm

³²⁶ Ibidem.

Pero a partir de 1913-1914, su paleta comienza a acentuarse. "Los colores primarios, el rojo, amarillo y azul, tomaron importancia, tanto como los contrastes que logran los colores complementarios". Su mirada se abre a un mundo nuevo, menos gris.

A lo largo de su vida, Paul Klee usó el color de maneras variadas y únicas, y mantuvo con él una relación que progresó con el tiempo. Para un artista que amaba tanto la naturaleza parece algo extraño que en sus comienzos Klee despreciara el color, creyendo que no era sino una decoración.

La trayectoria artística de Paul Klee se caracteriza por la radical ambigüedad de ser al mismo tiempo clásico y moderno, pero también fragmentario e irregular, marcado por su gran aptitud para la experimentación y la compenetración de las disciplinas, con la mirada constantemente puesta en el curso de la historia contemporánea. Es éste quizá, entre otros, uno de los legados más importantes que dejó a las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

La predilección por lo fantástico, tan arraigada en la tradición continental y sobre todo en la zona alemana, está vinculada a una predisposición poliédrica y atenta al aspecto técnico de la labor artística, el esmero en la composición y el equilibrio, esmero que, paradójicamente, se libera de la ascendente paródica que lo aproxima a la tradición satírica de la ilustración humorística. Los largos y didácticos títulos, por una parte, y el carácter de proceso de un signo gráfico y de una forma, por otra, son algunos de los ámbitos en los que se desarrolla la actividad creativa de Klee.

Al inicio de su carrera como artista, Klee pintó mucho e hizo un uso más bien discreto del color. Sus acuarelas demuestran que estaba *más interesado en el valor de un tono que en la resonancia psicológica del color*. "Hasta el momento en el que descubrió el color, Paul Klee se inclinaba más bien por el estudio de las tonalidades, especialmente de la gama de los rojos, cafés y verdes suaves", explica el historiador de arte Michael Baumgartner.

Pero a partir de 1913-1914, su paleta comienza a acentuarse. "Los colores primarios, el rojo, amarillo y azul, tomaron importancia, tanto como los contrastes que logran los colores complementarios". Su mirada se abre a un mundo nuevo, menos gris.

En suma, Klee, el artista, hizo un trabajo intuitivo y emocional sobre el color, pero su bagaje metodológico le ayudó también a conducir una búsqueda teórica revolucionaria.

1.6.2.6. *El problema de la forma. Realidad oculta*

Desde sus comienzos, Paul Klee manifiesta un rigor en la observación y cierta corrección del dibujo tanto en su expresividad como en su grafía. Las diferentes corrientes por las que su camino se cruza, le sirven de estímulo y aprendizaje en la consolidación de su propia personalidad.

Partiendo en sus primeros trabajos de ejercicios un tanto escolares fieles a los principios que le eran enseñados, va llegando a una simplificación humorística en sus dibujos y paisajes. Trabaja la acuarela y el óleo. Un gran descubrimiento fue su experiencia con la obra gráfica, con Ziegler, técnica que le sedujo y le dedicó parte de su obra. Encontró la posibilidad de la sorpresa y la exploración, de lo fortuito y lo accidental. Trabaja el cinc y raramente el cobre. 15 aguafuertes componen la mejor parte de su obra grabada. (1902).

De la mano de Ziegler se adentra en la técnica del grabado al aguafuerte. Esta última razón le permite cambiar la fisonomía de la obra, le parece un maravilloso medio de expresión. Así, en el dibujo, donde la grafía queda directa y definitiva, el grabado a sus ojos muestra algunas superioridades importantes; un trazo siempre perfecto o transformable, de innumerables posibilidades de sorpresa y exploración de lo fortuito y accidental.³²⁷

Encuentra dificultad en poder mezclar e integrar su expresión poética a la plástica al igual que integrar la tercera dimensión. En 1913, su dibujo característico es un tanto filosófico y satírico al igual que sus fantasías resultan crueles y cómicas.

No abandona sus actividades intelectuales de años anteriores, lectura de obras literarias o la música. Estos estímulos ejercen cierta influencia en su obra, llevándolo a un desarrollo plástico.

En su interior, la pintura propiamente dicha le inspira una verdadera timidez. Su hijo llegará a comentar "el color penetra en el elemento formal con lentitud y prudencia" y por el momento le deja deliberadamente de lado, reservándolo para más tarde, en otra ocasión. En él no llega el color como un ornamento de la impresión plástica³²⁸.

Se esfuerza en la conciliación del sujeto y del objeto, combinando la visión realista con su interpretación subjetiva. En segundo lugar también superpone la intencionalidad psíquica y las estructuras naturales, las estudia particularmente, sus diferencias, texturas.

Ciertos aspectos de su grafismo presenta analogías con la obra de Beardsley o de Blake, pero con un sentido más vivo de lo grotesco y con un humor muy particular.

Sin embargo para Klee la representación plástica no debe partir nunca de una especulación poética previamente pero sí el establecimiento de figuras donde la escritura, el dibujo, deje susceptible el simbolismo de las ideas.

Su concepción de la belleza no deriva del punto del objeto, pero sí de la sensación provocada por su deformación o más exactamente, por la invención informativa. Respectivamente lo esencial de la anatomía que es conscientemente preparada, la evocación morfológica, no proviene de la poesía. Es lo contrario de lo que se produce por delegación. La visión, es decir, su expresión son de naturaleza metamórfica, lo vegetal, lo animal y lo humano se confunden³²⁹.

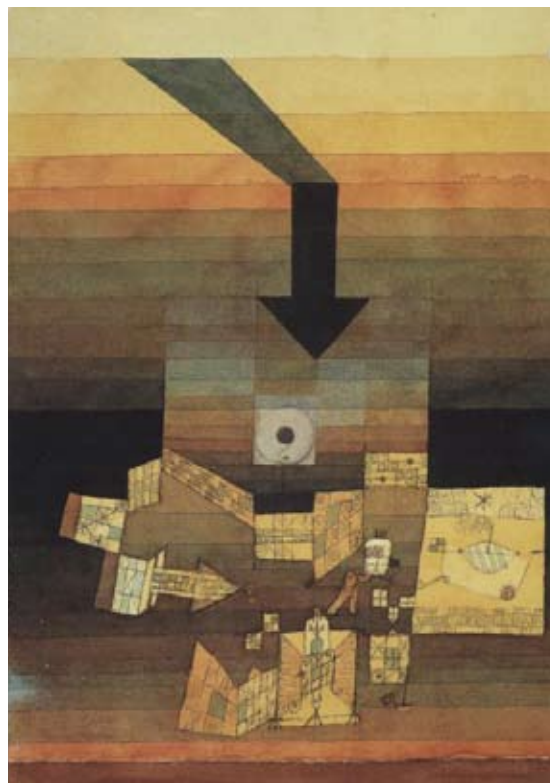


Fig. 24. Paul Klee. Lugar afectado. 1922.
Plumilla, lápiz, y acuarela sobre papel
30,7 x 23,1 cm.
Fundación Paul Klee.
Berna. Kunstmuseum Bern.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ CHEVALIER, D., *Klee*. Flammarion. Italia. 1979. p. 11.

³²⁹ Op.cit. p.11.

Es como si su lápiz inventara el mismo libremente, las particularidades que construyen en cada superficie. Estas cualidades y su manejo del color lo va a hacer conjugar con una nueva técnica. La pintura sobre cristal. Después de numerosas experimentaciones y razonamientos, le permitirán una renovación del estilo clásico de sus primeras estampas... Examina y traduce de una manera directa la naturaleza; pone en la vida el color, la luz y el espacio³³⁰.

Puede afirmarse que en aquello que concierne a la investigación sobre el color, la aportación de Klee al arte moderno fue doble: en un plano artístico y otro científico. "Interpretó a su manera la teoría de la luz y del color de Robert Delaunay, e hizo su propia poesía pictórica. Y al mismo tiempo, realizó experiencias empíricas para ampliar la gama de interacción entre los colores, por ejemplo, los contrastes complementarios o los contrastes entre colores cálidos y fríos".

En la obra de Paul Klee destaca una sensibilidad muy culta e intelectual. Con una imaginación que recuerda la infancia y una técnica gráfica muy estudiada elabora sus mundos y paisajes entre surrealistas y abstractos.

Encuentra las más grandes dificultades en hacer pasar su expresión de la poética a la plástica, de la misma manera que integrar la tercera dimensión en el plano. Sus incursiones en el dominio del color son fantásticas, él se consagra sobre todo en el dibujo e inaugura la manera tan característica, a la vez filosófica y satírica, que será su forma de hacer hasta alrededor del año 1913³³¹.

De esta gráfica, de esta forma de hacer, participaron posteriormente sus fantasías más frecuentemente crueles y cómicas donde la figura, como dice Novalis "*la humanidad es un personaje humorístico*", es tratada con una suerte irrisoria.

Se esfuerza en eliminar los tonos locales de su paleta en consideración a la mancha pura como un elemento privilegiado de la armonía cromática. Pone en el punto un procedimiento claro-oscuro, casi automático consistente en diluir, progresivamente, el negro, para otras capas de pintura sucesivas, sobre las superficies previamente pintadas. No obstante, por otro lado, a pesar de algunas dosificaciones de la gradación del claro-oscuro, para el establecimiento de los valores tonales, se sitúa, a pesar de todo, durante este período, en proximidad de Cézanne o de Matisse con una especie de presentimiento de los descubrimientos de Seurat y Delaunay a quienes él no vio nunca, ni al uno ni al otro³³².

Lo esencial de la obra de Klee se sitúa en un nivel auténticamente personal y las influencias exteriores, asimiladas, deben de ser tenues.

Con 31 años, su obra gráfica figurativa se subdivide en contornos formales y, puede ser, por introducción de elementos observados con lupa, minuciosamente, en signos autónomos. Con el fin, de estudiar lo infinitamente pequeño, las morfologías en formación, los mecanismos embrionarios, hace penetrar su visión en el interior de las cosas.

En el caso de Klee, las imágenes de la naturaleza en gestación tienden a reemplazar, poco a poco, éstas de la naturaleza terminadas. Trabaja en proyectos de ilustración.

³³⁰ Op.cit.17.

A través de su obra se descubre, sin reserva, el juego de valores y el estudio que hace del color y los elementos gráficos. Valores que él domina, producto de la observación de la realidad, y de las obras de sus contemporáneos y de los clásicos en la historia del arte.

³³¹ Op.cit. p.9.

³³² Op.cit. p. 25.

En sus búsquedas, se encuentra en un apartado en el que parte de la tonalidad y la luminosidad de otra parte del trazo, de la escritura y de la construcción. Tiene los asentamientos en los problemas de la naturaleza. Poeta, filósofo y naturalista a la vez que pintor, deja atrás sus ensayos en blanco y negro, o en policromía; estudia, pero en un plan diferente a los de los impresionistas, los efectos de la luz que pasa por los contornos, doblando las líneas, deformando la perspectiva, rompiendo los colores³³³.

Después de un nuevo contacto con la obra de otros artistas entre ellos Kandinsky, Braque, Picasso, Delaunay, realiza unas ilustraciones en las que su dibujo se presenta diversificado, jugando simultáneamente con las anotaciones de caracteres casi oníricos y de invenciones semejándose a las grafías infantiles. El mundo de la infancia, en efecto, aparece en esta primacía que el artista, después de haber observado y además alcanzado no cesará de explorar tan magníficamente.

Es en 1912 cuando se encuentra en su arte el equilibrio que persigue que es a la vez absoluto y flotante, porque el universo de su búsqueda, en el que no puede apoyarse, necesita de intermediarios, salidos de limbos en los que la permanencia no era percibida más que dialécticamente, oposicionalmente, a través de un estigma movedizo donde los seres no pertenecen enteramente ni al mundo de los vivos ni en el de los muertos³³⁴.

El año siguiente deseoso de restituir la fugacidad atmosférica, pinta a la acuarela. Como en las obras más tardías, se inclina hacia la naturaleza en fermentación, en transformación. Sus motivaciones plásticas están entonces más bien en la línea de los impresionistas más que en la de los cubistas o de los futuristas. Obras que él ha visto en una exposición en Múnich poco tiempo antes.

En un segundo viaje a Italia, tras su enfermedad en Berna, será importante para la aceleración de su capacidad creativa y de desarrollos que surgirán más que en su primer viaje italiano. El descubrimiento de Oriente le conquista y así probará ahora con una nueva paleta y con una nueva luz. La sensación es en esta ocasión el punto fijo alrededor del que girará su expresión.

Con su geometría se acerca a las construcciones arquitectónicas, que le acercan a sus viajes a Italia, en un lenguaje contemporáneo donde recuerda la nueva organización plástica. Regresado a Munich pone orden en sus ideas, clasifica documentos y notas. Trabaja intensivamente dibujando y pintando con orden, recordando la luz artificial, interpretando sus planos coloreados, cambia sin cesar sus materias y sus técnicas.

En óleo pinta sobre diferentes telas: muselina, lino, yute, que el mismo prepara con yeso o con creta. Para sus acuarelas se sirve de cartones, madera y papeles de diversas texturas. Siempre de buena calidad y que él se prepara también. Alguna vez, previamente, rascando, lavando, cepillando. Con el fin de multiplicar sus efectos, calca los dibujos en los fondos pintados con agua, barniza el papel todavía húmedo de ciertas

³³³ Op.cit. p. 26.

La definición de los orígenes de la expresión le obsesiona, seguramente, sueña con llegar a este punto absoluto, a partir del cual poder efectuar su verdadero camino, reconstruyendo la creación, lanzar su mensaje. En pintura hace más frecuentemente uso, no hace mucho, de los contrastes y las combinaciones, cromáticamente en el inferior de los órdenes cuantitativos y cualitativos. Paralelamente es la disposición y repartición de las manchas coloreadas las que acreditan, cerca de la obra, las nociones de especialidad y temporalidad plásticas en el interior de las cuales se realiza el movimiento.

³³⁴ Ibidem.

pastas, mezclando los medios, en cola, los unos sobre los otros, personalizando de texturas opuestas, etc.

Bien sabemos que con los años para alguna obra, se vuelve frágil, resulta que las tintas palidecen, los trazos se borran, los planos se desvanecen. Por ello las infinitas precauciones que toma la fundación que lleva su nombre, en Berna, aquellas obras que saca de sus carpetas, en ocasiones lo más raramente posible, ya que estas obras son tan frágiles, tan precarias³³⁵.

Después de la guerra, las formas inéditas, gráficamente determinadas, aparecen sobre la aplicación de planos coloreados, generalmente claros de sus acuarelas. Son los elementos figurativos los que anuncian las pinturas poéticas, ideogramas y símbolos cósmicos posteriores. A través de ellos se persigue la puesta al día de lo experimentado en su incursión tunecina.

El vocabulario de sus metáforas está compuesto de cruces, círculos, flechas y alguna vez a la manera de Braque, introduce en sus obras letras y números. La expresión de estas obras que tienden a la repulsión, se vuelven esotéricas. En una manera de proceder asociativa, donde la forma se encuentra determinada por una idea previa del mundo, testimoniando el Cosmos. En otra la visión en la que procede adelantándose a la inmediatez de las cosas, juntando los mecanismos formales originales, la génesis.

En 1920 aparecen los trazos horizontales y paralelos que serán el nacimiento posterior de toda una serie de obras que le caracterizaron. Con su presencia en la Bauhaus, vivirá el momento más fecundo y feliz en su obra.

Geométricas, las superficies de más de un cuadro de Klee se cruzan mutuamente creando así los espacios múltiples. Estos mismos espacios que evolucionaron pronto hacia los esquemas perspectivas.

En 1922 aparecen los *temas escenográficos* inspirados por la ópera, el circo, con su cortejo de actores, accesorios y decoración. Pinta numerosa obra rítmica y cromáticamente orquestadas como las figuras. Porque él continúa en la música con agrado.

A su interés de siempre por los dibujos de los niños se añadirán otros descubrimientos que le inspirará la lectura de "*Activité plastique des malades mentaux*" de Prinzhorn.

Concede prioridad a la formulación escrita que es la que le afirmará en la vida de la abstracción. También entre sus escritos, donde abundan las consideraciones sobre las configuraciones y formalidades, esquemas internos de las formas elementales, desarrollando formas secundarias, transformaciones irregulares de las formas fundamentales, etc. No revelan más que un mínimo de reflexión concedida al color, sus principios y las modalidades de aplicación de ellos. En sus trabajos gráficos, en todo caso, lápices o tintas, Klee no se separa fácilmente de estos.

Hacia 1923 adopta en el dibujo rayas, líneas, y tramas, pinta sus primeras *carrés magiques*, que le acompañaron hasta el final de su existencia. Son consideradas como reminiscencia del tapiz oriental. O la perpetuación de una ligera influencia cubista. Sin duda un poco de los dos. Pero hace falta ver también los ejemplos de Malevitch, Kandinsky a quien conocía bien y los ritmos perpendiculares de Mondrian, en la misma época. En la *carrés magiques*, conjuga sus propuestas verticales y horizontales, donde el sustrato poético se funda en la matemática.

³³⁵ Op.cit. p. 28.

Al final de su vida, se encuentra la lucha entre *las formas constreñidas y cerradas y las formas libres y abiertas*. Su arte se vuelve entonces una aventura constantemente renovada. En 1939, se presenta su fin próximo, multiplicará las creaciones extendiendo sin cesar el dominio de sus investigaciones y de sus experiencias. El humor se ensombrece, gira a lo negro, como su paleta terrosa, cenicienta, impregnada de pesimismo. Con premeditación su arte se vuelve ahora francamente fantasmagórico, acomodándose a lo que en otro tiempo le valía.

Entonces su dibujo del carbón busca y tantea, en el lugar que presenta todavía una ligera insuficiencia formal. Esto no es un truco de trabajo, ni recetas de camuflaje de insuficiencia como pueden creer algunos, pero usa de una manera consciente y beneficiosa las carencias que toda génesis deja detrás de ella. Conversión del defecto en cualidad, en virtud del principio que nada es negligencia, de las posibilidades que los azares de la formulación, buenos o malos, mueven a un artista. Aún así sus medios de expresión, muy precisos y adecuados se adaptan a su visión³³⁶.

"Soy incomprensible del lado de acá. Vivo igual de bien entre los muertos que entre los no-nacidos. Algo más cerca del corazón de la creación que lo ordinario. Pero todavía no lo suficientemente cerca. ¿Comunico calor? ¿Friedad? Más allá de todo ardor no puede discutirse eso. Cuanto más me distancio, más piadoso soy. Del lado de acá, a veces me regocijo un poco del mal ajeno. Son matices de la misma cosa"³³⁷.



Fig. 25. Paul Klee. Revolución del viaducto. 1937. Óleo sobre imprimación de óleo sobre algodón en marco de cuñas 60 x 50 cm. Hamburger Kunsthalle. Hamburgo.

1.6.3. Piet Mondrian. Su trayectoria

1872 Amersfoort, Holanda. 1944. New York, EEUU.

Pintor holandés que llevó el arte abstracto hasta sus últimas consecuencias. Por medio de una *simplificación radical*, tanto en la composición como en el colorido, intentaba exponer los principios básicos que subyacen a la apariencia.

Sus primeras obras, hasta 1907, eran paisajes serenos, pintados en grises delicados, malvas y verdes oscuros. En 1908, bajo la influencia del pintor neerlandés Jan Toorop, comenzó a experimentar con *colores más brillantes, fue el punto de partida de sus intentos por trascender la naturaleza*. Se trasladó a París en 1911, donde adoptó el estilo cubista y realizó series analíticas como *Árboles* (1912-1913) y *Andamios* (1912-1914).

³³⁶ Op.cit. p. 80.

³³⁷ PARTSCH, S., *Klee*. Taschen. Madrid. 2003. p.7.

Estas palabras de Paul Klee caracterizan sucintamente al artista y al hombre, tal como él quería ser visto. Podrían entenderse como un programa.

Poco a poco se fue alejando del semi-naturalismo para internarse en la abstracción y llegar por fin a un estilo en el que se autolimitó a pintar con finos trazos verticales y horizontales. En 1917 junto con su compatriota, el pintor Theo van Doesburg fundó la revista *De Stijl*, en la que Mondrian desarrolló su teoría sobre las nuevas formas artísticas que denominó neoplasticismo. Sostenía que *el arte no debía implicarse en la reproducción de imágenes de objetos reales, sino expresar únicamente lo absoluto y universal que se oculta tras la realidad*. Rechazaba las cualidades sensoriales de textura, superficie y color y *redujo su paleta a los colores primarios*.

Su creencia de que un lienzo, es decir una superficie plana, sólo debe contener elementos planos, implicaba la eliminación de toda línea curva y admitió únicamente las líneas rectas y los ángulos rectos. La aplicación de sus teorías le condujo a realizar obras como *Composición en rojo, amarillo y azul* (1921, Gemeentemuseum), en la que la pintura, compuesta sólo por unas cuantas líneas y algunos bloques de color bien equilibrados, crea un efecto monumental a pesar de la escasez de los medios, voluntariamente limitados, que emplea.

Cuando se trasladó a Nueva York en 1940, su estilo había logrado una *mayor libertad* y un *ritmo más vivo*. Abandonó la severidad de las líneas en negro para yuxtaponer *áreas de colores brillantes*, como puede verse claramente en la última obra que dejó acabada, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943, Museo de Arte Moderno, Nueva York, MOMA).

Mondrian ha sido uno de los artistas de mayor repercusión en el siglo XX. Sus teorías sobre la abstracción y la simplicidad no solo alteraron el curso de la pintura, sino que tuvieron una profunda influencia en la arquitectura, el diseño industrial y las artes gráficas. Murió el 1 de febrero de 1944 en Nueva York.

Pintor vanguardista holandés, que evolucionó desde el *naturalismo y el simbolismo hasta la abstracción*. Nació en una familia calvinista. Desde 1892 hasta 1907 estudió en la Academia Estatal de Ámsterdam. Comenzó su carrera como maestro, pero mientras enseñaba también practicaba la pintura.

La mayor parte de su trabajo de este período es naturalista o impresionista, siendo en gran parte paisajes de su Holanda natal. (Molinos de viento, campos, ríos). Los colores que predominan en esta etapa inicial son malva, gris suave y verde oscuro. En 1912 viajó a París (Francia) y adapta los preceptos del cubismo y ya en 1917 avanzó definitivamente hacia la abstracción, abandonando los referentes externos.

Por medio de una *simplificación radical*, tanto en la composición como en el colorido, Piet Mondrian intentaba exponer los principios básicos que subyacen a la apariencia. Sus teorías sobre la abstracción y la simplicidad no sólo alteraron el curso de la pintura, sino que tuvieron una profunda *influencia en la arquitectura, el diseño industrial y las artes gráficas*. Junto a los rusos Vassily Kandinsky y Kasimir Malevich, fue uno de los principales representantes de los comienzos de la abstracción³³⁸.

³³⁸ *Abstracción. mon\piet-mondrian.htmR.htm*



Fig. 26. Piet Mondrian, Grey Tree, 1912.
Óleo sobre lienzo, 79,7 x 109,1cm.
Haags Gemeentemuseum. La Haya.

Regresa a Holanda en 1914 y debido a la Primera Guerra Mundial no puede volver a París. Allí continúa trabajando en la simplificación de las formas hasta que éstas quedan reducidas a líneas verticales y horizontales en negro. Detrás de esta simplificación de las formas estarán sus creencias teosóficas que daban gran importancia a la geometría, otorgando al ángulo recto un significado místico en el que la vertical sería el principio masculino y la horizontal el femenino³³⁹.

A partir de 1917 empieza a experimentar con el color y las formas cuadradas y rectangulares, así poco a poco irá perfeccionando la técnica. Tras varias experimentaciones sustituirá la simetría inicial por la asimetría introduciendo rectángulos de varios tamaños y reduciendo el color a los tres primarios (azul, rojo y amarillo) y a los tres no colores (blanco, negro y gris). Detrás de la utilización de los colores primarios en sus obras estará también la teosofía³⁴⁰.

En 1938 se trasladará a Londres donde permanecerá hasta 1940. Debido a los numerosos bombardeos en la ciudad se trasladará a Nueva York donde su pintura dará un giro

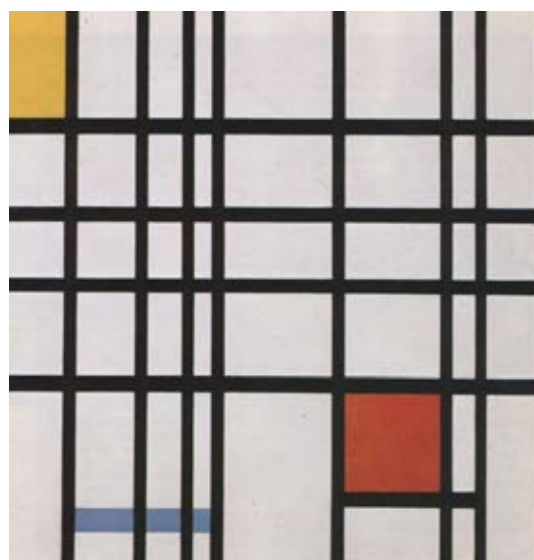


Fig. 27. Piet Mondrian. Composición en rojo, amarillo y azul. 1939.
Óleo 72 x 69 cm.
Tate Gallery. Londres.

³³⁹ IÓN\mon\Piet_Mondrian.htm

³⁴⁰ Ibidem.

Mondrian llamará a sus composiciones *Neoplasticismo*, éste sentará las bases en el nacimiento del movimiento artístico holandés De Stijl que aparecerá en 1917 como una revista, fundada entre otros por Mondrian y Theo van Doesburg, con el objetivo de que "el hombre moderno sea receptivo a lo que es nuevo en las artes visuales". Pronto comenzarán los problemas entre Mondrian y los otros miembros del grupo ya que mientras Mondrian pensará en la pintura como la base principal del grupo por su adelanto con respecto a otras técnicas, para los demás será solamente un elemento más en la transformación del arte.

influenciada por el movimiento de la ciudad, así las formas estáticas darán paso a composiciones mucho más rítmicas cuyos títulos ejemplifican muy bien el cambio "*Broadway Boogie-Woogie*" y "*Victory Boogie-Woogie*". Mondrian solo podrá poner en práctica dicho cambio en estas dos obras, la segunda de ellas inconclusa ya que morirá de una neumonía en 1944³⁴¹.

Mondrian es una de las figuras eminentes del arte del siglo XX, y el Neoplasticismo es una de las formas que toma la abstracción en las primeras décadas del siglo (1918). Se trata de una concepción analítica y esencialista de la pintura, una búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa –material– reduciéndola a formas geométricas y colores puros –es decir, lo espiritual–.

Tras haber experimentado con la línea y el color de manera independiente, el paso siguiente de Mondrian fue combinar los dos elementos en una sola composición y establecer una relación entre ellos³⁴².

*Mondrian quería que el arte reflejara una realidad superior, o una verdad que trascendía la naturaleza, creyendo que en su perfección ese arte ayudaría a otros a alcanzar una comprensión y un conocimiento más grandes. Para él la "relación de la posición" del ángulo correcto expresaba la "armonía perfecta", y era esta belleza lo que deseaba transmitir al espectador*³⁴³.

Durante toda su vida, Mondrian continuó sosteniendo no solo que el ángulo recto era esencial para el estilo neoplástico, sino que contenía suficiente potencial para el dinamismo en sí mismo. Incluso desarrolló un formato variado: el rombo. Al girar el lienzo un ángulo a 45°, creó una forma romboidal como soporte. Las líneas de la parrilla pintada todavía eran horizontales y verticales, pero como ya no están visualmente limitadas por los cuatro lados del lienzo, parecen extenderse espacialmente más allá de él. Tanto si usaba simples líneas negras como si añadía color al rombo, Mondrian siempre se atenía al ángulo recto³⁴⁴.

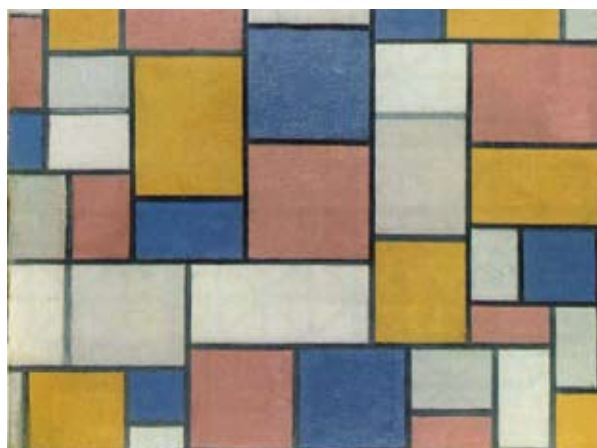


Fig. 28. Piet Mondrian. Composición con color. 1918.
Óleo. 140 x 100 cm.
State Museum Kröller-Müller, Otterlo.

³⁴¹ *Abstracción. \mon\piet-mondrian.htmF.htm Arte en la guía. 2000.*

³⁴² MOSZYNSKA, A., op.cit. p. 51.

³⁴³ op.cit. p.54.

³⁴⁴ op.cit. p. 88.

Mondrian a lo largo de su carrera aprovecha la lección del cubismo, incorporándola a su búsqueda universalizadora, y abre un camino que después seguirían movimientos centrados en la investigación analítica de la forma a través de la abstracción geométrica. Así, en los años 60: op-art. También en los 70 el lema del arte minimal, "less is more", parece asumir los planteamientos del Neoplasticismo de Mondrian.

El Neoplasticismo es un movimiento abstracto, que parte de la relación con la naturaleza que se da en el arte europeo desde la década de 1880 (postimpresionismo). Este anhelo de abstracción en el arte, como sabemos, había asumido dos direcciones, según ponga el acento en: *contenido emocional*, entendido como exploración de las posibilidades expresivas de la pintura-forma; *geometrismo*, entendido como reflexión sobre las posibilidades del lenguaje pictórico.

Mondrian, desarrolla una concepción analítica de la pintura, en su búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa reduciéndola a formas geométricas y colores puros para hacerla universal.

Vista de Winterswijk, muy característica de este período, apunta ya una idea que guiará toda la pintura de Mondrian: el deseo de *trascender la apariencia material de la realidad* sometiéndola a un orden visual que la sitúa en un plano de universalidad, en este caso mediante una composición que enfatiza la verticalidad de la torre, y la horizontalidad de la línea del cielo, convirtiendo a ambos elementos en ejes perpendiculares que organizan la pintura en términos de estructura visual, más allá de la pura descripción de un paisaje concreto.

Vista del Amstel (1902-1903) es otro ejemplo de paisaje al estilo de la escuela impresionista holandesa, pero en donde se muestra ya el afán ordenador de Mondrian (horizontales y verticales muy marcadas).

En Winterswijk permaneció Mondrian hasta 1892, año en que partió para Amsterdam con el fin de asistir a las clases de la Rijksacademie. Allí entró en contacto con otros artistas y se interesó por los movimientos artísticos más recientes, especialmente por el simbolismo (coincidía con su deseo innato de trascender la trivial realidad material, su particularidad descriptiva), al tiempo que por las escuelas de pensamiento influidas por las religiones orientales, concretamente por la Teosofía o "ciencia del espíritu" (Mme. Blavatsky).

Poco a poco, entre 1908 y 1912, Mondrian avanza hacia un estilo en el que *la realidad es abstraída a sus rasgos esenciales*, algo que se anunciaba ya en los cuadros que se acaban de comentar. Ahora el tema pierde toda relevancia: la línea y el color son los únicos vehículos de expresión del contenido del cuadro. Este se convierte, definitivamente, en una expresión puramente autónoma que tiene en sí misma su propio significado.

Los años comprendidos entre 1908 y 1912 son, por consiguiente, de gran trascendencia en la obra de Mondrian.

1.6.3.1. Raíces de una abstracción. Geometría divina, arte puro

Las pinturas más tempranas que muestran un vislumbre de la abstracción son una serie de cuadros de 1905 a 1907, en los cuales pinta *escenas oscuras* de árboles indistintos y casas con los reflejos en agua que los hace casi aparecer como manchas de tinta de un proyectivo test de Rorschach. Sin embargo, aunque el resultado final deja ver el énfasis en las formas sobre el contenido, estas pinturas todavía se arraigan firmemente

en la naturaleza, y es solo por el conocimiento de estos logros de Mondrian que se llegan a saber las raíces de su abstracción futura.



Fig. 29. Piet Mondrian. Rhododendron (detail). 1905.
500 x 323 cm.
The Santa Bárbara Museum of Art.

Mondrian y su trabajo posterior fueron influenciados profundamente por los "Moderne Kunstkring" 1911 en la exhibición del cubismo en Ámsterdam. Su búsqueda por la *simplificación* se muestra en dos versiones del cuadro *Stilleven met gemberpot* (Vida tranquila con una olla de jengibre). La versión cubista de 1911, y la abstracta de 1912, en la segunda versión el tema es reducido a una forma redonda con triángulos y rectángulos.

Estuvo en París entre 1911 y 1914, recibiendo la *influencia cubista*. Volvió a Ámsterdam. Allí conoció, en 1915, a Van Doesburg, con el que fundó el grupo De Stijl en 1917. En torno a esta revista De Stijl (El estilo), publicada entre 1917 y 1926, se constituyeron un grupo de artistas que recibieron la directa influencia de la "revolución cubista". Es el pintor más importante del grupo.

*El arte no es más que un sustitutivo en tanto que la belleza de la vida siga siendo deficiente. Irá desapareciendo a medida que la vida vaya ganado en equilibrio*³⁴⁵.

Sin embargo, Mondrian sigue en 1917, preocupado por la creación de desplazamientos espaciales sin profundidad, mediante el solapamiento literal y aparente de sus planos de color (azul, rosa, negro). En las obras de este periodo se da un cierto desplazamiento espacial mediante el avance y retroceso de los colores, en otras ese movimiento viene reforzado por medio de planos de color que, literalmente se solapan³⁴⁶.

³⁴⁵ MONDRIAN. P., *Catálogo*. Guggenheim. Museo Nueva York.1971.

³⁴⁶ Op.cit. p.125.

El constructivismo no pretendía ser un estilo de arte abstracto, ni siquiera un arte *per se*. En su núcleo era, primero y ante todo, la expresión de una convicción, fundada en motivos muy profundos, de que el artista podía contribuir a hacer más elevadas las necesidades físicas e intelectuales de la sociedad en su conjunto, estableciendo un contacto directo con la producción a base de máquinas, con la ingeniería arquitectónica y con los medios de comunicación gráficos y fotográficos. Satisfacer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar y sistematizar los sentimientos del proletariado revolucionario- tal era su objetivo: no un arte político, sino la socialización del arte³⁴⁷.

Los constructivistas abogaron por el edificio desnudo, por la pureza inherente a las formas elementales. Decían que los nuevos materiales industriales y la máquina contenían dentro de sí una belleza especial propia. Para estos artistas las formas geométricas y las áreas uniformes de colores puros estaban revueltas en un aura de orden, y orden era lo que ellos querían imponer sobre la sociedad³⁴⁸.

Todos los elementos esenciales de la forma: masa, el plano recto, espacio, proporción, ritmo, las propiedades naturales de los materiales particulares empleados, sumados a las exigencias planteadas por la función última del objeto, alcanzarían su plenitud en el objeto final mismo³⁴⁹.

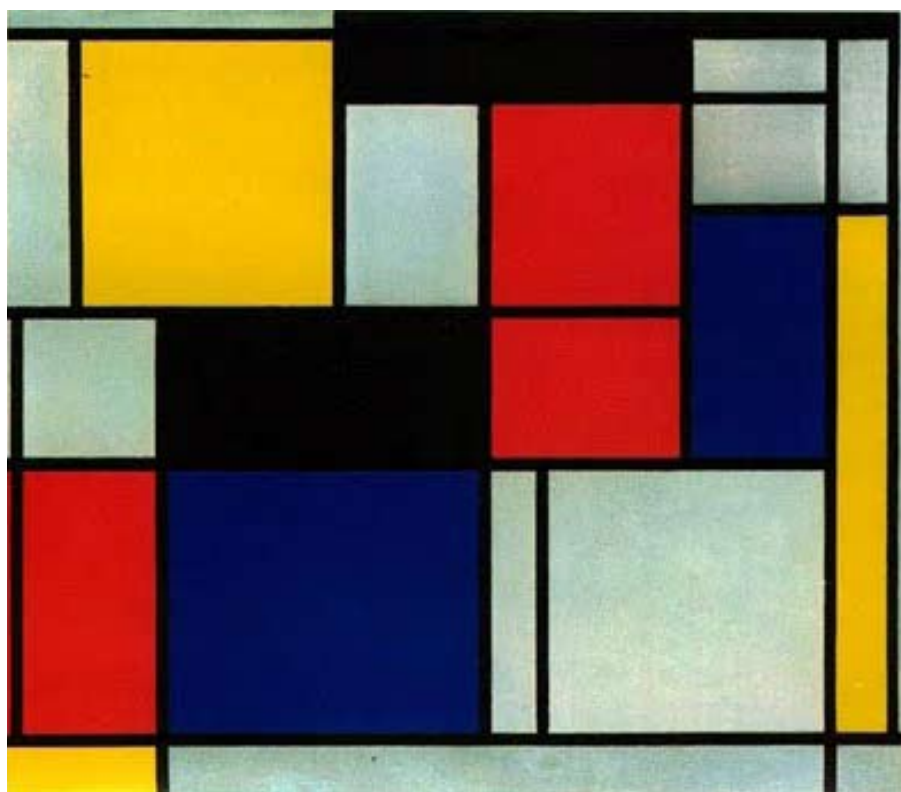


Fig. 30. Piet Mondrian. Tableau 11. 1921.
Óleo. 400 x 398 cm.
State Museum Kröller-Müller, Otterlo.

³⁴⁷ Op.cit. p.135.

³⁴⁸ Op.cit. p.136.

³⁴⁹ Op.cit. p.138.

En 1919 regresó a París. En 1921 *redujo su paleta a los colores primarios, blanco y negro*. En 1930 se unió al grupo "Cercle et carré" y en 1931 a Abstraction-Création. En 1938 se marchó a Londres y, en 1940, a los Estados Unidos.

En la década de los años 1940, sus trabajos se volvieron más vívidos en ritmo, menos estructurados al yuxtaponer áreas de *colores brillantes y cálidos*.

La teoría de Mondrian ha sido relevante en el siglo XX trascendiendo la pintura e influyendo en las demás expresiones estéticas: diseño, decoración, arquitectura, y escultura.

El arte de Mondrian siempre estaba íntimamente relacionado a sus estudios espirituales y filosóficos. A partir de 1908, se interesó en el movimiento teosófico fundado por Helena Petrovna Blavatsky a fines del siglo XIX. Blavatsky creyó que era posible lograr un conocimiento de la naturaleza más profundo que solo el proporcionado por los medios prácticos, y mucho del trabajo de Mondrian del resto de su vida estuvo inspirado por la búsqueda de ese supuesto conocimiento esencial. Una frase suya lo explica: «*solo cuando estemos en lo real absoluto el arte no será ya más necesario*».

En efecto: al dedicarse a la *abstracción geométrica*, Mondrian, busca encontrar la *estructura básica del universo*, la supuesta "*retícula cósmica*" que él intenta representar con el no-color blanco (ausencia de colores) atravesado por una trama de líneas de no-color negro (color que posee todos los colores) y, en tal trama, planos geométricos (frecuentemente rectangulares) de los ya mencionados colores primarios, considerados por Mondrian como los colores elementales del universo.

De este modo, repudiando las características sensoriales de la textura y la superficie, eliminando las curvas, y en general todo lo formal expresó que el arte no debe ser figurativo, no debe implicarse en la reproducción de objetos aparentemente reales, sino que el arte debe ser una especie de *indagación de lo absoluto* subyacente tras toda la realidad fenoménica. Como anécdota de sus ligeras excentricidades cabe mencionar que prohibió el color verde en su casa.

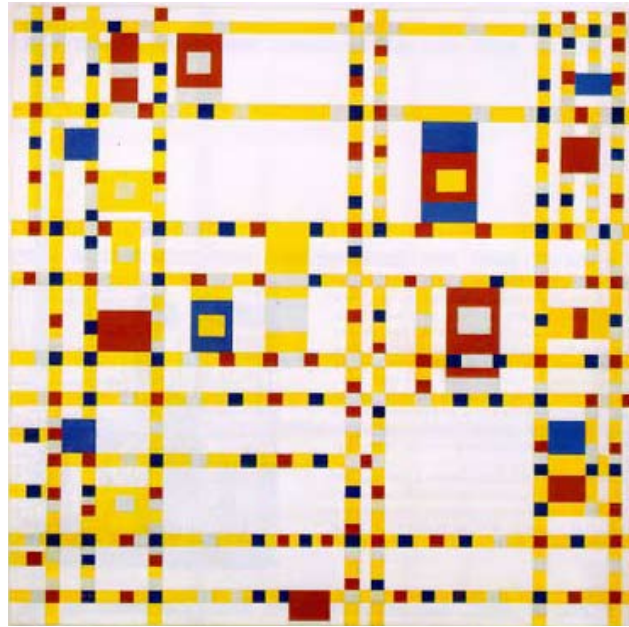


Fig. 31. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie. 1942. Óleo sobre lienzo. 127 x 127 cm. Moma. Nueva York.

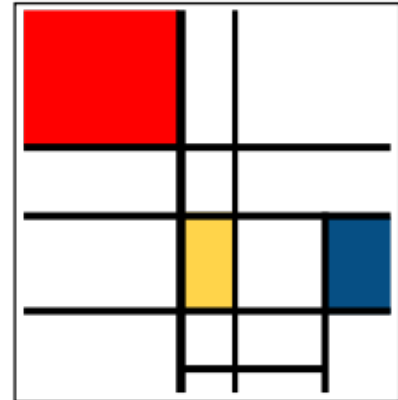


Fig. 32. Piet Mondrian. Ilustración realizada en el estilo neoplasticista.

Busca, en suma, un "arte puro", despojado de lo particular, y dice que «El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlos en interés de una unidad más grande.» Su radicalismo es tal que, cuando Doesburg buscó variaciones a sus estructuras formales a partir de 1924, inclinando los rectángulos, Mondrian abandonó De Stijl.

La abstracción de Piet Mondrian se elaboró a partir de la retícula cubista a la que progresivamente redujo a trazos horizontales y verticales que encierran planos de color puro³⁵⁰.

1.6.3.2. El problema de la forma. Figurativo-no figurativo

Aunque el arte está fundamentalmente en todas partes y es siempre el mismo, dos inclinaciones humanas principales y diametralmente opuestas aparecen en sus variedades y múltiples expresiones. Una aspira a la *creación directa de la belleza universal*, la otra a la *expresión estética de sí misma*, es decir, aquello que uno piensa y experimenta. La primera intenta representar la *realidad objetivamente*, la segunda, *subjetivamente*.

Así vemos en toda la obra de arte *figurativo* el deseo de representar la belleza objetivamente, en forma exclusiva a través de la forma y el color, en relaciones que se compensan mutuamente y, al mismo tiempo, una tentativa de expresar aquello que estas formas, colores y relaciones, despiertan en nosotros. Esta tentativa debe redundar, necesariamente, en una expresión individual que ve la representación pura de la belleza. Sin embargo, ambos elementos (universal, individual) son indispensables para que la obra despierte emoción. El arte debe encontrar la solución acertada.

A pesar de la dualidad de las indicaciones creativas, el arte figurativo ha producido una armonía por medio de cierta coordinación entre expresiones objetivas y subjetivas. Sin embargo para el espectador, que exige una representación pura de la belleza, lo reconocible y bello, la expresión individual es demasiado dominante. Para el artista, la búsqueda de una expresión unificada por el equilibrio de dos posiciones, ha sido y será siempre, una lucha continua.

A través de la historia de la cultura, el arte ha demostrado que belleza universal no surge del carácter particular de la forma, sino del ritmo dinámico de sus relaciones inherentes, o en una composición de las relaciones mutuas de las formas junto con la suma de la sensibilidad del espectador, es decir el receptor de la obra. El arte ha probado que se trata de determinar las relaciones. Ha revelado que las formas existen solo a efectos de la creación de relaciones, que las formas crean relaciones y que ellas crean formas. En esta dualidad de formas y sus relaciones, ninguna de las dos es más importante que la otra.

El único problema del arte es alcanzar el equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo. Pero es de suma importancia que este problema se resuelva en el terreno del arte plástico –es decir, técnicamente y no en el campo del pensamiento. La obra de arte debe ser «producida», «construida». Debe crearse una representación de formas y relaciones de la manera más objetiva posible. Tal obra nunca podrá ser vacía, porque la oposición de sus elementos constructivos y su ejecución despiertan emoción. El artista es responsable de hacerlo cumplir, a través de su obra.

³⁵⁰ <http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte-abstracto>.

Si algunos no han logrado tener en consideración el carácter inherente de la forma y han olvidado que éste –sin transformación– predomina, otros han descuidado el hecho de que una expresión individual no se convierte en una expresión universal por obra de una representación figurativa, que está basada en nuestra concepción del sentimiento, ya sea clásica, romántica, religiosa, surrealista. El arte ha demostrado que la expresión universal sólo puede ser creada por una verdadera ecuación de lo universal o lo individual, entendida y expresada por cada autor.

Gradualmente, el arte purifica sus medios plásticos, produciendo así relaciones entre sí. De este modo, en nuestros días aparecen dos tendencias: una mantiene la figuración, la otra la elimina. Mientras la primera emplea formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutras, o finalmente, la línea libre y el color puro. Es el caso de Mondrian.

Es evidente que la última, *arte no-figurativo*, puede librarse de la dominación de lo subjetivo más fácil y completamente que la tendencia figurativa; las formas y colores, *arte figurativo*, son más fáciles de explotar que las formas neutras; sin embargo, es necesario señalar que las definiciones «figurativa» y «no figurativa» son sólo aproximadas y relativas. Pues toda línea, toda forma, representa una figura; ninguna forma es absolutamente neutral. En rigor de verdad, todo debe ser relativo, pero ya que se necesita de las palabras para expresar los conceptos, se debe atener a estos términos. Se necesita de una exigencia receptiva. El receptor es obligado a adentrarse y producir un trabajo mental y sensorial mayor.

Entre las distintas formas se pueden considerar como neutras aquellas que no tienen la complejidad ni las particularidades que poseen las formas naturales o abstractas en general. Se llaman neutras a aquellas que no evocan sentimientos o ideas individuales. Las formas geométricas pueden ser consideradas neutras por ser una abstracción tan profunda, y pueden ser preferidas a otras formas neutras a causa de su tensión y la pureza de sus contornos.

Si como concepción, el arte *no-figurativo* ha sido creado por la mutua interacción de la dualidad humana, este arte ha sido realizado por la mutua interacción de los elementos constructivos y sus relaciones inherentes. Este proceso consiste en mutua purificación; elementos constructivos purificados establecen relaciones puras, y éstas a su vez demandan elementos constructivos puros. El arte figurativo de hoy es el resultado del arte figurativo del pasado, y el arte no-figurativo es el resultado del arte figurativo de hoy. Así se mantiene la unidad del arte.

Si el arte no-figurativo nace del arte figurativo, es obvio que los dos factores de la dualidad humana no solo han cambiado, sino que se han aproximado entre sí hacia un equilibrio mutuo, a la unidad. Se puede hablar con acierto de una evolución en el arte plástico. Este hecho merece ser señalado, pues revela el verdadero camino del arte; el único sendero por el cual podemos avanzar. Además, la evolución del arte plástico demuestra que el dualismo que se ha manifestado en el arte es solamente relativo y temporal. Tanto la ciencia como el arte están descubriendo y revelándonos el hecho de que el tiempo es un proceso de intensificación, una evolución desde lo individual hacia lo universal, de lo subjetivo hacia lo objetivo, hacia la esencia de las cosas y de nosotros mismos, en nuestra historia.

Una atenta observación del arte desde sus orígenes revela que la expresión artística vista desde fuera no es un proceso de prolongación, sino de intensificación de una misma

cosa: la belleza universal y que eso, visto desde dentro, es un desarrollo. La extensión resulta una continua repetición de la naturaleza; no es humana y el arte no puede seguirla. Muchas de estas repeticiones que posan como «arte», no pueden, evidentemente, despertar emociones. ¿Cómo ha de actuar el artista?

Por medio de la intensificación, se crean sucesivamente sobre planos más profundos; la extensión permanece siempre en el mismo plano. Debe notarse que la intensificación está diametralmente opuesta a la extensión, tanto como lo están el largo y la profundidad. Esto demuestra claramente la oposición temporal entre el arte figurativo y el no-figurativo.

Pero si el arte, a través de toda su historia, ha significado un camino continuo y gradual en la expresión de una misma cosa, la oposición de las dos tendencias en nuestros tiempos tan definida, es prácticamente irreal. Es ilógico que dos tendencias artísticas principales, figurativas y no figurativas (objetiva y subjetiva), sean tan hostiles. Puesto que el arte es en esencia universal, su expresión no puede permanecer en un plano subjetivo. La capacidad humana no permite una actitud perfectamente objetiva, pero eso no implica que la expresión plástica del arte esté basada en la concepción subjetiva. La subjetividad entiende, pero no crea la obra. De ahí el doble status, como emisor y receptor de las obras de arte.

Si las dos inclinaciones humanas mencionadas aparecen en la obra de arte, ambas han colaborado en su realización, pero es evidente que la obra señalará cuál de las dos ha predominado. En general, y debido a su complejidad de las formas y la vaguedad de las expresiones de las relaciones, ambas inclinaciones creativas aparecen en la obra de una manera confusa. Aunque en general siempre existe mucha confusión, hoy en día ambas inclinaciones aparecen mejor definidas como dos tendencias: arte figurativo y arte no-figurativo. Realidad y abstracción, dos vías diferentes de tendencia a lo puro, a lo sublime.

El llamado arte no-figurativo crea a menudo una representación particular; el arte figurativo, por otra parte, neutraliza a menudo sus formas hasta un punto considerable. El hecho de que el arte realmente no-figurativo es raro, no lo aparta de su valor; la evolución es siempre la obra de precursores, y sus continuadores son siempre pocos. Los que continúan no son una élite, es el resultado de todas las fuerzas sociales existentes, está compuesto de todos aquellos capaces de representar el grado existente de evolución humana, gracias a su capacidad innata o adquirida.

1.6.3.3. *Abstracción-realidad*

La abstracción de Mondrian se elaboró a partir de la retícula cubista, a la que progresivamente redujo a trazos horizontales y verticales que encierran planos de color puro.

El Neoplasticismo, proponía *despojar al arte de todo elemento accesorio* en un intento de *llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal*. Junto con Theo van Doesburg fundó la revista *De Stijl*, principal órgano de difusión del movimiento, en cuyo primer número apareció publicado el manifiesto neoplasticista.

Las teorías de Mondrian, que tienen su origen en las obras cubistas de Georges Braque y Picasso y en la teosofía, reivindican un proceso de abstracción progresiva en virtud del

cual las formas se irían reduciendo a líneas rectas horizontales y verticales, y los colores al negro, el blanco, el gris y los tres primarios. El excesivo rigor de las propuestas de Mondrian provocó violentas críticas tanto dentro como fuera de su círculo de adeptos. No obstante, el neoplasticismo está considerado, junto con el suprematismo de Malévich, el origen de la abstracción geométrica³⁵¹.

El arte de Mondrian siempre estaba íntimamente relacionado a sus estudios espirituales y filosóficos. A partir de 1908, se interesó en el movimiento teosófico fundado por Helena Petrovna Blavatsky a fines del siglo XIX. Blavatsky creyó que era posible lograr un conocimiento de la naturaleza más profundo que sólo el proporcionado por los medios empíricos, y mucho del trabajo de Mondrian del resto de su vida estuvo inspirado por la búsqueda de ese supuesto conocimiento esencial. Una frase suya lo explica: «solo cuando estemos en lo real absoluto el arte no será ya más necesario»³⁵².

Los principios en los que se basaba el grupo y de los que se nutrió Paul Mondrian para el camino de su obra fueron:

La coloración debe estar en los *colores primarios* de rojo, de azul y de amarillo o los monocolors del negro, del gris y del blanco.

Las superficies deben ser los planos o los *prismas rectangulares*.

El equilibrio estético debe ser alcanzado y esto se hace con el *uso de la oposición*.

Los elementos compositivos deben ser *líneas, rectas o áreas rectangulares*.

La simetría debe ser evitada.

El balance y el ritmo son realizados por *relaciones de la proporción y de la localización*.

La puesta en práctica de estos principios se puede considerar en la producción artística del grupo. La reversión a la simplicidad geométrica y del color se puede considerar en la composición cuadrada de Mondrian con la línea gris producida en 1918. La razón de usar este método de pintura de la presentación Mondrian es que es más en armonía

³⁵¹ IGNACIO. mon\pietmondrian_blogspot_com.htm

³⁵² *Filosofía estética de Mondrian*. IÓN\mon\Piet_Mondrian.htm

En efecto: al dedicarse a la abstracción geométrica, Mondrian, busca encontrar la estructura básica del universo, la supuesta "retícula cósmica" que él intenta representar con el no-color blanco (ausencia de colores) atravesado por una trama de líneas de no-color negro (color que posee todos los colores) y, en tal trama, planos geométricos (frecuentemente rectangulares) de los ya mencionados colores primarios, considerados por Mondrian como los colores elementales del universo. De este modo, repudiando las características sensoriales de la textura y la superficie, eliminando las curvas, y en general todo lo formal expresó que el arte no debe ser figurativo, no debe implicarse en la reproducción de objetos aparentemente reales, sino que el arte debe ser una especie de indagación de lo absoluto subyacente tras toda la realidad fenoménica. Como anécdota de sus ligeras excentricidades cabe mencionar que prohibió el color verde en su casa.

Busca, en suma, un "arte puro", despojado de lo particular, y dice que «El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlos en interés de una unidad más grande.» Su radicalismo es tal que, cuando Doesburg buscó variaciones a sus estructuras formales a partir de 1924, inclinando los rectángulos, Mondrian abandonó De Stijl.

Mondrian fue un contribuyente importante en el movimiento y grupo de arte De Stijl, que fue fundado por Theo Van Doesburg. A pesar de ser muy conocido, a menudo ha sido parodiado y trivializado. Las pinturas de Mondrian exhiben una complejidad que desmiente su simplicidad aparente. Es principalmente conocido por sus pinturas no figurativas a las que llamó composiciones, consistiendo formas rectangulares en rojo, amarillo, azul o negro, separadas por gruesas líneas rectas. Las mismas son el resultado de una evolución estilística que ocurrió en el curso de casi 30 años y continuó más allá de ese punto hasta el final de su vida.

con los principios de Neoplasticismo. La computadora puede producir los elementos de su pintura con una pureza y una uniformidad que fue aproximada solamente con el uso de la lona y de las pinturas.

El Neoplasticismo es una de las formas que toma la abstracción en las primeras décadas del siglo XX. Es una doctrina estética propuesta por Mondrian en 1920, se basa en una *concepción analítica de la pintura, en la búsqueda de un arte que trascienda la realidad externa, material, reduciéndola a formas geométricas y colores puros para hacerla universal.*

1.6.3.4. Abstracción geométrica

Piet Mondrian nació en Holanda. Sus primeras obras son *escenas rurales* donde se observa la influencia de su tío, Frits Mondrian, pintor impresionista de la Escuela de La Haya.



Fig. 33. Piet Mondrian. Escena de una granja con la iglesia de San Jacobo. 1899.
Acuarela y aguada sobre papel 53 x 65 cm.
Colección privada.

Un ejemplo de estos paisajes es *Vista de Winterswijk*. Aquí apunta ya la idea que guiará toda su pintura, el deseo de sobrepasar la apariencia material de la realidad sometiéndola a un orden visual que la sitúe en un plano de universalidad. La composición enfatiza la verticalidad de la torre y la horizontalidad de la línea del cielo, convirtiéndolos en ejes perpendiculares que organizan la estructura visual de la pintura, más allá de la pura descripción de un paisaje concreto.

Vista de Amstel es otro ejemplo de paisaje donde se muestra su afán ordenador. Las horizontales y las verticales están muy marcadas.



Fig. 34. Piet Mondrian. *Árbol solitario*. (1906),
Dibujo de carbón.
Colección privada.

Mondrian continúa en su búsqueda de un arte en que la forma sea expresión de contenidos universales. Los paisajes crepusculares de la serie del *Árbol solitario* (1906), son paisajes en los que progresivamente desaparecen los detalles individuales para hacernos más conscientes de lo universal.

Poco a poco, entre 1908 y 1912, avanza hacia un estilo en el que *la realidad es reducida a sus rasgos esenciales*. El tema pierde toda relevancia, la línea y el color son los únicos vehículos de expresión del contenido del cuadro.

Estos años son muy importantes para la obra de Mondrian. Desde 1908 viajará con frecuencia a Domburg, una ciudad costera a la que acudían intelectuales y escritores. En Domburg desarrolla un tipo de paisajes costeros en los que cada vez da más relevancia a los rasgos más simples, las fuertes verticales de los faros, las horizontales del mar o del horizonte y la rotundidad geométrica de las dunas. Ejemplos: la serie de Los Faros y la serie de Las Dunas.

En 1912 siente la necesidad de trasladarse a París, ya que en esta ciudad se estaban forjando las nuevas ideas artísticas. Conocerá de cerca el fauvismo, el futurismo y el cubismo. Mondrian, que buscaba desde hacía algunos años la simplificación de la representación de la realidad, quedó tan impresionado al ver las obras de Picasso y Braque, que experimentó con la nueva disciplina.



Fig.35. Piet Mondrian. Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I. 1911.
Óleo. 65,5 x 75cm.
Gemeentemuseum, Slijper Collection, The Hague.

Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I hace referencia a la obra de Cézanne, en cuanto a la composición y al tema, que nos sitúa en un contexto anterior al cubismo. Se trataba de un paso previo necesario para poder asumir plenamente el cubismo.

En *Naturaleza muerta con jarro de Jengibre II* ya muestra un lenguaje plenamente cubista introduciendo la descomposición formal propia de este estilo. Toma las partes esenciales de *Naturaleza muerta con jarro de Jengibre I* traduciéndolas a reducciones esquemáticas en las que el motivo todavía es reconocible. Él mismo escribió sobre la deuda que el neoplasticismo tiene con el cubismo:

*No puede apreciarse suficientemente el espléndido esfuerzo del cubismo, que rompió con la apariencia natural de las cosas y parcialmente con la forma limitada. La determinación del espacio que hace el cubismo mediante la exacta construcción de volúmenes es prodigiosa. Así se fundaron los cimientos sobre los cuales pudo levantarse una plástica de "relaciones puras", de "ritmo libre", antes aprisionado por las formas limitadas*³⁵³.

Mondrian se hace eco del cubismo en el que las formas se descomponen en planos que se yuxtaponen en el lienzo con gran austeridad cromática. *Composición X en blanco y negro*, también conocida como "Muelle y océano" es una interpretación personal del lenguaje cubista, en la que suprime toda alusión a modelos de la realidad y enfatiza la estructura de verticales y horizontales convirtiéndolas en los protagonistas de la obra. Con esto ya estaba anunciado el lenguaje esencial del Neoplasticismo.

³⁵³ E:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\ mon\neoplasticismo.htm

Los años de la Primera Guerra Mundial los pasa en Holanda y de su colaboración con Theo van Doesburg nace en 1917 la revista *De Stijl*, que reunió a un grupo de artistas cuyo objetivo era *hacer visible la esencia de la realidad*. *De Stijl* aspiraba a la expresión de lo universal y Mondrian definió este objetivo para el cual encontró el nombre de Neoplasticismo.

En su búsqueda de universalidad, utilizó los *principios geométricos en el análisis de la estructura interna* de las cosas, lo que lo llevó a reducirlas sólo a *forma y color*. Pero irá más lejos, reducirá todas las formas a la oposición y el equilibrio entre la línea vertical y la horizontal, que forman ángulos rectos y todos los colores a los tres primarios, además de incorporar la negación del color (el blanco, el negro y el gris) a la composición de la obra.

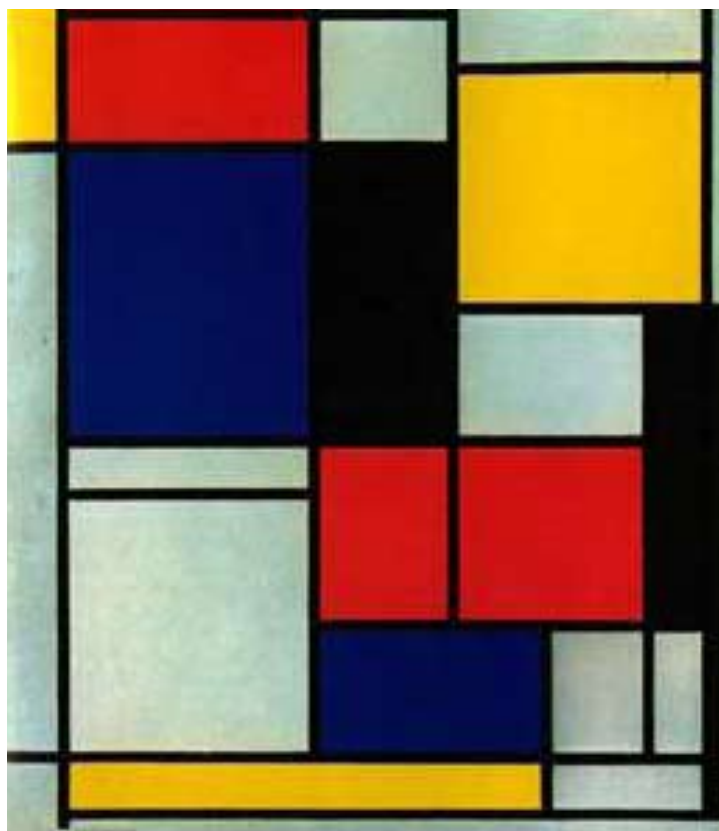


Fig.36. Piet Mondrian. Tableau II.1921.
Óleo. 400x 398 cm.
State Museum Kröller-Müller, Otterlo.

En *Tableau II* propone una ordenación geométrica del mundo. Reduce al máximo los elementos integrantes y convierte los colores elementales azul, amarillo y el rojo y el cruce de líneas verticales y horizontales en la base de toda la gramática estructural.

Es profundamente significativo que Victory Boogie Woogie emplee el formato del rombo. En Nueva York, cuando se le preguntaba por qué estaba volviendo a trabajar sobre sus telas anteriores en lugar de simplemente pintar otras nuevas, el replicaba: "No quiero cuadros. Lo único que quiero es descubrir cosas"³⁵⁴.

³⁵⁴ *L'Atelier de Mondrian*. Catálogo para una exposición de dibujos realizada en la Staatsgalerie. Stuttgart. 1980. p. 183.

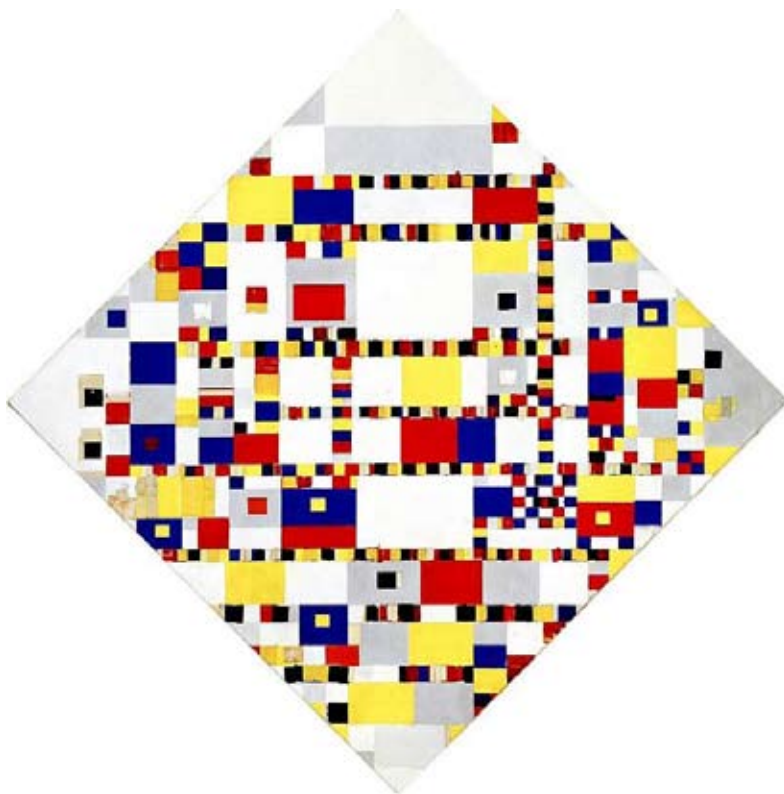


Fig. 37. Piet Mondrian. Victory Boogie Woogie. 1942-1944.
Óleo sobre papel y lienzo, diagonal (inacabado). 178,4 cm.
Colección privada. Países Bajos.

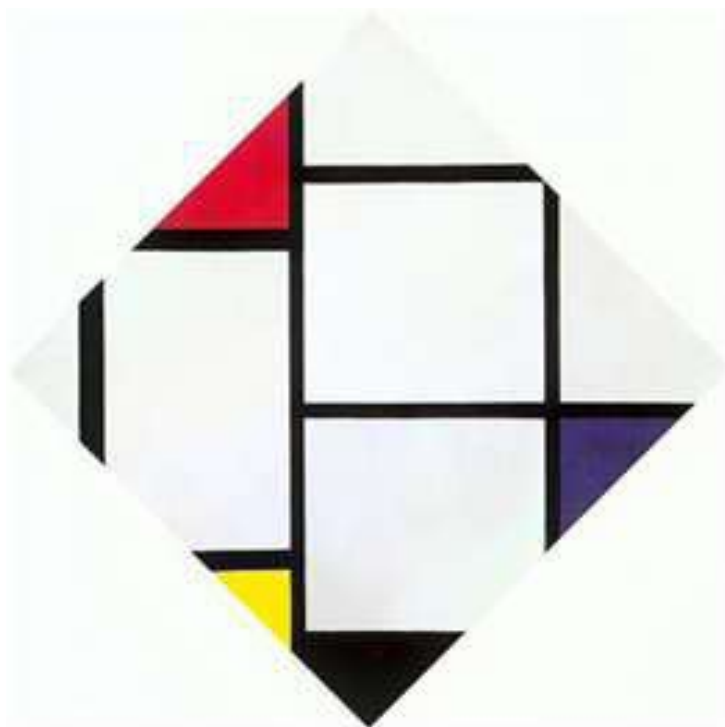


Fig. 38. Piet Mondrian. Composición en rombo. 1933.
Óleo sobre lienzo diagonal. 112 cm. Laterales 80 x 80 cm.
Stedelijk Museum. Ámsterdam.

En *Tableau IV o Composición en rombo* con rojo, gris, amarillo y negro el vacío constituye un elemento fundamental de su sistema cromático. Si el vacío domina la composición es en parte gracias a las gruesas franjas negras que separan los tres colores primarios rojo, amarillo y azul.

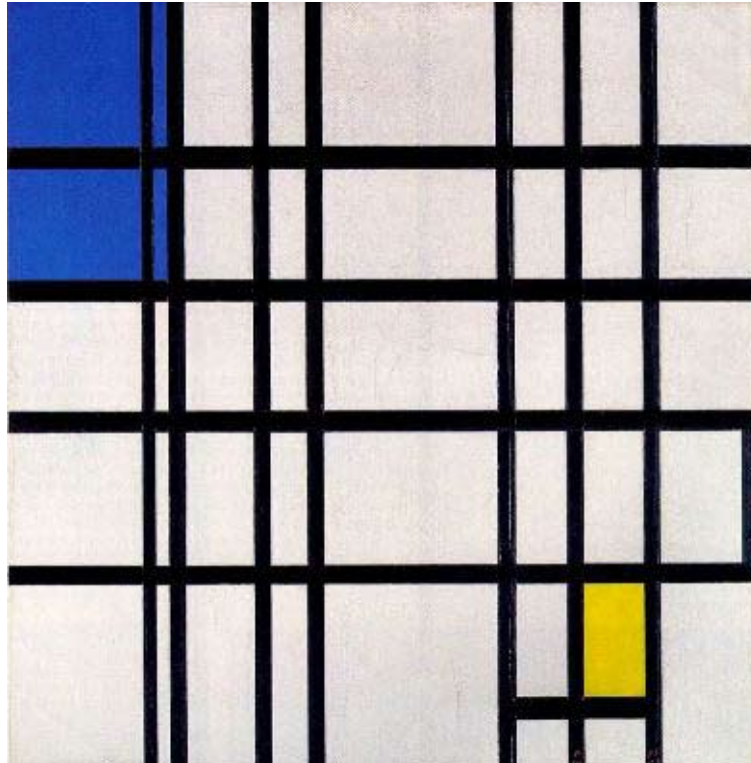


Fig. 39. Piet Mondrian. Composición Azul, amarillo. 1935.
Óleo en lienzo. 72,2 x 69,5 cm.
Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

En *Composición con rojo, amarillo y azul* (1935) el artista traza sobre el blanco de la tela líneas negras, horizontales y verticales, que determinan una trama de cuadrados y rectángulos. Tres de ellos los ilumina con el rojo, el amarillo y el azul. Busca representar el cuadro en dos dimensiones, evitando crear la ilusión de profundidad. Por eso omite cualquier línea curva o diagonal ya que éstas dan la sensación de perspectiva.

En 1924 se separa de Theo van Doesburg cuando éste quiere introducir la diagonal como signo de dinamismo y abandona De Stijl para trasladarse finalmente a Nueva York.

La simplicidad de este lenguaje ha influido notablemente en la arquitectura y el diseño del siglo XX y en diversas tendencias de la abstracción.

El arte no existe para todos y al propio tiempo es para todos. Es un error querer ir demasiado deprisa. La complejidad del arte se debe al hecho de que diferentes grados de su evolución están presentes al mismo tiempo. El presente incluye el pasado y el futuro. Más no necesitamos predecir el futuro, lo único que necesitamos es ocupar nuestro lugar en el desarrollo de la cultura humana, un desarrollo que ha hecho del no figurativo un arte supremo. Siempre ha habido un solo, esfuerzo del único arte verdadero: la creación de una belleza universal. Ello señala el camino tanto para el presente como para el futuro.

Solo necesitamos continuar y desarrollar lo que ya existe. Lo esencial es que las leyes fijas de las artes plásticas se verifiquen. Leyes que se han hecho claramente patentes en el arte no figurativo³⁵⁵.

El arte hace comprender que hay leyes fijas que gobiernan e indican la utilización de los elementos constructivos, las de la composición y las de las interrelaciones inherentes entre ellos. Son leyes que pueden ser consideradas como subsidiarias de la ley fundamental de la equivalencia, que crea el equilibrio dinámico y revela el auténtico contenido de la realidad.

En el arte no figurativo el reconocer y aplicar las leyes naturales no presupone dar un paso atrás, la expresión abstracta pura de esas leyes prueba que el exponente del arte no figurativo se asocia a sí mismo con el progreso más avanzado y con las mentes más civilizadas, lo que es un exponente de una naturaleza desnaturalizada, de la civilización.

En ocasiones, en la vida se ha sobrevalorado el espíritu a expensas del cuerpo, en otras el énfasis se ha puesto en el cuerpo y se ha menospreciado el espíritu. De parecida manera, en el arte, el contenido y la forma han sido alternativamente apreciados o despreciados, a causa de que su inseparable unidad no ha sido claramente comprendida³⁵⁶.

El hecho de que el arte verdaderamente no figurativo sea raro no le quita su valor, la evolución es siempre obra de los iniciadores, y sus seguidores son siempre muy escasos. Éstos no forman una secta; son el resultado de las fuerzas sociales existentes; el grupo está compuesto por quienes gracias a una capacidad innata o adquirida están preparados para representar ellos mismos el grado de la evolución humana del momento. En una época en que se presta tanta atención a lo colectivo, a la masa, es preciso notar que la evolución, en última instancia, nunca es la expresión de la masa. La cual permanece a la retaguardia, aunque incita a la creación a los que están en primera línea.

En arte, la búsqueda de un contenido comprensible colectivamente es errónea, el contenido será siempre individual. También la religión se ha visto degradada por esa búsqueda³⁵⁷.

El arte nos muestra que también hay verdades invariables acerca de las formas. Toda forma, toda línea, tiene su propia expresión. Esta expresión objetiva puede ser modificada por nuestra visión subjetiva, más no por ello es menos verdad. Lo redondo es siempre redondo, lo cuadrado, cuadrado. A pesar de ser hechos que pretenden el mismo fin con medios diferentes. En el arte plástico eso es imposible. En el arte plástico es necesario elegir medios constructivos que formen un todo con lo que se quiere expresar³⁵⁸.

En el arte no figurativo, el reconocer y aplicar las leyes naturales no supone dar un paso atrás; la expresión abstracta pura de esas leyes prueba que el exponente del arte no figurativo se asocia asimismo con el progreso más avanzado y con las mentes más civilizadas, lo que es un exponente de una naturaleza desnaturalizada, de la civilización, el arte, el contenido y la forma han sido alternativamente apreciados o despreciados, a causa de que su inseparable unidad no ha sido claramente comprendida.

³⁵⁵ HERSCHEL, B. CHIPP., op.cit. p.378.

³⁵⁶ Op.cit. p. 380.

³⁵⁷ Op.cit. p. 378.

³⁵⁸ Op.cit. p. 379.

No basta con explicar el valor de una obra de arte como tal, es necesario mostrar el lugar que una obra ocupa en la escala de la evolución del arte plástico. Así, al hablar de arte, no es permisible decir "así es como yo lo veo" o "ésta es mi idea". El arte verdadero, como la vida verdadera, va por un solo camino³⁵⁹.

El arte abstracto se opone a la representación natural de las cosas. Pero no se opone a la naturaleza, como generalmente se cree. Se opone a la naturaleza primitiva, animal, del hombre, pero constituye un todo con toda la verdadera naturaleza humana. Se opone a las leyes convencionales creadas en la cultura de la forma particular, pero constituye un todo con las leyes de la cultura de las relaciones puras.

Puesto que los elementos constructivos y sus relaciones mutuas forman una unidad inseparable, las leyes de las relaciones gobiernan igualmente los elementos constructivos. Los cuales, sin embargo, también tienen sus propias leyes. Resulta obvio que no es posible lograr la misma expresión por medio de formas diferentes. Pero suele olvidarse que distintas formas o líneas alcanzan siempre –en la forma– diferentes grados en la evolución del arte plástico. Comenzando por las formas naturales y acabando por las más abstractas, su expresión se hace más profunda. Gradualmente la forma y la línea ganan en tensión. Por ello, la línea recta es una expresión más fuerte y más profunda que la curva³⁶⁰.

Para que el arte pueda ser en verdad abstracto, o en otras palabras, para que no presente relaciones con el aspecto natural de las cosas, la ley de la desnaturalización de la materia es de fundamental relevancia. En la pintura, el color primario, que es el más puro posible, realiza esta abstracción del color natural. Todo arte ha alcanzado un cierto grado de abstracción. Esta abstracción se ha acentuado cada vez más, mientras que el arte plástico puro ha logrado una expresión más o menos neutral gracias al cambio no solo de la forma, sino también de la materia, ya por medios técnicos o por el color³⁶¹.

Para el arte puro el tema nunca puede ser un valor añadido; la línea, el color, sus relaciones son los que deben hacer intervenir todo el registro sensorial e inteligente de la vida interior, no el tema. Tanto en el arte abstracto como en el naturalista, el color se manifiesta a sí mismo de acuerdo con la forma que lo determina, y en todo arte la tarea del artista consiste en hacer formas y colores vivos, capaces de provocar una emoción.

Es un error suponer que una obra no figurativa brota del inconsciente, que es una colección de recuerdos individuales y prenatales. Repetimos que nace de la intuición pura. La cual se halla en la base de la dualidad subjetivo-objetivo³⁶².

1.6.4. Rothko

Mark Rothko (1903 – 1970). Mark Rothkovich nació en Dinsk, (Lituania) Rusia, en 1903, decidió abreviar su nombre, para integrarse en la cultura de su país adoptivo, los Estados Unidos de Norteamérica. Con tan solo diez años emigró junto con su familia a Oregón (Estados Unidos). En 1923, tras abandonar sus estudios en Yale, se instala en Nueva York donde estudiaría durante un breve período en la Art Students League junto con Max Weber, quien le introdujo en el cubismo y le dio a conocer el trabajo de Paul

³⁵⁹ Op.cit. p.381.

³⁶⁰ Op.cit. p.382.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Op.cit. p.387.

Cézanne. Proclive en su adolescencia a las ideas anarquistas, posteriormente se centró en la creación artística.

El cubista Max Weber y el matissiano Milton Avery fueron sus primeros faros. Sus cuadros de mediados de los años treinta nos hablan de la atracción que luego ejerció sobre él el Novecento italiano.

Algo después vendrían la abstracción, el contagio surrealista y automatista vía Peggy Guggenheim y compañía, el interés por los mitos, la cercanía de Adolph Gottlieb, la estancia en la Costa Oeste.

En los años cincuenta sus cuadros, caracterizados por delicadas y expresivas combinaciones de color, ya despertaban admiración. En la década de los sesenta el millonario David Rockefeller adquiriría el Centro Blanco (*Amarillo, Rosa y Lavanda sobre Rosa*) que se convirtió en el cuadro más caro vendido en una subasta de arte contemporáneo, al ser adquirida por un postor anónimo telefónicamente por 53,9 millones de euros.

Pese a que el Rothko ha marcado un récord dentro del mundo de las subastas, las transacciones privadas realizadas en el último año han arrojado cifras mayores: oficialmente el cuadro más caro del arte contemporáneo (y de la historia) es *Número 5*, de Jackson Pollock, adquirido en noviembre por el mexicano David Martínez por 103 millones de euros.

La pintura de Mark Rothko, es sin duda de las más contemplativas del Expresionismo Abstracto. Rothko, tras experimentar la influencia del Surrealismo, reflejada en sus formas biomorfas, da paso, a partir de 1947, a una pintura de carácter intimista, totalmente abstracta, en la que presenta grandes superficies dispuestas en torno a dos o tres rectángulos de color que parecen flotar unos encima de otros, a modo de tenues veladuras o transparencias. Son pinturas que invitan al silencio o, a la rendición ante el vacío, sensación que aumenta a medida que el color se oscurece³⁶³.

Como la de otros muchos grandes genios del Arte, la vida de Mark Rothko está llena de contradicciones y paradojas. Nacido en Europa, su trayectoria se desarrolló por completo en Norteamérica; miembro de una familia judía, no practicó apenas la religión, mientras que por el contrario muchos de sus cuadros generan en el espectador experiencias muy próximas a lo religioso; amante de la vida familiar, acabó divorciado por dos veces; amigo de otros grandes artistas de su época, terminó de forma brusca su relación con ellos; conforme su éxito como pintor se incrementaba, daba muestras de una depresión que acabaría por llevarle al suicidio.

En torno a 1950 es cuando Rothko sienta las bases de su sistema, un sistema ortogonal, de base geométrica, para la definición del cual tuvo sin duda muy en cuenta la experiencia de Piet Mondrian, el holandés cuyos últimos años habían transcurrido en Manhattan, donde había fallecido en 1944.

En lo que respecta a su vida íntima, Rothko fue una personalidad atormentada que manifestó claramente en sus cuadros sus estados de ánimo. Adicto al alcohol y marcado por una fuerte tendencia a la depresión, el artista abstracto terminó suicidándose en 1970³⁶⁴.

³⁶³ GONZÁLEZ, A.M., *Las claves del arte. Últimas tendencias*. Planeta. Barcelona. 1991. p. 12.

³⁶⁴ Fedro, *Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072.

1.6.4.1. Trayectoria en una búsqueda

Fue un artista muy culto, interesado por la música, la literatura y la filosofía, sobre todo por Nietzsche y por la mitología griega. Fue uno de los principales integrantes del *Expresionismo Abstracto*, una agrupación formada en EEUU durante la depresión de la postguerra, que también se le llamó *Escuela de New York*. Este grupo supuso una gran revolución, pues abandonó lo figurativo, instalándose en la abstracción. Fue la primera vez que un grupo de artistas norteamericanos recibió un reconocimiento internacional como movimiento. El expresionismo abstracto, más que un estilo, era un proceso consistente en *exteriorizar los sentimientos a través de la acción pictórica*. Para ellos era crucial la relación activa entre espectador y pintura³⁶⁵.

*Estaban influidos por el arte europeo, especialmente por el surrealismo y el expresionismo y ante todo por artistas como Max Ernst, André Masson, Mondrian, Tanguy y Chagall, que durante el dominio nazi habían emigrado a Estados Unidos. Otra fuente de inspiración eran las colecciones del Museum of Modern Art de New York, principalmente las obras tardías de Monet, determinados cuadros de Matisse y Kandinsky, y los de Orozco y otros pintores murales mexicanos. Con todo el expresionismo abstracto no fue nunca un movimiento unitario con un programa fijo sino que de alguna manera aglomeraba a un grupo con posiciones artísticas diferenciadas*³⁶⁶.

Rothko fue un artista contemporáneo con una ambición infinita de conocimiento que se expresó en su deseo de lograr un lenguaje poético, liberado de cualquier connotación y referencia. Una apasionada forma de abstracción que remite directamente a la idea de trascendencia y religiosidad.

Mark Rothko fue uno de los máximos representantes de la abstracción americana. A través de su personal lenguaje pictórico, que enlazaba con la tradición europea de *lo sublime*, el artista quería expresar las más básicas emociones universales, como la tragedia o el éxtasis.

Pese a todo ello, nadie duda hoy de que Mark Rothko es uno de los más grandes artistas plásticos que ha dado el siglo XX. Y no se trata solo de que sus cuadros alcancen precios de vértigo en la subastas (recordemos que en 2007 su obra "Centro blanco" fue rematada por 72,8 millones e dólares). Antes que cualquier otra cosa, es evidente que Rothko abrió nuevos caminos a la pintura, rutas que se separan del propio cuadro y continúan por el interior del mismo espectador.

*Para muchos, situarse ante una obra de este artista es casi un momento de trance; una experiencia única, personal e irreplicable; una vía de introspección de la que no puede salirse indiferente. Pero hasta llegar a este punto, hasta crear este tipo de obras que nos resulta tan familiar cuando hablamos de la producción pictórica de Rothko, el artista recorrió un largo camino y su pintura experimentó sucesivas y radicales transformaciones*³⁶⁷.

³⁶⁵ E:\TS\rothkoxh\mark-rothko.html

³⁶⁶ BAAL-TESHUVA, J., *Rothko*. Taschen.2009. p.10.

³⁶⁷ CABALLERO J.D., *E:\lo sublime en la abstracción\rothko\mark-rothko-biografia-y-obra. Htm. p.1.*

Fueron el Expresionismo y Surrealismo los que llevaron a Rothko a sus Colour-Field Paintings. La progresiva simplificación de las imágenes para definir una experiencia mística a partir de colores de gran intensidad y la ausencia de referencias (o quizá referencias a la ausencia) envuelve al espectador abrumado por tanto peso, la ambientación poética que destila la materia de sus cuadros nos pierde en otra dimensión metafísica.

Lo que hizo que los expresionistas abstractos vivieran con tanta intensidad estos problemas fue no tanto una ambición por hacer pintura abstracta y aplanar aun mas el espacio del cuadro, cuanto la convicción de que para que el arte fuese grande debía ser la materialización de contenidos importantes. El problema no era el aspecto que debían tener sus pinturas (abstractas), sino como encontrar un vehículo y como encontrar espacios para temáticas de género muy específico ante el aparente agotamiento de los recursos en los que se había apoyado las tradicionales funciones figurativas de la pintura³⁶⁸.

La utilización que hace del color Rothko podría caracterizarse como esencialmente no referencial, en términos similares y orientados a fines similares. De hecho, el creciente antinaturalismo de este pintor en materia de color fue un medio significativo de liberarse de los géneros y consideraciones temáticas latentes y habituales en la pintura europea y en sus tradiciones³⁶⁹.

*Hace falta pulverizar la identidad familiar de las cosas con objeto de destruir las asociaciones finitas con las que nuestra sociedad va encerrando más y más a todos los aspectos de nuestro entorno.*³⁷⁰

1.6.4.2. El problema de la forma

Los cuarenta y cinco años de carrera de Rothko pueden dividirse en cuatro periodos:

La *fase realista*, de 1924 a 1940, la *surrealista*, de 1940 a 1946, los años de *transición*, de 1946 a 1949 y los *años clásicos*, de 1949 a 1970. Durante el primer período y parte del segundo pintó paisajes, interiores, escenas urbanas, naturalezas muertas y cuadros sobre el metro, estos últimos de gran trascendencia en su posterior evolución. El periodo de guerra y posguerra se caracteriza por las pinturas simbólicas, basadas en la mitología griega y los motivos religiosos. En el período de transición hacia la pintura abstracta creó las denominadas *multiforms*, que evolucionaron hasta sus famosas obras clásicas con superficies de color rectangulares y difusas³⁷¹.

Colores expansivos que agotan la mente para dejarla libre de con-



Fig. 40. Rothko. Underground Fantasy (Subway). 1940. (fragmento).

Óleo sobre lienzo, 51,1 x 76,2 cm.

Washington D C, The Nacional Gallery of Art, donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.

³⁶⁸ Op.cit. p.155.

³⁶⁹ Op.cit.162.

³⁷⁰ "Rothko", 1947. *The Romantics were prompted*.

³⁷¹ BAAL-TESHUVA.,op.cit. p. 17.

vencionalismos y llegar sin intermediarios a la contemplación espiritual. Así, una de las preocupaciones fundamentales de Mark Rothko fue siempre la relación entre obra y espectador; el observador debía verse envuelto por la ambientación para alcanzar toda la inmensidad que él ofrece con sus sugerencias sensitivas. En sus palabras³⁷²:

"Y si he de depositar mi confianza en algún sitio, la otorgaría a la psique del observador sensible y libre de las convenciones del entendimiento. No tendría ninguna aprensión respecto al uso que este observador pudiera hacer de estas pinturas al servicio de las necesidades de su propio espíritu; porque, si hay necesidad y espíritu al mismo tiempo, seguro que habrá una auténtica transacción.

Decíamos que el camino hacia estas obras fue marcado por el Surrealismo y Expresionismo, porque el sentido de estas pinturas, la "necesidad humana", se va gestando desde sus comienzos. Markus Rothkowitz, de familia judía procedente de Rusia, había emigrado a Estados Unidos a los siete años. Quizá el sentimiento de desarraigo le desvinculó de corrientes localistas o ambientes específicos, dado que siempre dirigió su pintura a temas de carácter humanista con ambición de universalidad".

Rothko parece querer sacar las entrañas de Nueva York para cualquiera que pueda observarlo desde fuera, pero ya desde una *visión* atemporal y abstraída; el *simbolismo* y *centralidad de lo humano* ya determina sus cuadros, el drama que dominará su formato más característico, subyace aquí en forma de alineación expresionista³⁷³.

1.6.4.3. Abstracción, una búsqueda del arte puro

Según Rothko, sus pinturas maduras, que iban a caracterizar su obra y convertirse en sinónimo de su nombre, iban más allá de la pura abstracción. Rothko opinaba que *la expresión trágica era la única fuente de la que bebía el arte* e intentó convertir la tragedia y el éxtasis en factores que, en sus pinturas, pudieran experimentarse como condiciones básicas de la existencia con intención de expresar la naturaleza del drama humano universal³⁷⁴.

Magenta, negro, verde sobre naranja, sigue una estructura compositiva que exploró durante veintitrés años a partir de 1947. Bloques de color rectangulares poco espaciados, planean superpuestos sobre un fondo de color. Sus bordes son blandos e irregulares, de modo que a veces, cuando Rothko utiliza tonos muy próximos, los rectángulos parecen

³⁷² CABALLERO J. D., op.cit. p.2.

La propia condición de emigrante hizo que sus años de estudiante se centraran en un fuerte activismo político: fundación de un periódico anarquista en la Universidad de Yale, y unión a grupos de artistas con ideas subversivas y de conciencia social como The Ten en 1935. No obstante *su arte no buscó expresión en el realismo, sino que hunde sus raíces en el Expresionismo*, obras comparables a la corriente alemana en Europa, que le permitía un campo de acción más amplio y mayor intensidad de emoción. El pathos empieza a emerger en las décadas 20 y 30, años en los que pinta cuadros de paisajes urbanos, preferentemente el metro, con figuras aisladas llenas de patetismo.

³⁷³ Ibidem.

Las figuras expresionistas se tornarán cada vez más *violentas* para conseguir una emoción más intensa, poco a poco Rothko va *mutilando las figuras* hasta que es tal la descomposición que sus imágenes se vuelven informes. Este proceso de convulsión sucede estrechamente vinculado a los acontecimientos históricos: durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, los artistas de la Escuela de Nueva York asumen el papel protagonista de la vanguardia parisina en las décadas anteriores e inclinan su visión artística a responder los interrogantes del hombre desolado en época de crisis.

³⁷⁴ BAAL-TESHUVA.J., Ibidem.

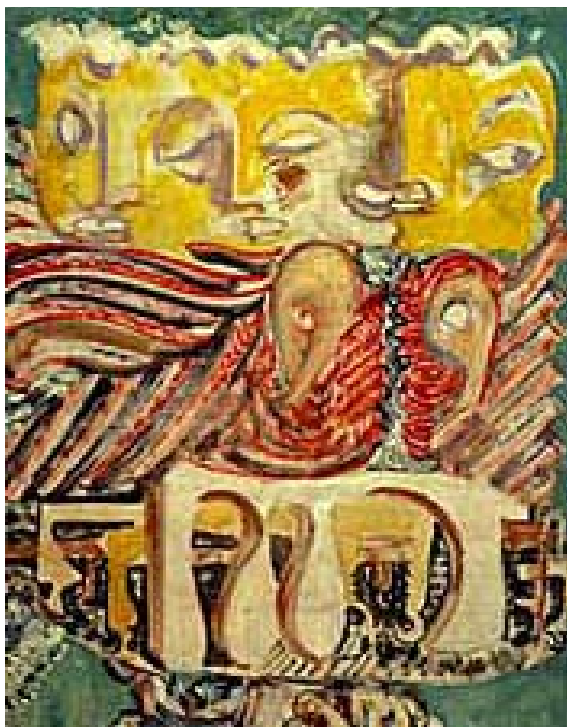


Fig.41. Rothko. The Omen of the Eagle, 1942. (fragmento).

National Gallery of Art, Gift of The Mark. Rothko Foundation, Inc., 1986.43.107.



Fig. 42. Rothko. Magenta, negro, verde sobre naranja. 1949.

Óleo sobre lienzo, 216,5 x 163,8 cm. Nueva York. The Museum of Modern Art, legado de la Sra. Rothko a través de The Mark Rothko. Foundation, Inc., 1981.

apenas coagulados de las concentraciones básicas de su sustancia. La barra verde de la obra en cambio vibra contra el naranja que la rodea, creando un centelleo óptico³⁷⁵.

La sensación de ausencia de límites en su pintura se ha relacionado con la estética de lo sublime. Para él el notable colorido de sus pinturas no era sino un medio hacia un fin de mayor entidad.

Las obras de Rothko vibran por el extremo silencio de las profundidades inexploradas. No figura, no forma, no timbre, no empaste y ni siquiera búsqueda de materias insólitas, espesores, concreciones³⁷⁶.

Había conseguido hacer resurgir un nuevo concepto de espacio pictórico, de *espacio visual*, distinto al tratado naturalista y perspectivo, diferente a los impresionistas y cubistas y distinto también al no espacio del abstractismo constructivista y geométrico. Y de las corrientes tachistas.

Había sabido restituir a la pintura una de sus cualidades: la de suscitar atmósferas no terrenas, inmateriales, sublimadas por el color y la luz.

En cierto sentido la pintura de Rothko, –que luego se ha ido haciendo rígida, ha perdido su extraordinaria ligereza, y en sus últimos lienzos, pintados con colores acrílicos, se ha hecho opaca y materializada-. Constituye uno de los poquísimos ejemplos de lo

³⁷⁵ MOMA HIGHLIGHTS. 350 obras del Museum of Modern Art New York. 2008. p. 196.

³⁷⁶ DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1976. p. 69.

que podría llegar a ser el arte de un mañana que hubiese hallado y despertado ciertas fuerzas espirituales latentes en el hombre de hoy y que acaso fueron las que le permitieron en tiempos remotos crear obras de arte que superaron los siglos³⁷⁷.

Rothko intentaba hacer visible el espacio por medio del color, y sin referencia a la realidad externa. Creía que la experiencia trágica era la única fuente del arte. Sin embargo, no enfatizaba el plano bidimensional para transmitir efectos de color evocadores de espacio. Empleaba franjas o bloques rectangulares de contornos borrosos que parecen flotar en un espacio indeterminado.

Su sentido del espacio tiene su origen en una experiencia real, la de las grandes extensiones de los campos de América, especialmente en Oregón, donde el artista se enfrentó a un espacio aparentemente infinito que le transmitía la sensación de que su propio ego había desaparecido. Desde un punto de vista elevado, Rothko, contemplaba un paisaje vacío cubierto de blanca niebla.

Debido al color, sus cuadros se pueden proseguir mentalmente más allá de los límites de la tela. Sus iconos abstractos, con su apariencia velada que huye del ojo inquisitivo, que oculta más que revela, son contra-imágenes de la realidad, el resultado de experiencias trascendentales³⁷⁸.

Con su estilo sereno y silencioso, llevan al espectador a espacios que aparecen bañados por una luz procedente de alguna fuente oculta. Esta luz hace referencia a las "experiencias trascendentales" del artista. Los colores son una emanación de la luz, surgen como de las raíces del mundo.

Supo abandonar su estilo mucho más agradable, más atractivo y excitante (el de ciertos cuadros suyos pos-surrealistas compuestos en el periodo antes de la guerra) para aceptar esta total renuncia no solo a la figuración, sino a la forma, a la estructura, y a cualquier otro elemento constitutivo del cuadro, excepto el puro color, y lo hizo precisamente para lograr una ponderada y consciente proyección del elemento cromático dentro de una nueva, inexplorada espacialidad³⁷⁹.

1.6.4.4. Valor del color en Rothko

La búsqueda de una nueva modulación espacial se dirigió sobre todo al médium cromático, es decir, a la intención de obtener –mediante una distinta aplicación del color– una atmosfericidad tetradimensional; se esfuerza en crear con el color un efecto de *tonalismo*, no vinculado, como suele ocurrir en las representaciones naturalistas.



Fig. 43. Rothko. Rojo, amarillo, rojo. 1969. Óleo sobre papel sobre lienzo. 123,2 x 102,9 cm. Colección privada.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ RUHRBERS, VV.AA., *Arte del s XX*. Volumen I. "Pintura". Tachen. 1999. p.292.

³⁷⁹ DORFLES. G., op.cit. p.70.

Al creer en las propiedades metafísicas del color, Rothko, a pesar de que admiraba a Matisse, se enfadaba con cualquiera que le llamara un "brillante colorista". Sus cuadros puede que contengan una imagen encubierta del Dios invisible cuya imagen la religión prohibía reproducir, aunque uno se sintiera dominado por el temor de la nada. Podría parecer este temor el que transmiten las formas flotantes de Rothko, como las cortinas de una sinagoga, porque el vacío y el infinito van de la mano³⁸⁰.

Desde los años treinta, cuando formó parte de la mítica generación –al lado de Esteban Vicente, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Barnett Newman, entre otros– de expresionistas abstractos que convirtieron Nueva York en la meca del arte contemporáneo, acabó representándola. Este último punto no es baladí en un artista apasionado y obsesivo, azote de críticos y tan convencido del poder trascendental de su pintura que exigía condiciones draconianas para poder exhibirla y se negaba a venderla si pensaba que iba a caer en malas manos. Teniendo en cuenta cómo han cambiado las cosas en el comercio del arte, es lógico que no pudiera soportarlo.

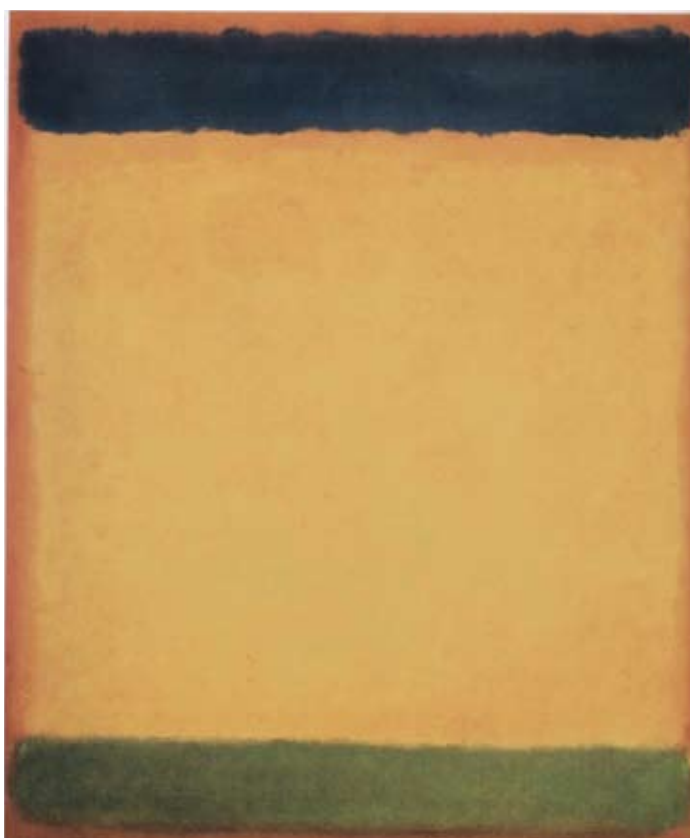


Fig. 44. Rothko. Azul, amarillo, verde. 1954.
Óleo sobre lienzo, 197,5 x 166, 4 cm.
The Whitney Museum of American Art. Nueva York.

Rothko siempre ha gozado del fervor popular, sobre todo de quienes han tenido la oportunidad de experimentar el efecto que algunas de sus obras provocan en el ánimo

³⁸⁰ Op.cit. p. 293.

Esta evidencia trascendente se observa en sus cuadros nocturnos en la iglesia de Houston. Los contornos, en estas obras, se ven disueltos y sus transiciones son graduales.

del observador atento. La recepción crítica de la obra de Rothko ha variado con los años y, para horror del artista, sus cuadros han sido vistos también como especialmente decorativos por la evidente belleza y armonía de los colores utilizados³⁸¹.

Mark Rothko ha dado a la abstracción un compromiso cromático desatendido por otras corrientes decididamente gestuales –vía Pollock, por ejemplo– o de incuestionable impronta europea, como Hoffman. Los campos de color, esas inmensas configuraciones rectangulares iluminadas por una luz opaca interior, evocan horas de soledad y serena contemplación, aproximándonos a ese peculiar "pathos cósmico".

Su impacto ha influido con incidencia insólita en la evolución de la pintura abstracta contemporánea. Es claro que los propósitos visuales de Rothko quedan claros desde sus inicios: "Pretendo eliminar cualquier obstáculo entre el pintor y la idea, entre la idea y el observador. Un cuadro vive por compañerismo y se expande y aviva a los ojos del observador sensible. Muere por la misma razón. Es, por tanto, un acto peligroso e insensible el exponerlo al mundo." Una estética visual arriesgada y revolucionaria, sin duda.

La clave está en la capacidad de experimentar y trascender. Con ello, como afirmaba Cézanne, los colores resultan emanación de la luz, "surgidos de las raíces del mundo". O, en palabras de Rothko: "No soy un pintor abstracto... No me interesan las relaciones del color, ni de la forma, ni nada; lo único que me importa es expresar mis emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, muerte. La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo cuando los pinté"³⁸².

Esta sombría oscuridad de la obra de Rothko le permitió en lo esencial a cultivar el color luminoso, a crear un fulgor interior que parecía proceder del interior del lienzo y no de una fuente exterior a la pintura.

Rothko, sin embargo, si usó como imprimación una técnica mixta con base blanca calcárea, que al principio producía un brillante resplandor pero que poco a poco empezaba a exudar a través de las capas superiores y a "florecer" en la superficie. Quizá las mejores obras de Rothko son los dieciocho cuadros encargados por el mecenas Dominique de Menil en 1965, para la capilla ecuménica que constituye hoy en día una de las principales atracciones de Houston, y que fueron perjudicadas por una torpe y mal hecha restauración³⁸³.

En la tradición clásica, las sombras siempre eran oscuras; pero los impresionistas nos enseñaron a verlas rojas, violetas o azules. Y, desde luego, Rothko rompió con todos los límites al redescubrir los colores y las sombras de toda la historia de la pintura moderna. Un diálogo directo con las estéticas románticas de Friedrich, Holder, Munch, hasta Turner. Su obra es un cambio irreversible en la pintura, un deslumbramiento por lo sublime y una poética visual que dio orden a la naturaleza.

³⁸¹ MUÑOZ, M.A., "Mark Rothko o la claridad de la luz". La Jornada Semanal domingo 29 de enero de 2006. Num.569.<http://www.jornada.unam.mx/2006/01/29/sem-mark.html>

Con todo, en la última década se ha vivido un feliz renacimiento que se materializa, por ejemplo, en nuevas biografías, la publicación del catálogo razonado de sus pinturas y la restauración de algunas de sus obras más emblemáticas, como la Rothko Chapel de Houston, considerada su testamento artístico ya que se inauguró un año después de su muerte.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Ibidem.

Hoy apenas es posible reconocer las exquisitas superficies originales de sus obras. Rothko fue siempre tan frágil como sus lienzos. Es acertado señalar que un artista es grande, cuando ha visto de una manera única la naturaleza y nos ha dado las razones para hacerlo y observarla de esa manera.

La tensión dramática que subyace en toda la obra de Rothko está basada en el choque de fuerzas antagónicas, singularmente entre lo particular, donde siempre asoma el egoísmo y la aspiración a la universalidad. En este sentido la pintura es un rescate trágico, conflictivo e incierto en algunos momentos. Hay en su pintura una gran desolación, como también una salvaje alegría que incendia sus obras con rojos de brasa y ocre relampagueantes. Pero junto a los colores cegadores del mediodía y junto a los negros de la noche, sobresalen los azules que nos descubren un mundo paralelo. Una pintura ascética de elocuente sentido de solemnidad que neutraliza los riesgos de una abstracción sin referentes, de un mero formalismo de escuela. La obra de este gran artista del siglo xx es una enorme aportación a la pintura de todos los tiempos³⁸⁴.

Rothko llegaría a convertirse en uno de los grandes pioneros del arte de la posguerra y, concretamente, en una de las figuras más destacadas del expresionismo abstracto americano, junto con Barnett Newman y Jackson Pollock. Sus creaciones constituyen sentimientos emotivos plasmados a través del óleo. No se trata de un juego de espacios coloreados al estilo de Klein, pues para este el problema fundamental era fijar el valor potencial y expresivo de los colores y así crear una especie de "escenografía del vacío"; ahí no estaba Rothko.

Mark Rothko procedía de Rusia, ¿no es posible que esa idea de enfrentamiento total con la naturaleza de las llanuras y enormes estepas esté representada en sus grandes lienzos? ¿No evocan, acaso, sus pinturas esos inconmensurables espacios abiertos, desolados? ¿O la carencia figurativa estará de algún modo ligada a la ausencia icónica de la tradición judía?³⁸⁵

A pesar de la progresiva sencillez que desarrolla a lo largo de su producción pictórica, la idea de lo sublime rodea toda la obra de este turbio artista. Lo sublime es un concepto fundamental para la filosofía racionalista y uno de los puntos clave del romanticismo; quizá en las obras de Rothko pueda vislumbrarse la impronta decimonónica. Y aún más: existe un halo de trascendencia o de religiosidad abrumadora cuando nos detenemos a observar los campos de color de sus lienzos, asociable directamente a lo eterno, a lo infinito³⁸⁶.

Toda su obra va recolectando tristeza a través de los lienzos. Sus últimas obras, llenas de grises y negros, muestran el estado anímico del artista en esta época, que acabará suicidándose en 1970, fecha en la que también muere Newman. La habitación-taller de Rothko estaba llena de botellas de whisky antes de morir; quizá esto haya precipitado su final. Nunca se sabrá. La única certeza consiste en que esa habitación estaba llena de susurros y pensamientos que ahora llegan en forma de color y con una cierta brisa que recuerda las grandes estepas.

Rothko utilizó la pintura de campos de color para movilizar las emociones por medio del color. Sus cuadros son de formato muy grande, para que el espectador se sumerja en ellos, produciéndole diversas emociones. Por eso, al reproducir su trabajo le estamos quitando mucha información.

³⁸⁴ E:\TS\rothkoxh\mark-rothko.htm

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Ibidem.

Sin embargo, su refinado estilo en la pureza del color y las formas no enlaza con el zen. No es tan místico; aunque parte de la crítica le ha situado en esa vía. La manera en que utiliza el color favorece la potencialidad intrínseca del pigmento; apenas deja ver la urdimbre del lienzo: constituye la vibración de lo meramente pictórico.

Se ha dicho de sus pinturas que son espirituales, trascendentes, religiosas, que nos llevan a lo eterno, al infinito. Algunos hablan de espiritualidad zen. Rothko dijo: "No soy un pintor abstracto... No me interesan las relaciones del color, ni de la forma, ni nada; lo único que me importa es expresar mis emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, muerte. La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo cuando los pinté"³⁸⁷.

Su técnica consistía en la superposición de veladuras, con lo que conseguía crear una sensación de colores flotando. Miguel Ángel Muñoz en su trabajo "Mark Rothko o la claridad de la luz," ³⁸⁸cita a Barnett Newman, componente del Expresionismo Abstracto que dijo:

"Damos fe del afán humano y natural que sentimos por lo sublime, por las emociones absolutas. No tenemos por qué conformarnos con los deteriorados requisitos de una tradición anticuada, agotada. Creamos pinturas cuya realidad es evidente, que resultan bellas o sublimes sin necesidad de soportes ni muletas, ni de asociaciones con cuadros obsoletos. Nos desprendemos del lastre de los recuerdos, de la asociación, la nostalgia, la tradición, el mito o cualquiera que fueran los instrumentos de la pintura en la Europa occidental. En lugar de construir catedrales basándonos en Cristo, el ser humano o la "vida" misma, creamos cuadros basándonos en nosotros mismos y en nuestros sentimientos interiores. La pintura que producimos es tan convincente, real y concreta como una revelación, comprensible para todos aquellos que no la contemplan a través del nostálgico filtro de la historia del arte."

Las obras de Mark Rothko, enigmáticas, hipnotizadoras y seductoras, plasman su ideal de que la pintura debe ser "la expresión simple de una idea compleja"; esa es, justamente, la clave de la oscuridad que envuelve tanto a su obra como a su vida³⁸⁹.

1.6.4.5. Acontecimiento espiritual en el arte

Carne y huesos, vulnerabilidad al placer y al dolor; el espectador diluido en grandes campos de color que conducen a la esfera interior, al cosmos y a la nada. Ocre, rojos y negros enfrentan al espectador a sí mismo, le sumen en un estado de contemplación hasta el abismo del vacío y de vuelta a la existencia.

La espiritualidad de las obras clásicas de Rothko durante los años 50 había sufrido anteriormente una larga evolución para llegar a la no-forma: un fondo monocromo sobre el que flotan áreas rectangulares de colores simbólicos creando tensión entre ellos. Cuadros de una belleza basada en una abstracción de tono lírico, alejada de lo representacional, que nos abruman con su significado y evocan emociones soterradas en lo más profundo³⁹⁰.

1.6.4.6. Una visión mitológica

La Escuela de Nueva York asume a principios de los años '40 la misión de *crear una mitología que devolviera al hombre sus ritos y sentimientos más arcaicos*. Al fin y al

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ MUÑOZ, M.A., "Mark Rothko o la claridad de la luz". <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/29/sem-mark.html>.

³⁸⁹ E:\TS\rothkoxh\rothko.htm

³⁹⁰ RIVERA, S., Mark Rothko: La intensidad del drama. Mhtml:file:///H://rothko/BABAB_COM-mar p. 1.

cabo se proponían reconstruir el mito, aquellas verdades que consideraban invariables a lo largo de la historia, *que habían habitado en el interior de los hombres* y tuvieron nombre desde la tragedia griega.

Se trataba de comunicarse sin intervención de las implicaciones sociales con el centro emotivo humano, una comunicación sensitiva directa al inconsciente. La fuente de inspiración fue el Surrealismo europeo, llegado a EE.UU. a través de los europeos emigrados y de artistas americanos formados en Europa. El Surrealismo ofrecía a los neoyorkinos una *nueva libertad artística*, el uso del automatismo y del azar constituía el canal que dejaba salir los impulsos interiores, "*pintar las cosas sentidas*" *sin una estética preconcebida*.

De nuevo el drama está servido: para Rothko los años entre 1941 y 1946 significan la *exploración de temas míticos, religiosos, y alusiones al origen y la muerte*. Despojado de la figuración Rothko pinta dictado por el inconsciente, produce *imágenes oníricas* que si bien se dirigen hacia la abstracción es para hacer énfasis en sus temas, el sentido trágico de la vida³⁹¹.

Rothko buscaba cuadros para lo que él denominó "el espíritu del mito"; no buscaba temas helénicos ni cristianos, sino las raíces emocionales, la naturaleza del mito, que ejerce su influencia por encima de las culturas, tal como expresó su biógrafo James Breslin.³⁹²

*"Aquellos que crean que el mundo de hoy es menos atroz e ingrato que estos mitos con sus primitivas y posesivas pasiones, no tienen conciencia de la realidad o no quieren verla en el arte"*³⁹³.



Fig. 45. Rothko. Rites of Lilith, 1945. (fragmento).
Collection of Kate Rothko Prizel.

³⁹¹ Temas mitológicos como *Edipo o Antígona*, o la cita explícita a la Orestíada en su obra de 1942, *Presagio del Águila*, y temas judeo-cristianos como *Getsemaní*. La elección de los temas mitológicos debe entenderse como un intento de dar respuesta a cuestiones universales. Aludía a ellos de forma metafórica. No trata sobre la historia en concreto sino que le interesa la naturaleza del mito, sobre lo que está presente en todos los mitos de todos los tiempos.

³⁹² BAAL-TESHUVA, J., op.cit. p.34.

³⁹³ Op.cit. p. 32.

La representación de los mitos siguiendo una estética surgida de la misma *expresión interior* del subconsciente del artista cumplía la doble función de recuperar lo esencialmente humano y establecer la transmisión del mensaje directamente al espectador al aludir con inmediatez a su propio inconsciente. En definitiva, en el caso de Rothko *la pretensión final era llevar el mito al espectador*, conectar el mito a su tiempo, romper el espacio para hablar de la vida y la muerte al margen de los hechos históricos; es por esto que consideraba sus cuadros como "dramas" al crear mitos que evocaban la reflexión última sobre la vida³⁹⁴.

A diferencia de los escritores griegos, Rothko construía mitos desde la materia pictórica. Paulatinamente abandona los títulos mitológicos y la estética de estirpe surrealista, a partir de 1947 su *abstracción se hace más lírica y simbólica* hasta llegar al lenguaje de sus composiciones clásicas en 1949. Durante este período de transición realiza la serie de las *Multiforms*, obras que eluden la utilización de signos y comienzan a crear ese ámbito de trascendencia que culminará en lo clásico de áreas expansivas de color que recreará una y otra vez hasta el final de su trayectoria artística y vital. En todo este tiempo ha cambiado la forma, pero el concepto de mito no ha desaparecido³⁹⁵.

*Con sus primeras Multiforms, la abstracción inunda sus composiciones, a pesar de que en ellas Rothko abandonó el empleo de la acuarela por goterones de óleo líquido. Las Multiforms son más grandes que la mayoría de las obras que hasta entonces había producido. En ellas, todavía existe la sensación de que las formas más pequeñas son un reflejo de las mayores y también aparecen bandas aunque la relación entre las formas y el fondo se ha vuelto gradualmente equivocada. La retícula subliminal de obras anteriores había actualizado como caja que encerraba alusiones a imágenes en su interior. Ahora, parece que esas cajas o compartimentos hubiesen sido sellados o tapados e insertados en lo que podría describirse como una geometría líquida*³⁹⁶.

Desarrolla un lenguaje visual cada vez más abstracto. Las formas biomorfas que dominaban sus pinturas hacia mediados de la década de 1940 se transformaron en manchas de color diluidas y multiformes, sin consistencia ni gravedad y que parecían crecer orgánicamente del interior del cuadro. Les aportaba transparencia y fuerza luminosa superponiendo finas capas de color sobre el lienzo.

"Organismos" con "pasión por la autoafirmación", así calificaba Rothko a sus formas, que se independizaban en el momento en el que el artista había terminado el cuadro. Rothko asignaba a sus objetos plásticos las propiedades de un ser vivo y de este modo



Fig. 46. Rothko. Sea Fantasy, 1946. (fragmento). National Gallery of Art, Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc., 1986.43.

³⁹⁴ RIVERA, S., e:\lo sublime en la abstracción\rothko\babab_com - mark rothko la intensidad del drama.mht. p.4.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ GOLDING, J., *Caminos a lo absoluto*. Turner. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2003. p.183.

*los convertía en portadores de significado para las emociones básicas del ser humano*³⁹⁷.

En octubre de 1949 escribió en la revista *Pos-sibilites*, que entendía la claridad como la eliminación de todo obstáculo entre pintor e idea así como entre idea y espectador. Volvió a describir su pintura como "drama" que empieza a modo de aventura desconocida en un espacio desconocido". Redactó esto al abandonar su fase mitológica y empezar a eliminar sistemáticamente de sus cuadros cualquier elemento con trazos figurativos. En ellos habla de sus ansias de vivencias trascendentes, que durante su época madura se convertirán en el auténtico contenido de sus cuadros³⁹⁸.

El hecho es que Rothko ha encontrado a principios de los años 50 su forma de expresión interior más auténtica para concentrar su *visión del drama humano*. *El espectador recibirá su meditación como una experiencia mística, como un ritual religioso y no estético*, permanentemente Rothko insistió en que su pintura en ningún caso se reducía a la belleza ornamental desprendida por las calidades de sus colores. Se recoge aquí una interpretación del misticismo del pintor:

*Cuando por primera vez después de muchos siglos los movimientos artísticos de primera mitad del siglo XX sienten la necesidad por salir de un mundo obsesionado por el cientifismo y la objetividad, el plano de la trascendencia ha desaparecido de todo horizonte. El artista que busca la experiencia de lo sublime, como Rothko, rechaza cualquier identificación con el pasado religioso de la historia, pero busca el elemento espiritual transhistórico de la misma tradición. Por ello artistas y escritores acabarán reconociendo en la mística una referencia ineludible para la comprensión de la dimensión espiritual del hombre moderno*³⁹⁹.

Una de las características de la pintura de Rothko es lo hermosas que hacen las cosas situadas delante de ellas incluso la ropa más lúgubre de cualquier espectador. De un modo distinto, en la obra de Rothko el espectador se convierte en parte



Fig. 47. Rothko. White Center, 1950.
Óleo sobre lienzo.195x177 cm.
Colección privada.



Fig. 48. Rothko. Blue, green and brown, 1952.
Collection of Mrs. Paul Mellon.

³⁹⁷ BAAL-TESHUVA, J., op.cit. p.45.

³⁹⁸ Op.cit. p.42.

³⁹⁹ RIVERA S., op.cit. p.5.

integral de la pintura. Y yo mismo soy presa de la sensación extraña e irracional, pero inevitable, de que, cuando no miramos un Rothko, de alguna forma el cuadro deja de existir⁴⁰⁰.

Rothko siempre insistió en que él "*no era un colorista*", una afirmación que es evidentemente falsa y que fue hecha, casi seguramente, porque era reacio a pensar que la belleza de sus armonías cromáticas atenuaba su carga emocional y el sentido trágico de sus obras⁴⁰¹.

Definitivamente, la creación del mito no tiene un carácter religioso en el sentido tradicional de la palabra, sino que supone la estructura adecuada donde recuperar la reflexión y establecer el diálogo espiritual con el ser contemporáneo. La forma sensible de ese drama serán los planos infinitos de color en expansión hasta liberar al espectador en un estado contemplativo. Sus pinturas pasarán de una fase donde predominan colores luminosos muy intensos a otra caracterizada por tonalidades oscuras.

Estas series de los *Sectionals* ven completadas sus implicaciones con los encargos recibidos durante esos años, los *Murals* para el Seagram Building, la Universidad de Harvard, y especialmente en la Capilla encargada por John y Dominique de Menil para la Universidad Saint Thomas en Houston. En los murales Rothko añade el concepto espacial a sus obras, logrando si cabe una mayor intimidad con el espectador que ya resulta literalmente absorbido por su creación, trasladado irrevocablemente a su dimensión espiritual⁴⁰².



Fig. 49. Rothko. Orange and Tan, 1954.
Oil on canvas 84 1/2 x 68 1/2 inches.
Private collection.

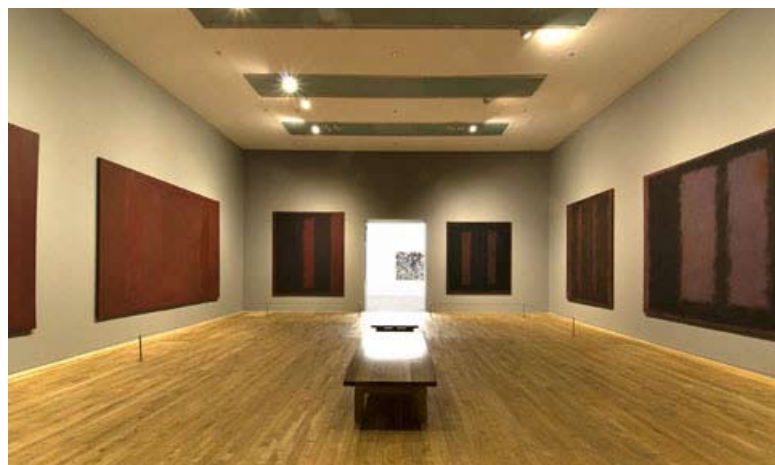


Fig. 50. Rothko. Murales Seagram.
Sala Rothko Siete murales 1958.
Interior Chiba-Ken, Japón, Kawamura Memorial Museum of Art.

⁴⁰⁰ Op.cit. p.220.

⁴⁰¹ *Mark Rothko. A retrospective Exhibition, Paintings 1945-1960.* Londres 1961. p.21.

⁴⁰² RIVERA, S., op.cit. p.6.



Fig. 51. Rothko. Boceto para el mural nº 4 (naranja sobre granate) Seagram. 1958.
Chiba-Ken, Japón, Kawamura Memorial Museum of Art...
Óleo sobre lienzo 265,8 x 379,4 cm.



Fig. 52. Rothko. Capilla.

La capilla Rothko en Houston encierra connotaciones especiales en ese sentido; esta obra, considerada por muchos autores testamento del pintor presenta todas sus aspiraciones míticas expresadas desde lo que algunos han llamado "Poemas de la Noche"⁴⁰³.

Amarillo, naranja, rojo sobre naranja (1954) es uno de los cuadros del ruso-norteamericano Mark Rothko que, de siempre, más me han impresionado, en el que he visto condensado lo mejor de su proyecto plástico y vital, único donde los halla.

Mondrianesca, sí, desde el punto de vista compositivo, una pintura como Amarillo, naranja, rojo sobre naranja se fundamenta en la primacía del color, y debe ser analizada

⁴⁰³ Ibidem.

además a partir de un dato biográfico que nos interesa muy especialmente: la devoción que su autor sentía por Pierre Bonnard. Cuando en 1997 la Pace Gallery de Nueva York organizó la muestra *Bonnard, Rothko, Color & Light*, lo que en realidad planteaba era una lúcida reflexión crítica en torno a la capacidad de dos pintores bien distintos entre sí, figurativo y ochocentista el uno, abstracto y deliberadamente moderno el otro, para encontrarse en un plano superior, por encima o más allá de la historia⁴⁰⁴.



Fig. 53. Mark Rothko. Amarillo, naranja, rojo sobre naranja. (1954).
Óleo sobre lienzo. 235,5 x 162cm.
The Phillips Collection. Washington D.C.

¿Qué es lo que comparten Bonnard y Rothko? Yo diría que una común *capacidad para convertir la pintura en pura intensidad, en puro gozo de la vista, en puro júbilo, en pura irisación, en pura pulpa y puro flotar de la luz*, algo que, en el caso del francés, resulta obvio en su período de la Costa Azul, y, en el del ruso-norteamericano, está especialmente claro en *Amarillo, naranja, rojo sobre naranja*, y, en general, en el ciclo al que este lienzo pertenece, ciclo en el que también nos encontramos, y asimismo en 1954, con un deslumbrante *Homenaje a Matisse*. Qué distintos esos cuadros de la plenitud, de aquellos otros, de inspiración mucho más dramática, que siempre coexistirían

⁴⁰⁴ BONET.J.M., *La herencia espiritual de la pintura. Retrospectiva de Roto*. Publicado el 21/06/2000.

Juan Manuel Bonet es director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Crítico de Arte y bibliófilo, el expresionismo abstracto americano ha sido uno de los episodios artísticos a los que ha dedicado mayor atención.

con aquéllos, y que terminarían dominando a lo largo del período final, especialmente tenso y dramático, y que a los españoles inevitablemente nos remite al horizonte último del *Perro ahogándose* goyesco⁴⁰⁵.

Rothko constituyó una referencia fundamental, bien lo supo ver Juan-Eduardo Cirlot, para nuestra generación abstracta. No es fácil, escribir sobre un universo tan despojado, tan límite como el de Rothko.

Las obras de Mark Rothko, enigmáticas, hipnotizadoras y seductoras, plasman su ideal de que la pintura debe ser "la expresión simple de una idea compleja"; esa es, justamente, la clave de la oscuridad que envuelve tanto a su obra como a su vida.

Rothko llegaría a convertirse en uno de los grandes pioneros del arte de la posguerra y, concretamente, en una de las figuras más destacadas del expresionismo abstracto americano, junto con Barnett Newman y Jackson Pollock. Sus creaciones constituyen sentimientos emotivos plasmados a través del óleo. No se trata de un juego de espacios coloreados al estilo de Klein, pues para este el problema fundamental era fijar el valor potencial y expresivo de los colores y así crear una especie de "escenografía del vacío"; ahí no estaba Rothko.

Toda su obra va recolectando tristeza a través de los lienzos. Sus últimas obras, llenas de grises y negros, muestran el estado anímico del artista en esta época, que acabará suicidándose en 1970, fecha en la que también muere Newman. La habitación-taller de Rothko estaba llena de botellas de whisky antes de morir; quizá esto haya precipitado su final. Nunca lo sabremos. Nuestra única certeza consiste en que esa habitación estaba llena de susurros y pensamientos que ahora nos llegan en forma de color y con una cierta brisa que recuerda las grandes estepas⁴⁰⁶.

1.6.4.7. Realidad interior oculta

El genio pictórico de Rothko está enmarcado dentro del denominado "expresionismo abstracto", aunque para distinguir el expresionismo abstracto norteamericano del europeo se suele hablar de la Escuela de Nueva York. Ambas designaciones son igualmente válidas para situar a nuestro creador. Al mismo tiempo dentro del ámbito norteamericano, los teóricos del arte establecieron la conocida distinción entre los pintores de la *Action Painting* y los del *Color Field Painting*, donde encontramos a Rothko⁴⁰⁷.

Su obra más madura se encuentra en el intento apasionado para mostrar la desnudez plena de lo real. El modo de expresión artístico a partir de los años cincuenta, ofrece la posibilidad de sumergirse íntegramente en una *meditación profunda* acerca de la existencia que se desarrolla en su conjunto como un tipo de experiencia muy particular.

Los cuadros de este período trasladan a un ámbito de reflexión en donde el espectador queda atrapado por la esencia última de la obra. Esta tentativa ha sido designada por muchos, no sin razón, como un intento cercano a la *praxis mística*. Su obra se convierte en estos años en una modalidad de *poiesis pictórica* que dejando a un lado todos los intentos tradicionales de re-presentación plástica se orienta hacia la búsqueda de un modo de experiencia singular⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ © 2011 Revista digital de Arte y Cultura – Art Cultura C:\Documents and Settings\Samsung\Mis documentos\carmentt\Nueva carpetadd\otros\rothko\mark-rothko.htm de octubre de 2010.

⁴⁰⁷ MUÑOZ MARTINEZ, R., Apunte sobre Mark Rothko "La tela nos ha hablado". *Fedro*. Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072. p. 85.

⁴⁰⁸ Op.cit. p. 86.

Más allá de la figuración y el simbolismo, sus pinturas buscan la transmisión directa de un sentimiento cercano a lo religioso, a través del color, un color que lejos de los posibles contrastes entre luces y sombras, se extiende indefinidamente en una dimensión cuasi-trascendental propiciada por la expansión del propio color.

Esta atmósfera creada por la pintura es la que envuelve al espectador en lo que el propio Rothko definió como el máximo ideal de su pintura: *"la expresión simple de una idea compleja"*.

Por todo ello, para Rothko el lugar físico desde el cual el espectador debía contemplar sus cuadros era algo totalmente decisivo. De hecho, él mismo se encargaba personalmente de supervisar todos los aspectos que conformaban la disposición espacial en la que se llevaban a cabo sus exposiciones.

Rothko exigía que sus obras colgasen de la pared a una distancia concreta muy cercana al suelo y al techo, y que la iluminación de las salas estuviera constituida por una luz tenue que facilitara al espectador la posibilidad de hallarse en un espacio físico de contemplación que adentrara al mismo en una dimensión trascendental, donde todo "lo que" los lienzos tenían que decir fuera captado en una experiencia que, como ya hemos dicho anteriormente, podríamos calificar de mística⁴⁰⁹.

La contemplación de sus pinturas requiere, por lo tanto, una determinada actitud muy especial por parte del receptor, es decir, el espectador que se encuentra frente a la obra. Solo los dos en un diálogo íntimo. El encuentro con una obra de Rothko va a exigir un esfuerzo meditativo en una mirada envuelta por la intensidad dramática que a través del color ofrece el artista.

Rothko busca que ese *"en frente"* desaparezca y se convierta en un *"en"*. El espectador debe situarse *"en frente"* de la obra para acabar sumergido en ella. El contemplador de las creaciones rothkianas debe llegar a ser un *"ser-en-la-obra"*⁴¹⁰.

Hace ser absolutamente autoconscientes de la insuficiencia de los medios intelectuales para penetrar ciertos niveles de experiencia y alcanzar la plenitud de sentido de las cosas.

La obra de Rothko rebasa el concepto de estética y se abre a una modalidad de experiencia que bien se puede interpretar desde lugares en principio tan distantes al arte como la mística o la religiosidad.

Se puede observar que sus lienzos, se ofrecen serenamente en una expresión colorista que busca la conexión directa con el espectador. La obra huye de toda meditación verbal para sumergirse en un mar de silencio donde la pintura cobra vida desde la recepción respetuosa del observador, el cual lentamente se va transformando en un delicado oyente que comienza a vivir la obra de una manera *"pseudo-sensitiva"*. Se trata de una

⁴⁰⁹ Ibidem.

Rothko rehusó un análisis explicativo racional de sus obras. Anhelaba la posibilidad de conseguir establecer con su pintura, las condiciones de posibilidad adecuadas para alcanzar una experiencia originaria entre la obra y el receptor. Se pronunció en varias ocasiones sobre la imposibilidad de nombrar sus cuadros. Se puede observar el número de obras que carecen intencionadamente de título y, es más, él no hizo comentario alguno de ellas. Su intención era la de hacer mantener una relación íntima de su obra con el espectador, sin condicionamientos que un título pudiera generar. Esa ausencia de nombres viene a sustituirse por esos campos de color, que hace girar en torno a ese afán de pureza que le preocupaba.

⁴¹⁰ Op.cit. p. 89.

experiencia en la que los sentidos se van esparciendo lentamente hasta alcanzar una unión absoluta con la creación.

Rothko, trata de alcanzar con su pintura un tipo de experiencia que reúna en intimidad todo lo que tiene que mostrar la pintura y contemplar el espectador. En esa unión se da todo lo que Rothko nos tiene que decir. De este modo, "artista-obra-espectador" queda fundidos en una misma unidad de sentido y en un mismo plano significativo⁴¹¹.

La serenidad, que se da desde la interioridad, ocupa un lugar fundamental, ya que es la actitud para intentar captar la significación de la obra. Tanto el místico como el contemplador de la obra, necesariamente tienen que adoptar una actitud serena ante la posibilidad de ambas experiencias, ya que este tipo de actitud es la única que puede facilitar el acceso a todo lo que tiene que ser mostrado en la obra contemplada.

Con dicha actitud, en ambos casos, la mística y la obra de Rothko, el portador de la serenidad y el objeto de contemplación se acabarán fundiendo en una unidad indisoluble gracias a la cual se logrará la experiencia plena (una unión plena y absoluta con la creación). La actitud, así, es aquello que posibilita la apertura al misterio más íntimo de ambos modos de experiencia personal.

El silencio ocupa un lugar destacado en la contemplación de las obras plásticas. El silencio propio que impone la presencia de cualquier creación plástica es algo intrínseco a la contemplación de la misma. El contenido de la obra se muestra en una plenitud inaccesible a otros tipos de arte.

En el caso de la obra de Rothko, desde una cercanía patente con la mística tal y como se ha destacado, se hace aún más evidente el lugar de relevancia que ocupa el silencio. Ofrece amplias telas impregnadas de anchas bandas de color que hace sumergir en una atmósfera de meditación interior profunda.

En el conjunto de sentido que conforma el espectador ante un cuadro de Rothko, se halla la posibilidad de rozar lo sublime mediante el sentimiento profundo que proporciona la percepción inteligente de la obra de este creador del s. XX.

"Rothko mira el horizonte inalcanzable, inexistente y pinta lo inexistente, lo necesario, lo inalcanzable. Creo que fue el pintor más grande de América"⁴¹².

1.6.4.8. Legado de Rothko

Mark Rothko en su obra parte de unas claves, que a lo largo del ciclo de la historia del arte, se pueden vislumbrar. Un legado rico, que a generaciones posteriores ha pasado el testigo. Estas claves de su obra se centran en:

Limitar toda insinuación gestual en el cuadro y concentrarse en la expresión del color desfigurado y velado.

Plasmación de la pasión, tragedia y sentimiento de lo sublime.

Interrogar a través de la contemplación permitiendo una reacción inmediata.

Espontaneidad expresiva en el uso cromático⁴¹³.

⁴¹¹ Op.cit. p. 91.

⁴¹² CHILLIDA,E., "Escritos" Madrid. La Fábrica.2005. p.118.

⁴¹³ <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Pr...>

Hay una herencia espiritual de quien probablemente sea el pintor más importante de la segunda mitad del siglo. El esplendor abstracto y norteamericano, en torno al último período rothquiano, aquél en que, ya próximo a su suicidio, el pintor parece olvidarse de la luz, y de cualquier esperanza, para adentrarse en un mundo sombrío, un mundo de tinieblas –eso sí, serenas– que a los españoles inevitablemente trae a la memoria el estremecedor “Perro ahogándose” que Goya pintó en su Quinta del Sordo.

Rothko, que quiso “expresar emociones humanas básicas”, y que aspiró a ser, con medios modernos, algo que estuviera a la altura de Shakespeare o Mozart, constituye hoy motivo de reflexión para artistas españoles de muy diversas generaciones: abstractos de la década del 50, como Chillida, Ràfols o Corner –este último fue uno de los responsables de que en su momento la Fundación Juan March trajera aquí su retrospectiva de la Tate Gallery–, figurativos como Cristino de Vera, geómetras como Yturralde o Ángel Guanche, “líricos del fin de siglo” como Corujeira o Bellosillo... Conversaciones con todos ellos –como antaño con Zóbel, Guerrero o Saura– en torno a los espacios despojados y fascinantes de Rothko. Con todos ellos, y también con el suizo Helmut Federle, uno de sus más convincentes herederos en este fin de siglo. O con el irlandés Sean Scully, otro que se mira como en un espejo en la obra de su predecesor, sobre el que acaba de escribir para el “Times Literary Supplement”⁴¹⁴.

La herencia de Rothko, reúne a algunos de los mejores creadores, historiadores y críticos de nuestro tiempo por encima de las fronteras geográficas, y también de las fronteras mentales entre géneros, y por supuesto de las fronteras sectarias entre eso de por sí tan ridículo que suelen ser los ismos, las escuelas artísticas.

Dejar vagar una vez más la mirada sobre esos amplios espacios envolventes, y volver a fundamentar una experiencia directa de los cuadros una devoción diferente por una obra esencial, límite, única, una obra ya universal, cuya fortuna crítica, no hace sino ir en aumento, y que en sus armonías cromáticas, hora luminosas, hora sombrías, y en su repertorio de formas todavía más reducido que el de Mondrian, resume de modo inmejorable el destino de este siglo.

En este fin de siglo, cada vez existe mayor consenso en torno al hecho de que la de Rothko es una de las voces centrales de su segunda mitad, la de un solitario entre muchos, la de alguien que con la máxima economía de medios logró hacer, por decirlo con sus propios términos, un arte que expresara emociones humanas básicas, como las que en otras circunstancias expresaron Esquilo, Shakespeare o Mozart, la de alguien al que una voz crítica tan exigente cómo puede ser la de George Steiner, ha sabido situar entre lo mejor y más grande de un siglo al que trasciende.

En la última centuria se llega a una autoconciencia importante de la ineficacia de los medios empleados hasta entonces para alcanzar un sentido completo de las cosas. Este hecho pasa a ocupar un primer plano en el mundo de la creación y se convierte en tema nuclear, de ahí la aparición de una gran multitud de nuevos intentos con la única finalidad de conseguir este objetivo.

Habituados a los clásicos modos de expresión basados en representaciones encasilladas en nuestro modo tradicional de entender la realidad y aquellos que denominados racional, los nuevos modos de expresión planteados en el siglo pasado todavía necesitan de un cierto periodo de asimilación que sitúe a cada uno en su justo lugar.

⁴¹⁴ BONET J. M., *Times Literary Supplement*. Publicado el 10/01/1999.

Pensamos que no todos los modelos creativos ensayados en la última centuria, que han llegado a gozar de una repercusión pública, poseen el mismo valor, pero sin embargo mantenemos firmemente la idea de que algunos de ellos si esconden algo realmente meritorio en su intento, que en gran parte aún está por reconocer. Atreviéndonos a un juicio histórico sustentado por una meditada reflexión, consideramos que la pintura de Rothko es uno de ellos...el tiempo, como siempre decidirá⁴¹⁵.

1.6.5. Cuatro pilares en el camino de la abstracción

A lo largo de los apartados anteriores se ha valorado la existencia de cuatro pilares donde poder sujetar y apoyar las bases de un camino hacia la abstracción y con ella un encuentro con lo Sublime. Ellos darán las respuestas a estas cuestiones:

¿Cuál es la misión del arte? ¿Tan sólo hacer algo, o suscitar en el espectador sentimientos de su interior, que tal vez no habían salido a la luz? ¿Desde dónde comenzar a intuir el mundo interior que llevan las obras abstractas? ¿Cómo y dónde se realiza este encuentro entre artista-obra-espectador? ¿Cuáles son sus consecuencias inmediatas y sublimes? Se han analizado cuatro trayectorias diferentes.

1. Desde lo lírico y la sensibilidad del color y el movimiento gestual de sus formas en Wassily Kandinsky

No se trata de una tentativa, ni de una experiencia sin futuro, sino de una necesidad de la época que compromete el arte en toda su globalidad.

Mediante colores que desbordaban la forma y ya giraba en torno a lo que hoy ha alcanzado un arte interiorizado. La tendencia a la abstracción es la consecuencia de una profunda angustia del hombre ante el mundo.

Será una obra exigente, que mostrará la preocupación espiritual que subyace en las concepciones del artista y se interrogará sobre las relaciones de las formas y los colores. Templando estos últimos sobre al menos en su dimensión perceptiva sus posibilidades de acción.

Reflexiona acerca del espíritu y la actividad artística, relaciones que constituyen el núcleo de la abstracción. Afán de la gramática de las formas. Análisis de los elementos para llegar finalmente a la expresión gráfica adecuada.

La autentica obra de arte nace del artista, creación misteriosa, enigmática, mística. Se desprende de él, adquiere una vida autónoma, se convierte en personalidad, en sujeto independiente, animado por un soplo espiritual, el sujeto vivo de una existencia real, un ser. No es una creación.

La pintura es un arte y el arte en conjunto no es una creación sin objetivo que caiga en el vacío. Es un poder cuyo objetivo debe ser desarrollar y refinar el alma humana.

2. Los sueños puros, simples en formas desde lo pequeño, delicado y frágil de Paul Klee

Ya se trate de la mecánica plástica de un cuadro, de sus agentes formales o de su significado metafísico, todo participa plenamente en la creación pictórica. Su pensamiento es, al igual que su pintura, poético y lapidario. Su espíritu curioso hace gala de una

⁴¹⁵ MUÑOZ MARTINEZ, R., op.cit. p.94.

imaginación inagotable. Parece que se interesa solo por el principio de las cosas, por su nacimiento virginal o por su concepción primordial. El arte no produce lo visible, asegura, sino que lo convierte en visible.

El arte es un advenimiento, con la inocencia infantil que lo caracteriza, se merecería sin duda el adjetivo de "hechizado". Él, que quiso tornar visibles las fuerzas ocultas del ser.

Antaño se representaba las cosas que se podían ver sobre la tierra, los que se amaban o que se hubiesen deseado ver. En estos días, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia, y se acepta ver un simple ejemplo particular en la totalidad del universo, en el que habitan innumerables verdades latentes.

3. Las bases estructuradas sobre las que atrapar algo de luz, algo de color y de espacio como en Mondrian

Una precisión controlable, una consciente penetración de la realidad, una belleza externa. Es un místico en la medida en que contempla la realidad viva. Define el estilo, lo general a pesar de lo particular, y piensa que la nueva imagen teosófica del mundo debe conducir a una precisión controlable, a una consciente penetración de la realidad a una belleza exacta. La nueva plástica, Mondrian, una forma estética purificada.

4. O el lado más trágico de un universo invadido por el espacio, sin nada; con la no nada. O inexistente de afuera, pero penetrante en un mundo interior pleno. Rothko

Campos de color. El campo coloreado, incluso saturado de color, se convierte en la expresión silenciosa pero intensa de su sentido del mundo. El sentimiento de su pintura procede de la vida y personalidad de cada uno de los artistas como de sus propias obras. La tragedia contemporánea no podía ser expresada mediante lenguajes antiguos. Había que crear un nuevo lenguaje.

Inspiración lírica y meditativa y en la cual el color está cargado de emoción. Los cuadros son de rigor y una simplicidad extrema. Pretenden ser menos la expresión de un subconsciente personal o colectivo que la de las verdades metafísicas eternas de las cuales constituyen su entrada perceptiva, al igual que otras formas de meditación.

La mayor variedad de modos y humores que reina, es una característica de esta pintura y es una cierta indiferencia con respecto a la presencia de elementos figurativos en la textura abstracta.

Telas de grandes dimensiones que les aparta del trabajo de caballete y una utilización poderosa de la materia y el color. Esta potencia del color unida a la violencia del signo confiere a muchos de los representantes una fuerza suficiente para superar las más poderosas experiencias europeas.

Ambas situaciones ayudan al espectador a enfrentarse consigo mismo. Su espíritu en el de la obra que a su vez ha sido gestada desde el sentir del autor. A su vez éste condicionado por la sociedad en la que está inmerso. El ciclo de una historia que le envuelve y no le es ajena. Todos, actores de un mundo, en el que se desarrollan intereses personales. Desde una interioridad emergente, unos sentimientos, unos valores.

Son pilares que ayudan a comprender un arte, un camino, este de la abstracción y a través de ellos, de ese encuentro, llegar a lo Sublime. Tal vez si se parte de estos pilares se logre comprender mucho mejor las estructuras internas y el discurso que cada obra

tiene para el espectador. Siempre y cuando la voluntad del mismo tenga la capacidad, disposición y voluntad de adentrarse en ese mundo mágico interior que esconde la obra de arte.

Se ha adentrado en los mundos diferentes pero semejantes de estos autores, creadores de una plasmación plástica con un fin. Incitar al espectador a lo sublime, a lo grandioso, desde un interior evocado por algo bello, estético y expresivo como es la obra de arte.

Estos pilares van a servir para realzar si cabe más el arte de estos días y sobre todo la necesidad, desde la enseñanza inicial, de educar y suscitar en las personas sentimientos y valores. Necesitando mitos que sirven de recuerdo de los mismos.

Cualquier manifestación plástica queda movida y motivada por el ciclo en el que se desarrolla, su cultura, ritos y tal vez los mitos que les mueve⁴¹⁶. Provocaciones de los artistas para transmitir lo sublime.

Son importantes las fuentes de las que bebe para reforzar y conformar su camino a través de las manifestaciones plásticas. Con medios que permiten al espectador adentrarse en la obra al igual que su ubicación, como Rothko decía y proponía para sus obras. Situación, iluminación, ambiente contigo, obras adyacentes...

¿Es necesaria la conexión artista-obra en esa gran comunicación sensorial?

Los colores y las formas salen al encuentro del espíritu creativo para posteriormente dar a luz un interior, un encuentro con lo Sublime. Aquello que solo ocurre en un instante y no deja huella de ello, no puede llegar a ser sublime, pues solo lo Sublime impregna vivamente el espíritu humano. Causando sensaciones y sentimientos positivos.

⁴¹⁶ Se entiende el mito como relato que abre a las fuentes de la vida, enseñando la dimensión de lo humano. Aproxima a lo sublime y trascendental, pero también a los límites de hierro que anuncia e impone la temporalidad, como destino inexorable. El mito, tal y como lo sugiere Mircea Eliade, es un relato que muestra una manera esencial de ser, de la realidad más íntima, de las cosas, y en este sentido narra lo que ha sucedido verdaderamente.

STUVEN A.M., Y FERNANDOIS, J., "Amor y Muerte.El Mito como Fuente de Verdad". *Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile*. <http://www.uc.cl/historia/cinfo/Articulos/stuvenfermandois.htm> p. 3.

CAPÍTULO 2

EL CONCEPTO DE LO SUBLIME EN LA SOCIEDAD DEL S. XX

- 2.1. Introducción.
- 2.2. El individuo y la masa.
- 2.3. La transvaloración de los valores.
- 2.4. La sociología y la religión de la religión.
- 2.5. Sociedad creativa y creadora.
- 2.6. Análisis de las vías de la estética.
- 2.7. Encuentro con lo Sublime a través de la obra de arte.

2.1. Introducción

En este capítulo se realiza un estudio acerca de la sociedad, el individuo y sus valores frente a ella. Así como también se defiende la necesidad de una sociedad creativa y creadora.

Es por medio de la Estética en la obra de arte como poder llegar al encuentro con lo Sublime. Estas valoraciones quedan definidas en los siguientes apartados:

Capítulo II. *El concepto de lo Sublime en la sociedad del s XX.*

- 2.1. Introducción.
- 2.2. El individuo y la sociedad.
- 2.3. La transvaloración de los valores.
- 2.4. La sociología y la religión de la humanidad.
- 2.5. Sociedad creativa y creadora.
- 2.6. Análisis de las vías de la estética.
- 2.7. Encuentro con lo Sublime a través de la obra de arte.

Con estas premisas se puede llegar a valorar la importancia que tiene la educación del ser humano, en valores, para conformar una sociedad creativa.

Según Zambrano considera la educación como un fenómeno de asimilación por parte del espíritu, el cual, carente de un contenido original suyo, todo lo adquiere a través de la paulatina experiencia del mundo de la naturaleza, a través de las relaciones espirituales con los demás hombres que viven en sociedad. Al principio el espíritu no es bueno ni malo, y puede volverse según las influencias externas que reciba una u otra cosa.

*"La aurora es bella, el crepúsculo sublime. Los ángeles son bellos. Dios Sublime. Amar es bello, querer sublime. La compañía puede ser bella, la soledad podría resultar sublime. El día es bello y la noche sublime. La luz de la vida puede ser bella, su envés y trasluz son sublimes"*⁴¹⁷.

*"Los mitos no significan siempre aquello que se interpreta de ellos o aquello para lo que son reelaborados, sino que lo enriquecen, a partir de las configuraciones que adoptan o en las que son incluidos. Cuanto más polisémicos son, tanto más incitan a agotar aquello que todavía podrán significar y con seguridad, aumentarán todavía más sus significados. La radicalidad siempre gusta de dar el último paso y sacar definitivamente a la luz aquello que hasta entonces sólo habría sido entrevisto tangencialmente"*⁴¹⁸.

Siendo el hombre fundamento y fin de la civilización, el mayor grado de ésta estará en proporción de la calidad de vida que adquiera el ciudadano, del número de éstos a quienes llegue. Si la calidad humana, o perfección, es la de su inteligencia, adicta a la verdad, la de su voluntad sometida a la razón, y la satisfacción de las necesidades materiales, comida, vestido, vivienda, esta triple finalidad será el objetivo de toda civilización: la verdad, el bien y los medios de subsistencia.

El hombre posee la capacidad de elegir, de no someterse necesariamente a las condiciones originarias. Es el resultado de la ciencia, la técnica, la filosofía. El resultado afecta a la cultura del hombre, a su conciencia y a su misma realidad existente. El motor de este proceso, para siempre permanente, de desarrollo ontológico humano, es el acto creacional del hombre. Acto creacional que es de naturaleza cultural, pues es por excelencia la manifestación del espíritu, que pone la naturaleza a su servicio por la transformación que imprime en los objetos con la técnica científica. La creación técnico-científica es plural en sus efectos. La manifestación espiritual artística se concreta en un solo objeto como efecto.

No todos los hombres crean valores, muchos, la mayoría, sólo los usan en su vida. Usan los que otros han sabido crear. En la civilización moderna de desarrollo, el hombre puede personalmente seleccionar los valores objetivados que va a usar. Es una civilización personalista. El ideal de vida cada uno lo concibe y puede programar sus grados de libertad. Toda humanidad se propone entonces, como fin último de la política de los pueblos, que el hombre viva habiendo dominado su materia, la vida creadora de su espíritu.

⁴¹⁷ ZAMBRANO, M., *Ámbitos literarios*. op.cit. p.9.

⁴¹⁸ BLUMENBERG, H., *El mito y el concepto de realidad*. Herder. Barcelona.2004. p.121.

El modo de vida colectiva está integrado por formas de vida materiales y espirituales. Materiales en cuanto se refiere a las necesidades básicas del hombre: costumbres, comidas, indumentaria, medios de satisfacción, edificación, hábitos de vida, agrícola, marino y las espirituales, aquellas que conforman las ideas, lenguaje, organizaciones, sistemas institucionales, sociales, económicos, políticos, tecnológicos, religiosos, culturales.

Todas las obras de arte están hechas de eso que se llama la materia prima y ésta tiene que extraerse de la naturaleza. Lo que se llama naturaleza, otros lo llaman la tierra, en el sentido metafórico o mitológico tradicional de la madre tierra, que engendra y alimenta a todos los seres y luego los recoge en su seno. La materia no es simplemente un cimiento cósmico de la obra de arte, sino que tiene dentro de su unidad estética un valor propio, sea con este valor una revelación real de la idea.

¿Qué es entonces la creación? Se puede hablar del devenir de la obra, su llegar a ser por medio de la creación, un modo del acceder de la verdad. La obra como producto determina la creación, que es la causante de generar lo que no existe, de lo que existe. La creación es la fijación de la verdad mediante lo que llamamos forma. La creación, no es solo el acto generador sino lo que permanece como forma objetiva mediante la obra y queda así experimentado lo creado. Dejar que una obra sea obra es lo que se denomina "contemplación". Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser criatura como real. La contemplación es una fusión integral de sujeto, objeto, una unión mística.

El arte es, un pasado, es la representación de toda la tradición artística. No se necesita de ningún supuesto metafísico o místico para reconocer que el arte ha sido, sigue siendo y será un factor en el despertar de la conciencia histórica de un pueblo.

¿De qué hablan las obras si el arte es una imitación de la naturaleza de las cosas, no de sus apariencias? Si se debe de dar una educación de acuerdo con la naturaleza profunda y la elocuencia de las cosas expuestas, las obras; no será una educación de la sensibilidad, sino una educación filosófica, en el sentido platónico y aristotélico de la palabra, esto es, como ontología y teología, como plan vital y como sabiduría destinada a ser aplicada en los asuntos cotidianos.

No se habrá conseguido nada si con las obras de arte no se interpela al hombre e influye en su vida y no cambia sus valores.

2.2. El individuo y la sociedad

Los medios de masas no solo le facilitan a cada uno una imagen de la vida, si no que por sí mismos constituyen realidades culturales nuevas. Influyen y determinan el cambio de contenido de la opinión pública, hasta el punto de que es precisamente el ámbito de la comunicación de masas el que se ha de tener también en cuenta como un punto de vista ético⁴¹⁹.

El individuo y la sociedad son inseparables, tanto desde un punto de vista histórico como sistemático. La sociedad se compone de individuos y éstos son sus únicos representantes, al igual que solo puede haber individuos dentro de una sociedad. El ser individual y el ser social se manifiesta al mismo tiempo, se desarrolla al mismo paso y se transforman en mutua dependencia. El ser humano es y participa de un conjunto, de un colectivo llamado sociedad y no se puede entender por separado. Las características individuales las adquieren sólo en relación mutua por medio de alianzas, enemistades, imitación y aislamiento, cooperación y competencia, autoridad y subordinación, derecho y deber.

"Cuando se rechaza el empleo de categorías sociológicas en las manifestaciones individuales, no solamente se ignora que el individuo se forma dentro de las relaciones sociales

⁴¹⁹ *Persona y sociedad.* www.ucsm.edu.pe//rabarcaf//Etica%20y%20Moral%20Social/3%20Persona%20Sociedad.doc. p.14.

*sino también que el aislamiento únicamente tiene sentido y significado en comparación con el ser social*⁴²⁰.

La meta de todo arte es actuar de modo evocador y despertar emociones y estímulos para la acción o la oposición en los espectadores. La voluntad de evocación requiere algo más que la mera expresión de sentimientos, más que la imitación corruptora de la realidad y más que la agradable combinación de palabras, tonos o líneas presupone la existencia de fuerzas más allá de los sentimientos y las formas, fuerzas que se manifiestan al mismo tiempo que son medios artísticos, emocionales, miméticos y formales. No se nace enseñado, poco a poco se aprende a relacionarse, socializarse y culturizarse.

*La socialización primaria se prolonga en la secundaria y así siempre, porque el hombre está llamado a construir y habitar un mundo con otros, el cual mundo de tal modo construido vuelve a actuar sobre la persona y así sucesivamente, de modo que en la dialéctica entre la naturaleza y el mundo social la propia persona se transforma- transformando y como todo ello ocurre en el tiempo, el hombre hace historia porque la historia consiste en ese flujo de fuerzas donde el hombre es el agente principal. La persona no nace cerrada, sino abierta y como a la búsqueda del mundo. Por construcción metafísica formamos parte del cosmos mismo*⁴²¹.

Al fenómeno llamado arte deben concurrir tres elementos: artista, obra de arte y contemplador, la presencia de los tres es indispensable para que se verifique el fenómeno artístico.

El artista es el creador, el que impulsado por la inspiración da a sus sentimientos forma material en una obra de arte. Esta es la creación artística, lógicamente la mate-

⁴²⁰ HAUSER, A., *Fundamentos de...* op.cit. p. 60.

Los artistas como seres humanos que son, participan de una sociedad. Como productos y como productores. No son completamente independientes o autónomos, ni arraigados y desarraigados. Así como no son el portavoz humanitario y unitario, tampoco han de ser las víctimas marginadas de una sociedad inhumanamente manipulada y organizada. Los artistas hablan un lenguaje que les habla a ellos y para ellos.

Si la sociedad es la única forma en la que resulta imaginable algo que se parezca a una conciencia individual, el individuo es el único agente de la sociedad, su único representante activo, la única expresión clara de las tendencias y las fuerzas que actúan en ella. La persona es la que piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y crea obras de arte, aunque como parte y órgano de una colectividad.

⁴²¹ Op.cit. p.61.

Durante la edad helenística el hombre comienza a descubrirse según una dimensión nueva. Una nueva identidad, la del individuo, desvaneciéndose así la antigua equivalencia entre hombre y ciudadano-súbdito. La educación cívica del mundo clásico formaba ciudadanos, la cultura de la edad, que se inicia con Alejandro, forja individuos. En las grandes monarquías helenísticas los vínculos y las relaciones entre el hombre y el Estado se vuelven cada vez menos estrechos e imperiosos.

Las nuevas formas políticas, en las que el poder es poseído por uno sólo o por unos cuantos, conceden cada vez más a cada uno la posibilidad de forjar a su manera la propia vida y la propia personalidad moral. Incluso en las ciudades en que perduran los antiguos ordenamientos. La antigua vida cívica, que se ha degradado, parece sobrevivir a sí misma, lánguida, atemorizada, entre veleidades de reacciones reprimidas y sin un consentimiento profundo en los ánimos. Como resultado de la separación entre hombre y ciudadano, surge la separación entre ética y política.

Hasta Aristóteles la ética clásica estaba basada en la identidad entre hombre y ciudadano y por ello estaba implantada en la política y más bien subordinada a ésta. Por primera vez en la historia de la filosofía moral y gracias al descubrimiento del individuo, en la época helenista, la ética se estructura de manera autónoma basándose en el hombre en cuanto tal, en su singularidad.

rialización de los sentimientos del artista. El contemplador es el que se acerca a la obra de arte para admirarla y recrearse en ella.

Las bellas artes son el recinto del tiempo que el artista hizo suspender, porque el contemplador, el hombre de hoy y el mañana podrán ser testigos del momento vivido por el artista, quien pudo precederles en los siglos, aún en milenios. Así es cómo han sobrevivido al tiempo el Laocoonte, símbolo de la angustia; el Moisés, de Buonarroti; este último, al invocar la Creación del mundo y el Juicio final en la Capilla Sixtina, apriisionó los extremos del tiempo.

Pero no siempre fue contemplado de esta manera, el tema del arte, ya que en la antigüedad existía una diferenciación entre las llamadas artes liberales y las subordinadas o serviles. Tatarkiewicz lo define:

"Todo arte en el sentido más amplio del término, puede alcanzar la armonía y, por lo tanto, la belleza, que todo arte dota al maestro de un anhelo que le hace diferenciarse del artesano común. La división de las artes se hacia de un modo diferente: en artes liberales y subordinada, o serviles, según dependieran del esfuerzo físico. Se trataba de una división normal y era reconocida universalmente, aunque se expresaba con una terminología que variaba

Sin embargo, se cree por lo general que la clase de las "bellas artes" era conocida en la antigüedad, aunque bajo otro nombre: el de las artes imitativas o místicas".⁴²²

El artista es el hombre que ante la sublimidad de la naturaleza y a través de su facultad creadora, la materializa siguiendo su ideal, proyectando su espíritu; crea la obra volcando en ella su sentimiento, su emoción y desde luego su sello individual característico. Es el hombre que animado por el soplo divino crea en un estado de ensoñación artística que lo desliga de la realidad.

El artista es necesariamente un amante de la belleza, ya que en el arte lo bello es querido y producido intencionalmente; es un soñador y un creador, realiza en su obra un esfuerzo por crear belleza, y aún en el caso de que no llegue a realizar su propósito, de que no llegase a alcanzar el fin al que aspira, su propósito es siempre crear la belleza, aspira a crearla, ocurriendo lo mismo con los demás valores estéticos.

El artista es un soñador, pero no sueña sólo para sí mismo, sueña para otros, su ensueño se hace material para la humanidad, es creador, porque al realizar la obra de arte hace tangibles los valores estéticos, eternizando en la misma el aspecto fugitivo del mundo, plasmando incluso su angustia para la posteridad.

El artista es el hombre que convierte lo árido en un vergel, es todo el que transforma sus emociones en expresiones, se distingue de los demás hombres por su facultad estética creadora vertida en la obra de arte. Comúnmente se nombra bohemio al artista por su personalidad tan ajena a la realidad. Es un ser excepcional que abandona el mundo exterior, vive en una perenne ensoñación artística, estado de ánimo común a los artistas en que evocan imágenes, se olvidan de todo lo que los rodea y viven fuera de la realidad, en íntimo contacto con su yo interno, hasta el logro de la cristalización de su sueño.

Algo acontece al artista cuando se haya creando, el material manejado por su inspiración cobra forma, su talento se expresa en un poema, una sinfonía, una pintura,

⁴²² TATARKIEWICZ, W., op.cit.pp.111, 112.

una escultura, etc., en un estado tal de ensoñación, que pierde todo contacto con la realidad.

El artista es con frecuencia incomprendido, muchas veces se rebela contra la tradición y el espíritu de su época, y se opone al medio; especialmente el genio, no pertenece de lleno a su momento, se adelanta a él, es un visionario, un profeta.

Aunque es producto de su tiempo crea el venir, el futuro es obra suya, él enseña a los jóvenes una nueva manera de concebir el arte al echar las raíces del novedoso trazo del mañana. El artista sin proyección futura, que sólo se adapta a su tiempo, no logrará para sus obras valor de eternidad, por lo tanto deberá ser además de idealista, un desadaptado.

El artista no deberá mentir en su obra, ésta debe ser sincera porque en ella debe expresarse fielmente; por lo mismo debe ser original, si imita a otro artista incurre en mentira, falsea su propio ser; es lícito, claro está, seguir el estilo del maestro, de una época o de una escuela, pero imprimiendo a sus obras el sello inconfundible de su personalidad; imitar la obra ajena es, sin duda, un fraude.

El artista no debe realizar solamente cosas concretas; sin alcanzar la esencia de las cosas, el verdadero arte trasciende de la singularidad de las cosas y las hace universales gracias a lo esencial que intuye en ellas, sin este tránsito del mundo material al espiritual, no habría obra de arte, carecería de sentido su producción.

"Desde todos los puntos de vista el artista tradicional se consagra al bien de la obra que hay que hacer. La operación es un rito, el celebrante ni intencional ni siquiera conscientemente se expresa a sí mismo... En las artes tradicionales lo que nos interesa no es nunca Quién dijo, sino sólo Qué se dijo: porque todo lo que es verdadero, quienquiera que lo haya dicho, tiene su origen en el Espíritu"⁴²³.

El artista debe transformar el objeto que su inspiración ha tomado como símbolo, hasta ajustarlo a su interior y después a su expresión, por ello, si la obra resulta en verdad poseedora de un significado, ante ella el contemplador sabrá descubrir la clave del mensaje e interpretar el panorama de la esencia del artista y mirar el mundo como él lo mira.

El arte en sí, además de valores estéticos tiene su significado en sus valores de asociación: un paisaje en su quietud significa paz, la escultura de una mujer con un niño en brazos es la maternidad, Cristo crucificado es el sacrificio. Las cosas que se contemplan en el arte se desmaterializan, dando lugar a ideas, sentimientos o imágenes espirituales universales, y corresponde al artista enseñar este lenguaje universal. El artista es la persona dotada de una profunda aptitud contemplativa, de una intuición especial para captar todo lo que sea susceptible de traducirse en una obra de arte, y además, de habilidad para expresarse, es el que a través de su facultad creadora hace ver el mundo bajo un prisma diferente del diario bregar.

Todo el mundo parece estar de acuerdo hoy día en que el "Arte" forma parte de las cosas superiores de la vida, y en que es algo que se disfruta en las horas de ocio proporcionadas por otras horas de trabajo inartístico. Por manera de vivir entendemos un hábito conducente al bien del hombre, y en particular a la consecución del fin de su felicidad presente y última"⁴²⁴.

⁴²³ COOMARASWANY,A.K., op.cit. p. 45.

⁴²⁴ Op.cit. p. 63.

Todas las bellas artes requieren de ciertas cualidades para ejercitarse, las espirituales son indispensables en cualquier artista y comunes a todos ellos y algunas de carácter material son diferentes en cada una de las artes; además, es imprescindible la técnica, puesto que cada forma de arte requiere un método y un mínimo de reglas a seguir; la técnica implica conocer ambos, para saber usar el material que se va a emplear.

En el esfuerzo creador el artista se preocupa de consideraciones técnicas mucho más de lo que puede sospecharse, la lucha contra el material, el esfuerzo por dominarlo y dotarlo de agilidad y vida tienen fundamental importancia, puesto que debe prepararse para esta lucha y su arma es la técnica. La manera como la domine determinará su estilo, la diversidad de técnicas se traduce en la diversidad de expresiones; la aplicación de reglas, tradicionales o nuevas pero personales y vivientes; dará como resultado la imposición a la materia de la voluntad creadora propia de cada artista, su peculiar estilo, que es "su manera de soñar con los ojos abiertos", es el modo propio de crear que precisa y define su personalidad.

Cuando el artista haya dominado la técnica le será más fácil la realización de la obra, sin embargo, más que una técnica perfecta, la obra de arte debe ser expresión de sentimientos, pues sin ésta resultará solamente una demostración de habilidad que no logrará despertar ninguna emoción.

El artista puede seguir las técnicas de los grandes maestros pero también puede crear su propia técnica, desconociendo reglas y principios establecidos, aunque siempre se requiere de un mínimo de conocimientos técnicos. Las facultades espirituales son, indudablemente, las más importantes y el artista precisamente por poseerlas resulta diferente a los demás hombres. El artista es quien eleva la condición perecedera de la materia, transformándola en arte, por lo tanto la vocación resulta una cualidad necesaria; si en cualquier actividad se requiere la vocación, que es la inclinación, dedicación, pasión, con mayor razón en el arte.

La vocación posee el vigor necesario para producir reacciones emotivas, sin esta fuerza la obra resultará mediocre, falta de interés; le proporcionará asimismo la voluntad artística, que es la intención deliberada que le lleva a producir y a plasmar en su obra valores permanentes, que salvan las cosas de la fugacidad y temporalidad.

El artista, según se ha dicho, es un ser dotado de sensibilidad para captar todo lo que sea posible de volcarse en una obra de arte, pero además de ese don, goza de habilidad suficiente para transformarlo en una obra de arte, de tal manera que la contemplación produzca un efecto semejante a la creación. Desde luego que debe poseer una limpia y sagaz inteligencia que le permita intuir en la vida misma la esencia de las personas o las cosas para transformarlas y elevarlas en el arte; el equilibrio entre la inteligencia y la sensibilidad es lo que produce grandes artistas.

Al conjunto de estas cualidades se le llama talento artístico, y es innato en el artista, pues el ejercicio del arte le permitirá perfeccionar la técnica pero no le procurará el talento artístico. Su maravillosa sensibilidad lo dota de inspiración que le permite encontrar en cualquier momento y lugar motivo para la expresión artística, pero logra crear cuando la inteligencia le guía.

Además, es indispensable una cualidad que se llama ingenio y que es también un conjunto de cualidades: percepción clara, que puede llamarse criterio estético, para ver las cosas como son y no de un modo falso; amor, para encender con su llama y dar vida

a las ideas que nacen en el espíritu como resultado de la inspiración; fantasía, que es la cualidad en virtud de la cual se crea la obra, es el ropaje que viste de gala las ideas; y por último el estilo, que es un poderoso y eficaz estímulo que inflama a los artistas y los impulsa a exteriorizar sus conceptos íntimos revistiéndolos de forma material.

El segundo elemento del fenómeno artístico es la obra de arte, que es la proyección del espíritu del artista, la objetivación de su inspiración. La obra de arte es, la transmisión del sentimiento experimentado por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras. La materialización del ensueño estético constituye la obra de arte, que abarca "lo que es y lo que "puede ser", "lo inteligible y lo sensible", que tiene en la creación artística su más lograda realización, pues en ella intervienen lo real y lo ideal conjugándose.

Tiene la virtud de borrar el abismo que separa la realidad del ensueño, puesto que la realidad está en la obra de arte cuando el ideal está en el alma del artista, quien hace del mundo externo un mundo interno que expresa su creación.

La obra de arte no es simplemente una cosa, es algo cargado de significaciones, encierra un mensaje, habla al espíritu, lleva en sí misma el propósito de entablar un diálogo emocional con todo el que quiera acercarse a ella. En efecto, gracias al sentimiento trascendental que posee la obra, el contemplador percibe su lenguaje y al percibirlo se proyecta en ella como una respuesta a los pensamientos y sentimientos que ese lenguaje le sugiere.

Aunque merced a la facultad estética los humanos son capaces de percibir los valores en el arte, no todos los hombres gozan de idéntica capacidad receptiva para sentir esos valores, la receptividad varía según la cultura y la sensibilidad del individuo, si bien la cultura no es idéntica en todos los hombres, la sensibilidad es un don innato que la cultura no crea pero que puede desarrollar, es algo que posee el individuo como parte integrante de su persona en mayor o menor grado; cuanto mayor sea el grado de sensibilidad del hombre, mayor será su aptitud receptiva, su capacidad para comprender el mensaje que el artista dejó en su creación.

El arte es la expresión del interior del artista, así su obra es algo eterno en su percepción, es la llave que abre la sensibilidad de los que la contemplan; los valores humanos son más intensos y adquieren mayor profundidad cuando se fijan en el arte, por ello la obra debe ser producto del amor del artista, de su vocación realizada de manera material; el amor contiene el secreto del arte, parte de lo finito de la materia y perdura en la infinitud del recuerdo para volver después como inspiración hacia el artista y ser transformado en una obra de arte.

Las obras de arte poseen valor de eternidad, perduran a través del tiempo, son un símbolo y un maravilloso legado que han dejado en el transcurso de los años los hombres que en todas las épocas han sabido sentir la vida, interpretarla y plasmarla en el arte. Pero para que la obra de arte sobreviva, para que sea eterna, es necesario que posea universalidad; que además de expresar la fe íntima del hombre para vencer la fugacidad del tiempo, se libere de lo particular y tienda al infinito; que exprese el vigor mismo del objeto, que será un reflejo del interior del artista.

En la obra de arte se contiene el esfuerzo que el artista realiza para transmitir sus sentimientos a los demás, pero también encierra su anhelo de detener el tiempo y eternizar su inspiración. El ansia de inmortalidad del poeta presenta cinco matices: inmortalidad moral de la obra y su autor, proyección de formas vitales hacia el futuro,

sobrevivencia, sentido histórico y sueño o ambición de participar de lo divino. Se identifica la inmortalidad moral con lo perenne; no es la inmortalidad soñada, no es eterna, ni trascendente, es sencillamente perenne, es decir, dura más que la vida temporal del poeta, pero no más allá del hombre mismo; tiene una duración ilimitada pero al tener un comienzo, podrá concluir.

Cada artista tiene su estilo que es su manera peculiar de expresar su inspiración, es la manifestación de su personalidad y se refleja en la obra de arte. El artista se expresa a sí mismo en su creación, no solo cuando plasma su ideal sino cuando toma como modelo la naturaleza. Todo sería único en la creación artística si el artista no reflejara en sus obras su sello característico, por ello con el mismo tema o el mismo propósito, cada cuadro, cada poesía, cada escultura resultan diferentes.

La obra de arte, además de sus valores estéticos, contiene valores de carácter social, sufre la influencia y lleva la marca del pueblo al que pertenece el artista, expresa el espíritu de la época de su creador, cosa natural, puesto que es el agua que ha alimentado a la planta.

Cada raza, cada pueblo, cada época tienen sus propios ideales y éstos se expresan en el arte mejor que de ninguna otra manera. Todos los integrantes de un pueblo se asemejan en algo, sensibilidad, anhelos e intereses comunes, y la creación artística se encuentra íntimamente ligada al pueblo y a la época en que se realiza. Las cualidades, ideales, aspiraciones, luchas, triunfos y aún fracasos de cada época y de cada pueblo, se reflejan con exactitud en el arte, por algo si se perdieran los documentos históricos de un pueblo, pero se salvara su arte, a través de él se podrían reconstruir su vida.

Y así como el medio que rodea al artista influye en la creación, también la obra de arte influye en la vida de un pueblo y en ocasiones en la humanidad. Sin embargo, algunas veces el artista huye de su época refugiándose en el arte y se adelanta a su tiempo, y rebelde a la etapa en que vive, expresa en el arte el futuro.

Contenido y forma en el arte son "antinomias ya superadas", los estudios del arte y aún los mismos artistas aceptan que en toda obra de arte se dan elementos: contenido y forma. El contenido es lo que se quiere expresar y la forma es la manera como es expresado el contenido; hay una relación tan estrecha entre estos dos elementos que gracias a ella se produce la obra de arte. A cada contenido corresponde una forma y cada forma obedece a un contenido.

El contenido es el ensueño del artista, pudiera decirse que en principio es un conjunto de ideas amorfas que necesitan organizarse para poder ser expresadas en una forma mediante el material elegido y adecuado, "por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras..." El contenido del arte puede ser todo lo existente en el mundo, cualquier situación excelsa, heroica, dolorosa, trivial, vulgar, etc., y aún en el campo de la imaginación, ya que la fantasía del artista no tiene límites, puede encontrar contenidos en todo lo que observe a su alrededor.

El contenido, en principio un tumulto, se va organizando en el espíritu del artista y constituirá el motivo o tema de su obra. En el proceso anterior a la creación artística, el artista se cierne en el vacío y siendo el arte un conjunto de búsquedas motivadas y orientadas, tenderán necesariamente a manifestarse en la obra de arte partiendo de la nada, desde su caos inicial hasta su completa expresión.

Si bien todo es susceptible de ser expresado en el arte, para que una idea llegue a ser una obra de arte, debe ser producto de la emoción y del sentimiento del artista. Par-

te intrínseca, vital del contenido, con la emoción estética y el sentimiento del artista, su sensibilidad.

La emoción es un estado de ánimo que abarca toda una gama de sentimientos: alegría, dolor, angustia, desasosiego, expectación, constituye una alteración repentina del ánimo; la emoción estética es muy especial: indefinible y pura, tiene algo de exaltación, admiración, pasión y amor; pero es más profunda que la emoción usual y lleva al artista a apasionarse intensamente con su tema hasta lograr la expresión material. Esta emoción estética propia del artista y de su creación se transmitirá al espectador en la contemplación.

Además de la emoción, es factor indispensable del contenido la sensibilidad, pues aún existiendo el tema producto de la inspiración y se despierta la emoción en el artista, si éste no se encuentra dotado de suficiente sensibilidad para percibir el contenido capaz de expresarse en la forma, el resultado no será una obra de arte, por carecer de contenido emotivo y sensible.

La sensibilidad unida a la emoción estética debe conmover profundamente al artista para poder verter cabalmente y provocar idénticos sentimientos en todo el que se acerque a ella para contemplarla, interpretarla o emitir un juicio crítico. La emoción es una fuerza psíquica que se vierte en la conducta y que es el motor que nos incita a actuar, esta emoción es ficticia y se agota en la contemplación. Si el arte se redujera a provocar emoción como ésta que es efímera, se caería en una finalidad poco edificante, en vez de arte, sería industria⁴²⁵.

El contenido estético entonces, constituye el aspecto espiritual de la obra y es resultado de la intuición, la emoción y la sensibilidad estética. El gran esfuerzo de la cultura moderna debe de ser el de la creación de belleza, y a través de la belleza provocar al ciudadano hacia unos valores estéticos y éticos. Esto conlleva un destino de producir dentro de la perfección y de la armonía. La belleza así será el testimonio permanente y conciencia del hombre y para el hombre de la dignidad humana, cumbre de la armonía y perfección del ser.

Queda elevado hacia una espiritualidad para la nueva libertad del dominio propio del hombre, para ser feliz en su libertad, en una civilización bella creada por él mismo, porque le llenará plenamente y le donará la paz en el espíritu, desterrando la angustia de la impotencia. Dominio de la angustia. Momento en el que se completa y da sentido al proceso creativo-cultural del ser humano. Obra realizada con perfección porque se basa en el amor de los demás hombres, cuya dignidad es inicialmente apreciada.

Las acciones de la persona, ser físico y espiritual, se producen en su interior y provienen de su voluntad y pensamiento. Actúa bajo impulso de causas cognoscibles por los sentidos y que actúa por causas físicas.

"Busque en la naturaleza y en sus propias fuerzas aquellos recursos que jamás podrán procurarle las sordas divinidades. Escuche los deseos de su corazón, sabrá qué es lo que

⁴²⁵ Conviene mencionar que desde que los filósofos griegos comenzaron a reflexionar sobre el arte y su función en la vida humana, se ha considerado que una de sus finalidades, aún cuando no la única, es despertar emociones estéticas, conmover el espíritu humano y elevarla por encima de lo cotidiano.

El contenido posee a su vez dos elementos, el conceptual y el material; el conceptual estaría constituido por el proceso de concepción en que el artista organiza sus ideas subjetiva y objetivamente, este proceso lleva a encuadrar la obra en la categoría estética que le corresponde, vendría después el desenvolvimiento de la idea para llegar a la expresión. El elemento material constituirá la expresión. En realidad el elemento conceptual corresponde a lo que desde siempre se ha llamado contenido, y el material a la forma, la expresión.

*debe a sí mismo y a los demás, examine la naturaleza y el objetivo de la sociedad y ya nunca será esclavo, consulte la experiencia, hallará la verdad y reconocerá que el error nunca podrá hacerle feliz*⁴²⁶.

Hauser⁴²⁷ manifiesta que son dos los modos distintos en los que puede cumplir el artista las tareas que en su calidad como tal le corresponden. Puede exponer de todas maneras las ideas, valores y normas por las que se pronuncia, bien en forma de declaración explícita, como confesión abierta, programa manifiesto, tendencia proclamada notoriamente, o bien en forma de meras implicaciones, como concepción del mundo implícito, oculta en ciertas circunstancias inconsciente, condición previa de una actividad que desde el punto de vista práctico parece indiferente. Sus obras pueden tener el carácter de propaganda evidente o de ideología velada, escondida y reprimida.

*"La frontera que hay entre ambas formas de comunicación puede ser flexible, pero, en principio es reconocible la finalidad y el sentido de una confesión expresa o de un mensaje transmitido por encargo, son siempre conscientes al orador y transmisor, y el destinatario recibe o rechaza la llamada también conscientemente. Sin embargo, el impulso originado por una obra de arte también puede ser inconsciente y no solo manifestarse como tal, esto es, ejercer su influencia sobre las ideas, sentimientos y acciones del receptor sin que éste se de cuenta en todo caso, resulta significativo el hecho de que la influencia social y política de una obra es tanto más poderosa cuanto menos ostentosa es su finalidad y cuanto menos reclama la aprobación general."*⁴²⁸

El arte habla siempre a alguien de parte de alguien, refleja la realidad vista desde una posición social con el fin de que se la vea desde tal posición. La aparición del arte plástico comienza a partir de las prácticas religiosas de la sociedad, de la ornamentación religiosa y de las ceremonias del culto. Fue el espíritu religioso el que en Egipto y en Grecia movió a la creación de templos y estatuas, y la Edad Media impulsó la erección de las catedrales e iglesias adornadas de la correspondiente imaginería y pintura. Luego, por la Reforma, el arte se hace positivista, volviendo sus ojos a la naturaleza y reflejando los objetos de la misma. El arte aparece en un comienzo ligado a funciones religiosas y políticas, y solo luego se extiende a toda clase de representaciones⁴²⁹.

⁴²⁶ REALE, G., VV.AA., *Historia del...T. III*.op.cit. p.612.

Las acciones del hombre nunca son libres, siempre son las consecuencias necesarias de su temperamento, de sus ideas, de las nociones verdaderas, valores que se poseen, de sus opiniones reforzadas por la educación, la cultura, la experiencia de cada día. Todo hombre por naturaleza tiende hacia una felicidad y la sociedad se propone el mismo objetivo.

La sociedad es el conjunto de personas reunidas por sus necesidades con una meta para colaborar en la medida de lo posible en la conservación de estos bienes. Las leyes naturales de una sociedad abogan por unos fundamentos de sociabilidad, razonamiento, en que los hombres piensan y desean la felicidad. Estas leyes que rigen no pueden contradecir las de la propia naturaleza. La persona se halla dentro de la naturaleza y comprendiendo sus leyes y actuando bajo condiciones para ser él mismo y satisfacer sus exigencias. El espíritu humano despierta, piensa, recrea, y se hace sensible ante los que le rodea.

⁴²⁷ HAUSER, A., *Fundamentos de...* op.c. p.157.

⁴²⁸ Op.c. p.158.

El sociologismo es una corriente de pensamiento que pone la fuente de la cultura y de los valores, e incluso de las capacidades humanas no en el individuo, sino en la sociedad, moral, educación, religión, conocimiento, actitudes y sentimientos, todo es de origen social. Y el arte también, naturalmente. No hay influjos individuales, ni creatividad personal, porque el individuo es ante todo resultado de la sociedad.

⁴²⁹ Op.cit. p.160.

El socialismo y, más aún el marxismo, asumen esa concepción del arte y la radicalidad del arte carece de autonomía espiritual y cultural para convertirse, en consecuencia, exponente de situaciones sociales.

Siguiendo el curso histórico de la evolución de las vanguardias artísticas de nuestro siglo, se puede comprobar no solo como se ha llegado a un lenguaje abstracto, sino también desmaterializado, conceptual, cumpliéndose de esta manera, al menos parcialmente, la profecía hegeliana de la muerte del arte como triunfo del Espíritu Absoluto⁴³⁰.

2.3. La transvaloración de los valores

Al hablar de la decadencia del arte, lo que en realidad queremos hacer notar es la decadencia del hombre al pasar de unos intereses intelectuales a otros sentimentales. Porque la habilidad del artista puede seguir siendo la misma en todas partes; es capaz de hacer lo que se propone. Lo que cambia es la imagen mental según la cual trabaja: el que el arte tiene fines fijos deja de ser cierto tan pronto como conocemos lo que nos gusta en vez de gustarnos lo que conocemos. No juzgamos las obras tradicionales según lo que son concretamente, sino según nuestras intenciones, y así inevitablemente llegamos a creer en un progreso del arte, como creemos en el progreso del hombre⁴³¹.

Tarea ardua la del arte moderno: tratar de hacer visible lo absoluto; de allí sus rebeliones metafísicas y el sacrificio de tanto artista en torno a estas obsesiones si no se puede presentar el absoluto, al menos se le puede manifestar que existe⁴³².

El concepto griego de belleza era más amplio que el nuestro, y comprendía no solo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas. Belleza en el sentido más amplio. Éste era el concepto griego original de belleza; incluía la belleza moral y, por lo tanto, ética y la estética. Puede encontrarse una noción parecida en la máxima medieval, *pulchrum et perfectum idem est*⁴³³.

*Se han hecho muchos intentos de clasificar estas variedades de la belleza. Profundidad, invención, plasticidad, sublimidad, individualidad, espiritualidad, nobleza, sensibilidad, gusto, aptitud, conveniencia, potencia, elegancia, cortesía, plenitud, riqueza, ardor, encanto, gracia, glamour, destreza, luminosidad, vitalidad, delicadeza esplendor, sofisticación, estilo, ritmo, armonía, pureza, corrección, elegancia, perfección, dignidad, diferencia, monumentalidad, exuberancia, poesía y naturalidad*⁴³⁴.

¿Acaso no es a través de la belleza y su manifestación a través de una obra de arte, el medio y vehículo para educar en unos valores positivos y armoniosos, para desarrollar y formar una sociedad en orden creativa y proyectiva a los intereses de las personas que la componen? Según Zambrano es a través de la educación y el arte el medio que lo posibilita.

⁴³⁰ CALVO SERRALLER, FCO., op.cit. p.67.

⁴³¹ COOMARASWAMY, A.K., op.cit. p. 52.

⁴³² FAJARDO FAJARDO, C., op.cit. p.2.

⁴³³ TATARKIEWICZ, W., op.cit.pp. 154,155.

La Naturaleza es perfecta y el hombre debería parecerse a ella a través de sus actividades: la naturaleza está sujeta a leyes por tanto el debería descubrir sus leyes y someterse a ellas, y no buscar la libertad que puede desviarle fácilmente de ese posible *optimum* a alcanzar en sus actividades.

⁴³⁴ Op.cit. p.186.

"La educación es el arte de volver a ver y de encontrar para ello el método más fácil y eficaz; no consiste en crear la vista en el órgano porque ya lo posee, más como está mal orientado y mira lo que no debe, ella debe procurar la conversión" ⁴³⁵.

Según Bachelar en su obra descubre el mundo de la persona: "Ante un mundo real, podemos descubrir en nosotros, el ser de la preocupación. Entonces, arrojados al mundo, entregados a la inhumanización del mundo, a su negativa, el mundo se convierte entonces, en la nulidad de lo humano. Las exigencias de nuestra función de lo real, nos obligan a adaptarnos a la realidad, a constituirnos como una realidad, o fabricar obras que son realidades. ¿Pero acaso la ensoñación, por su propia esencia, no nos libera de la función de lo real? Si lo consideramos en su simplicidad, vemos que es el testimonio de una función de lo irreal, función normal, útil, que preserva al psiquismo humano, al margen de todas las brutalidades de un no-yo útil, de un no-yo ajeno"⁴³⁶.

*"Una buena conciencia, para mí, por insuficiente que sean las obras, es una conciencia ocupada, nunca vacía, la conciencia de un hombre que trabaja hasta su último aliento".*⁴³⁷

La experiencia solamente adquiere valor cuando se establece una meta con los valores apropiados. La humanidad asciende o desciende según su sistema de valores como puede evidenciarse con la destrucción actual de los valores, el aumento de enfermedades mentales, temor, crimen y guerras devastadoras. Para los humanistas, el valor se deriva de la naturaleza intrínseca del hombre, para los religionistas el valor se deriva de la razón eterna del ser. Ambas definiciones se encuentran dentro del misticismo, en el cual los valores ya no son abstracciones, sino experiencia viva.

El problema es el ánimo de esta época: la negación de la trascendencia, la insipidez de los valores, la vacuidad del corazón, la creciente insensibilidad a la cualidad imponderable del interior, el derrumbe de la comunicación entre el ámbito de la tradición y el mundo sensible del individuo.

El hecho de pertenecer a una sociedad incapaz de brindar oportunidades para satisfacer las auténticas necesidades humanas no atenuará el sentimiento de frustración y rebeldía. Lo que necesita la juventud es un sentimiento de existencia trascendente, un sentimiento de veneración por la sociedad a la que pertenece.

Se toma conciencia de que se registra una crisis suprema en la historia. Se está expuesto a una corrosión progresiva de la sensibilidad moral y espiritual, proceso este en cuyo transcurso se puede perder la libertad e incluso la vida. Las concepciones penosamente conquistadas de la tradición occidental están cayendo en el olvido. Los valores eternos pasan de moda. A la mayoría de los seres se les niegan los goces de la vida interior. La sensibilidad es un lujo. La instrumentalización del mundo conduce a la integración del hombre. El mundo es demasiado sublime para ser una herramienta y el hombre demasiado grande para vivir solo en razón del utilitarismo. La forma de vida que se está universalizando despoja rápidamente al hombre de su sentimiento de trascendencia.

El joven de este tiempo está mal criado, apenas tiene conciencia de la vida, el dolor, enfermedad, resentimiento, envidias. No se siente moralmente estimulado ni se siente convocado ante estos sucesos. En los momentos de crisis los trasfiere a sus mayores, o a

⁴³⁵ ZAMBRANO, M., *Filosofía y...* op.cit. p.55.

⁴³⁶ BACHELAR, G., *La poética...*op.cit. p.86.

⁴³⁷ Op.cit. p.87.

la sociedad. Ante el peso de las dificultades se quiebra. Se ofrece un gran abanico de posibilidades, pero falta entusiasmo, ni conciencia de lo que merece sacrificio, ni conciertos perdurables. Para la existencia del hombre es necesario un sentimiento de deuda para con la sociedad, para con lo Sublime. En esta época es lo contrario, el hombre moderno cree que el mundo está en deuda con él, que la sociedad está cargada de deberes para con él.

Educar con el sentido de responsabilidad es el sentido de la sociedad que le encierra. El sentimiento de responsabilidad no puede existir si no se venera lo que hay de sublime en la existencia humana, si falta un sentimiento de dignidad, si no se siente lealtad por un acervo, si no se capta la trascendencia de la vida.

La agonía del hombre contemporáneo es la agonía de un hombre espiritualmente atrofiado. Para ser humano, el hombre debe ser más que hombre. En la existencia humana se juega un valor divino. Quizás en los centros no se sepa enseñar a los alumnos a ser personas, a resistir el conformismo, a desarrollarse interiormente. Se le enseña a adaptarse al público y no a cultivar su intimidad, su interioridad. Para alcanzar esta meta, se debe aprender la forma de activar la voluntad, de dar una respuesta a lo Sublime, de relacionarse con el mundo sensible.

Se capacita al hombre exterior. Más no se debe descuidar el interior, se imparte información, pero también se debe cultivar la sensibilidad. Se enseñan aptitudes pero también se debe estimular la comprensión. Se está demasiado ocupado en hacer actividades, más no se sabe de quietud y soledad en el silencio.

El estado espiritual de quien contempla la obra coincidirá con el de su creador. Luego volverá a entrar en juego el juicio estético aconceptual, así como los distintos tipos de juicio conceptual; ahora bien, cuando el juicio determine el sentido de la obra, el sentido así establecido coincidirá, no solo con el carácter de la forma artística, sino también con los estados de los cuales dicho arte surge y que el mismo induce en el espectador⁴³⁸.

El sistema de educación tiende a ahogar el sentimiento del asombro, del misterio. Se está promoviendo un tipo de hombre que vive mediante palabras prestadas antes que de su propio e innato sentimiento de lo inefable, de la emoción de su voluntad que ningún lenguaje puede expresar.

La educación nos remite a un ideal humano, a la forma óptima en que debe de ser tanto moralmente como éticamente la persona. El que el individuo sea consciente de que vive, significa que cada persona es un fin en sí misma, que responde por lo que hace, y que no puede ser tratada únicamente como un medio.

Guiar a un ser humano es complejo y no creo que se pueda influir en él en su totalidad. Entonces, el tipo de ser humano que se forma puede ser de tipo participativo y desinhibido en el aula, porque los hombres no se hacen en el silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión. Una persona que se da cuenta de la importancia de expresar sus dudas y comentarios en el aula para su formación. Comprender los fenómenos que acontece a su alrededor, no como simple espectador, sino como participante de un proceso político, social, cultural y económico sería lo óptimo para la interacción dialógica dentro de la sociedad⁴³⁹.

⁴³⁸ VEREDA., *La finalidad y el significado del arte primordial.*
<http://vereda.hacer.ula.ve/artorien/arorien4.htm> p.2.

⁴³⁹ BAUTISTA.R.M., *La responsabilidad en la Educación de la Persona.*file:///A:/La Responsabilidad en la Educación de la Persona.htm p.3.

Muchos de los valores de la sociedad actual son impuestos por mezquinos intereses creados y no deben tomarse como si fueran sagrados. El ideal de adaptarse ha desembocado en el conformismo incondicional. Ninguna persona con una conciencia sensible puede encontrarse cómoda en una sociedad egoísta que es indiferente a la miseria de millones de personas.

La mayor amenaza es la insensibilidad frente al padecimiento del hombre. La tarea es destruir el mito de lo acumulativo, la conquista de la comodidad. Se debe educar al alumno para que sea persona sensible a todos aquellos interrogantes que implican desafío. En la voluntad del hombre hay ocultas más maravillas que las que se puede imaginar. Si está inspirado, actuará; si se lo convoca, responderá.

El arte es el único que puede ofrecer al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar el dolor de la vida, diciéndole sí a ésta.

*"Considero que el arte es la tarea suprema y la actividad metafísica propia de nuestra vida según el pensamiento del hombre al que me propongo dedicar esta obra, insigne precursor mío en el campo de batalla"*⁴⁴⁰.

No hay valores absolutos, los valores son desvalores; no existe ninguna estructura racional y universal que pueda servir de apoyo al esfuerzo del hombre, no existe ningún orden cósmico. La condición general del mundo para toda la eternidad es el caos, no como ausencia de necesidad sino en el sentido de una privación de orden o de estructura, de forma, de hermosura, de sabiduría. Hay una necesidad que el mundo tiene en sí mismo, la necesidad de la voluntad. El mundo desde la eternidad se haya dominado por la voluntad de aceptarse a sí misma y de repetirse. El mundo no avanza en línea recta hacia un fin y su devenir no consiste en un progreso como pretende el historicismo, sino que todas las cosas vuelven eternamente y nosotros con ellas.

*"Todo lo que ha sido es fragmento, enigma, espantoso azar, hasta que la voluntad creadora añada: así quería que fuese, así quiero que sea, así querré que sea en el futuro"*⁴⁴¹.

*Los objetos del mundo exterior como los actos humanos cobran un valor y llegan a ser reales, porque participan en una realidad que los trasciende. El objeto aparece como receptáculo de una fuerza extraña que le confiere sentido y valor. Así también los actos humanos, su significación y valor están vinculados por ser reproducción de un acto primordial. Lo que él hace ya se hizo. Esa repetición consciente de gestos paradigmáticos determinados remite a una ontología original. Participan de una realidad trascendente.*⁴⁴²

Resulta una realidad indiscutible, el que la sociedad industrial, con sus rasgos de estado del bienestar, es una sociedad que está organizada para conseguir un dominio

⁴⁴⁰ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T.III.* op.cit. p.384.

⁴⁴¹ Op.cit. p. 391.

El hombre debe inventar el hombre nuevo, el hombre que va más allá del hombre, el hombre que ama la tierra y cuyos valores son la salud, la voluntad fuerte, el amor. La cultura o civilización impone al individuo condicionantes sociales y biológicos, tales condiciones son el requisito previo para el progreso. La persona mantiene una eterna lucha primordial por la existencia.

El Eros se hallará así mismo como poder creativo. La actividad practico-sensible del hombre manifestará una tendencia a gozar libremente de sí misma. Y la imaginación y la fantasía devolverán al hombre aquella dimensión estética. En el progreso se dan las condiciones objetivas para una radical transformación de la sociedad.

⁴⁴² ELIADE, M., *Mitos y arquetipos.* <http://www.geocities.com/gabylogo99/eliade.html?200514>. p.1.

cada vez más eficaz sobre el hombre y la naturaleza, para utilizar de un modo cada vez más eficaz, sus propios recursos.

Una sociedad se rige por los valores que le marcan la historia, su tradición, las instituciones políticas, los métodos educativos y los hombres que conforman esa sociedad como eje vital. Es misión de todos, el esfuerzo por garantizar actitudes y valores positivos para la sociedad; las razones, la alternativa para el progreso adecuado de la sociedad; en ningún caso la violencia. Ésta siempre engendra más violencia⁴⁴³.

Tal vez los medios artísticos ayuden a atenuar esta violencia, incitando nuevas sensibilidades en las personas que componen la sociedad. Ideales canalizados y sometidos a críticas, esperemos siempre constructivas, pues en ello radica la felicidad de los hombres en general. Por lo tanto, de la sociedad en la cual se está inmerso. Es necesario el trabajo hacia una sociedad más racional, más creativa y creadora.

Es preciso educar los sentidos del hombre, suministrándoles la experiencia que la humanidad ha recogido a lo largo de su extenso caminar, de esta manera, la mente llegará a las ciencias y a las artes, porque este es el punto de llegada de toda la historia humana.

Las obras de arte pueden ser unos factores que, moviendo el sentimiento de los individuos, dispongan a éstos para actuar en un cierto sentido. De ahí la utilización del arte como instrumento moralizante y educativo, cosa que ha sido práctica corriente en todas las épocas.

"Aunque es un artista, el artista es sin embargo un hombre, no es propiedad particular de ningún filósofo, época o lugar; solo podemos decir que hay ciertas épocas, y notablemente la nuestra, en las que se ha olvidado. Hemos recalcado que el arte es para el hombre, y no el hombre para el arte; que lo que se hace solo para dar placer es un lujo, y que el amor al arte en estas condiciones se convierte en un pecado mortal; que en el arte tradicional, función y significado son bienes inseparables. El artista tradicional no se expresa a sí mismo, sino que expresa una tesis; que es en este sentido en que el arte humano y el divino son expresiones, pero solo debe decirse que son expresiones de "si" si se ha entendido claramente de que "si" se trata⁴⁴⁴.

Para el clasicismo francés del s. XVII el arte ha de producir un goce, pero ante todo debe corregir. El moralismo del arte es una idea extendida en el s. XVIII y en época reciente, W. Gropius, después de la primera guerra mundial y conmovido por los horrores de ésta y por la angustia de la posguerra, concibió la arquitectura como un nuevo agente de civilización y de conciencia social, el arquitecto sería el instrumento de una sociedad, mejor, que influye sobre la conciencia colectiva y facilita e impulsa el proceso progresivo de ésta.

"La suprema finalidad del arte está en llevar a la humanidad hacia el bien, y este ideal no constituye para el arte un freno, sino que es el alma que lo anima. El arte de un pueblo es el espejo de su situación moral, de modo que un arte elevado no podría hacerse por

⁴⁴³ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T. III*.op.cit. p.392.

Ya Sócrates deseaba un arte moralizador, y si Platón condenaba la tragedia era por creer que debilita el alma, viendo en ella un peligroso ejercicio de las pasiones. En cambio Aristóteles considera que es un medicamento catártico y un remedio contra la demanda y el exceso: las artes son moderadoras y, por consiguiente, favorecen la virtud. La lucha del hombre contra sus instintos, en pro del ideal ético, es dura y penosa, requiere todo tipo de aliados y uno eficaz puede ser la sugestión artística, que da ánimos y facilidad al esfuerzo moral. Por eso los amantes del bien obrar no han dudado en poner el arte a contribución de la moral, creyendo incluso que ahí estaba la principal motivación de la producción artística.

⁴⁴⁴ COOMARASWAMY, A, K., op.cit.pp.58, 59.

*personas inmorales. Se admite que la actividad artística del hombre va con la fuerza productiva de éste, entendida como una potencia ética*⁴⁴⁵.

Pero el arte constituye una más de las actividades humanas junto a otras, dentro de su desarrollo personal y social. Estas acciones y hábitos tienen connotaciones morales, con sus circunstancias determinadas, adquiriendo de esa forma implicaciones morales. Ahora bien, siempre que el arte, al igual que otra actividad humana, coadyuve a la realización de algún fin moral, sobre el carácter moral, pudiendo y debiendo ser juzgado también en este respecto. En cuyo caso, lo estético ha de supeditarse a lo ético, pues así lo exige una correcta escala de valores; la idea de que lo estético prima sobre lo ético, o simplemente se le escapa, expone a la inmoralidad. Los valores estéticos no pueden realizarse conculcando los valores morales, sino solo respetándolos.

Podemos preguntarnos al igual que Hiperión:⁴⁴⁶

¿"Por qué, si la vida del mundo consiste en la alternancia del desarrollo y del repliegue, en huida y vuelta a sí mismo, por qué no también el corazón del hombre"?

Según la interpretación actual, la creatividad es un concepto que tiene un ámbito muy amplio: abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no solo aquellas que fueron realizadas por los artistas, sino también la de los científicos, técnicos. El rasgo que distingue la creatividad en todos los campos es la novedad: la novedad que existe en una actividad o en una obra⁴⁴⁷.



Fig.54. Kandinsky. Pintura con arco negro.1912.
Óleo sobre lienzo, 188x196 cm.
Centre Georges Pompidou.MNAM.

⁴⁴⁵ QUINTANA, C., op.cit. p. 203.

⁴⁴⁶ HÖLDERLIN, F., *Hiperión*. Ediciones Peralta. Madrid.1982. p. 61.

⁴⁴⁷ TATARKIEWCZ, W., op.cit. p. 292.

¿Por qué se valora la creatividad? Al menos por dos razones. Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad.

2.4. La sociología y la religión de la humanidad

El vocablo "individuo", no dividido e indivisible, es la unicidad de una realidad particular. Es algo determinado que se distingue de todos los demás o la sustancia primera en contraposición al género y a la esencia. Es aquella unidad singular e irreplicable. Es una parte del cuerpo social y está ordenado al bien común. El hombre como persona, es una realidad que subsistiendo espiritualmente, constituye un universo y un todo independiente en el gran todo del universo. Persona responsable, comprometida y abierta a nosotros, a la comunicación y a la comunidad, persona de persona. Persona como una vocación unificadora⁴⁴⁸.

El vocablo ciudadano procede del latín *civis*, individuo que participa en los asuntos de la ciudad. Buen ciudadano es aquel que se reconoce como parte integrante de una sociedad que le aporta unas señas de identidad por las cuales se respeta a sí mismo, a los demás y a todo lo que representa esa comunidad, a la que pertenece por haber nacido en ella, por ascendencia directa o por haberse naturalizado en ella. Esta como algo que tiene realidad aquí y ahora, producida por un devenir histórico que ha ido configurando a lo largo de los siglos. El hombre por naturaleza tiende a la idealización y al perfeccionamiento, a la superación de fronteras y a la realización de objetivos en apariencia utópicos.

Los determinismos de todo signo, fisiológico- genético, psicológico- educacional, teológico, niegan la libertad, afirman que el ser humano está genéticamente y constitutivamente determinado, de manera que hay hombres constitutivamente buenos y constitutivamente malos.

Nosotros comprendemos los hechos sociales desde su interior, hasta cierto punto nos es posible reproducirlos en nosotros mismos, basándonos en la observación de nuestros propios estados, y al intuirlos acompañamos la representación del mundo histórico con el amor o el odio, con todo lo que representan nuestros afectos. En cambio, la naturaleza está muda para nosotros. La naturaleza nos es extranjera. Es para nosotros algo externo y no interno. La sociedad es nuestro mundo. Este mundo humano, que tiene su centro en el individuo, se configura, a través de las relaciones entre individuos, en sistemas de cultura, y de organizaciones sociales que poseen una existencia histórica. La estructura del mundo humano es una estructura histórica⁴⁴⁹.

La libertad caracteriza al hombre, él no está predeterminado, él está dotado de una maravillosa capacidad para crear, para cambiar. La persona está siempre en devenir en un dinamismo creador, fruto del interior y gracias a las relaciones interpersonales. En el fondo, desde su nacimiento el hombre no es sino un individuo, que deviene luego, una persona en sentido plenario que vengo a escribir, y no cesa en el devenir por su finalidad que le llama.

La persona es dueña de su actividad, posee igualmente poder creador, no ciertamente que vaya a crear algo de la nada, pero si tanto en cuanto que puede poner por si algo de lo que ella misma es, la razón. La expresión es la manifestación mediante signos, gestos, símbolos, palabras, de un estado de ánimo, de sentimientos o de pensamientos.

⁴⁴⁸ Persona y sociedad. www.ucsm.edu.pe/rabarcafEtica%20y20Moral%20Social/3%20Persona%20Sociedad.doc 3.2. Individuo y sociedad. Ciudadanía, participación y responsabilidad.

⁴⁴⁹ REALE, G., VV.AA., *Historia del... TIII*. op.cit. p.407.

La libertad de expresión está en el derecho a unirse y asociarse con fines económicos culturales, espirituales, etc. Es el derecho a promover la mutua ayuda y asistencia tanto personalmente como asociados, lo mismo que ha de ser asistido y socorrido en sus necesidades. Toda persona históricamente concreta, pensante y actuante se desenvuelve en una situación real, temporal y localmente determinada, en un espacio vital objetivamente dado. Su potencial interior va siempre unido a condiciones de una situación externa. Un acto creador espiritual, particularmente en el artístico, impulsos, planteamientos y soluciones decisivos resultan de momentos diversos y de giros distintos de un camino a recorrer⁴⁵⁰.

Cuanto más esteticista se hizo Occidente tanto más aumentó la existencia contra el dominio de la vida por el arte, y no hubo que esperar en absoluto al dadaísmo y a las corrientes artísticas contemporáneas para ver cómo los mismos artistas ponían en tela de juicio el sentido y la finalidad del arte.

Una época tan estetizante como el Renacimiento, fue la primera en tener la idea, de que el arte de los grandes maestros, ennoblece en y de por sí, y de que su acción educadora, aumenta con el valor artístico de sus creaciones. En la Edad Media no se atribuía ninguna cualidad moral a la calidad artística en cuanto tal, hacia la que uno no tenía que ser además insensible y, apenas parecía diferenciarse entre los dos ordenes de valores: los fanáticos religiosos, que rechazaban fundamentalmente el arte creían que era reprobable en cualquier forma y los poderes del mundo y de la iglesia, que pensaron en utilizarlo como medio de propaganda no lo juzgaban por su valor estético.

Hoy como en tiempos del Renacimiento, nada de lo humano nos puede ser ajeno. No podemos construir el hombre universal, pero sí aprovechar los valores de una universalidad que es propiamente tal, porque se ha sabido nutrir de las particularidades culturales. La cultura que no se renueva está condenada a morir en el anquilosamiento. Los pueblos igual que los individuos, necesitan los cambios y las novedades para no caer en el adocenamiento o en el aburrimiento espiritual. Las manos necesitan cambiar de espíritu para que puedan producir otros cuadros de Rafael o Leonardo. Y la misma técnica necesita de otras intuiciones para no ser nada más una máquina manejada por hombres que son, a su vez, también simples máquinas. El mundo moderno necesita estar dispuesto a "entender" otro "lenguaje", otros "significados", para hacer revivir sus humanismos⁴⁵¹.

El arte resulta socialmente eficaz, tanto en sentido positivo como negativo, en constructivo como destructivo, apologético como crítico, únicamente cuando va dirigido en un determinado orden de dominio, pero de ningún modo cuando se ve confrontado sin más con la humanidad en el espacio socialmente vacío, tal como lo conciben el iconoclasta y el esteta. El arte no solo es el reflejo de la realidad social, sino también de la crítica social y en cuanto tal, es configurador de la sociedad, el arte es apropiado para diagnosticar y curar sus males.

⁴⁵⁰ El concepto del arte como seducción y peligro debe ser tan viejo como la idea de la educación estética del hombre. En tiempo del clasicismo griego, no existía aún ninguna teoría del arte como educador, más clara y expresiva que su prohibición y destierro platónicos de la república ideal de la filosofía. Y desde entonces, nunca faltan adversarios del arte que ponen en duda el sentido y el valor de la educación estética y la utilidad del arte. ¿Es apropiado por aumentar el ser, para purificar la costumbre y perfeccionar la sociedad? Ya hace tiempo que perdió su importancia el argumento de Platón, respecto al carácter falaz de su ilusionismo y a su traición a las ideas, pero su tesis acerca de la naturaleza sensorial de la representación artística y de su aptitud para embriagar los sentidos y paralizar la voluntad, se mantiene en parte vigente.

⁴⁵¹ PIÑÓN, F., *Filosofía y nueva cultura (reflexiones para una época de transición)*.

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2000/pinon.html> p. 4.

Como crítica social, el arte solo es productor de estas realizaciones en tanto que reincide en la sociedad con el impulso recibido de ella y está condicionado por los antagonismos, tensiones y conflictos que tiene. En esta calidad, toda crítica social es auto-crítica de la sociedad.

La función del arte no estriba solamente en abrir los ojos al espectador sino también en impedir que sus ojos saquen tareas difíciles, soluciones incómodas y alternativas trágicas de los hechos. El arte por consiguiente es decisivo y ejemplar para la sociedad, no solo al dar validez a ideas y normas humanistas sino también al difundir nuevos hábitos, costumbres, formas de pensar y sentir haciéndolas aceptables y respetables. Donde con mayor claridad se muestra la acción social del arte, su papel como factor productor de la sociedad, es allí donde se convierte en fuerza motriz de la inquietud, renovación y revolución y manifiesta deseos que niegan el orden existente y amenazan con la destrucción.

¿Es el arte objetivo o meta en sí mismo o únicamente medio para conseguir objetivos situados más allá del arte? La utilidad moral social, el valor moral y humanista del arte no tiene nada que ver con su respectiva moralidad en el sentido corriente. Lo que otorga a una obra valor social, moral, humanista no está en el motivo, en su acción, sus personas o la tendencia manifiesta que exprese, sino que subsiste en la seriedad, la inteligencia y el rigor, en suma, en la madurez espiritual con que ataque los problemas de la vida. El arte sin importancia y sin peso no es el que representa procesos y caracteres delicados, sino el que adopta un punto de vista trivial o falso frente a las tareas de la vida, el que induce a los hombres a un juicio falso o ligero de los hechos a la ilusión y la autodegradación.

La protesta contra la doctrina del arte por el arte, equivale a una protesta contra el principio del romanticismo, que significa una evasión ante la responsabilidad real de la vida y un intento de escapar a las dificultades de la existencia, en vez de aceptarlas, adaptarse a ellas y familiarizarse con ellas. La tendencia propia de las formas culturales a independizarse de las circunstancias que lo originan, a convertirse en fin en sí mismas, a objetivarse, formalizarse y cosificarse, a transformarse de un medio de comprensión y cooperación interhumana en una cosa de valor propio, abstracto, en un monumento, en un fetiche, no se da en ningún sitio con más claridad que en la transformación de la obra de arte en un instrumento de comunicación, evocación y agitación, en un complejo formal que ha de interpretarse y valorarse como tal.

El carácter de lenguaje simbólico, propio del arte, lo capacita para transmitir mensajes, a la vez que mueve los sentimientos; esta circunstancia le confiere muchas posibilidades de actuar como elemento socializador. Por formar parte de la cultura ya está implicado en lo social, más parece que, además, le es propia cierta vocación y función social. Al menos son muchos los que así lo creen, a veces afirmándolo de un modo absoluto.

¿Tiene poder el arte en la sociedad? El arte es necesario en la sociedad como hermenéutica, como crítica y como utopía. El modo artístico resulta tan indispensable a la sociedad como el lenguaje figurativo y escrito. El arte no es solamente un reflejo de la sociedad, sino que puede serlo en muchos casos intencionadamente, una crítica de esa sociedad, del comportamiento de sus miembros y de las utilidades de sus descubrimientos y de sus medios técnicos. Por ello puede actuar también de configurador de esta misma sociedad y de modelo anticipador.

En el s XIX, Victor Hugo adapta la teoría del arte por su utilidad social con miras a enseñar y mejorar a la gente. Ruskin afirma que lo que sostiene al arte y le alimenta la inspiración es el amor al pueblo, que los artistas vienen a ser un exponente del estado moral de un pueblo y A. Manzoni, ve en el arte una utilidad moral y social. El socialista Proudhon proclama un arte social, que es antípoda del arte por el arte, el cual sería absurdo, por el hecho de que los dos únicos ideales humanos son la justicia y la verdad; lo que identifica la existencia del arte es la vida social, pues su misión es la mejora moral de la sociedad. Dewey concibe el arte como un medio para realizar la vida de un pueblo; no hay estética si no hay influencia en la educación y en la sociedad. En Berlín 1918-1923, el artista es proclamado un visionario de la futura sociedad sin clases perfectas, el arte es un puente entre los anhelos del oprimido y la futura realización de la utopía. Es el momento inicial de la Bauhaus, que ve en el arte un modo de configurar una sociedad funcional, satisfactoria e igualitaria.

El marxismo, tanto el clásico como el contemporáneo, forma una concepción pragmática del arte que, lejos de ponerlo al servicio de la sensibilidad individual, le asigna un papel de inculcador de mentalidad y actitudes socialistas. El arte ha de ser el vehículo de la expresión y el medio de la intuición del hombre completo en su vivencia de la totalidad de la vida.

La des-sublimación del arte también se manifiesta en la cotidianidad masiva y no solo en el artista. Las masas proceden casi con la misma despreocupación y desfachatez ante los productos artísticos; su capacidad de transitar hacia el otro lado del espejo y ver el revés de lo real, se limita por la inmanencia de una desencantada fenomenología de lo inmediato. También aquí se des-responsabiliza al público de su necesidad de exploración, aventura, asombro ante lo inexpresable, lo inmemorable, frente a la magia de un aterrador espacio-tiempo inalcanzable pero posible de tocarlos y dominarlos gracias a la imaginación poética⁴⁵².

2.5. Sociedad creativa y creadora

La sociedad ha extraído siempre sus imágenes de grandeza y miseria, de alegría y sufrimiento, de la imaginación de los artistas. También hoy hemos de dar la bienvenida a la guía que nos ofrecen estas imágenes, en una época en que tan buen uso se haría de ellas en pro de la identificación eficaz de la depravación y de la confirmación del derecho humano a utilizar esta tierra y disfrutar de ella. Nos desconcierta, por lo tanto, el no saber con seguridad si las artes poseen aun el deseo y la capacidad de iluminar nuestros valores de la manera acostumbrada⁴⁵³.

Cuando nuestras autoridades posmodernas reducen la atención que la educación pública dedica a los saberes narrativos, a las humanidades, a favor de los saberes "útiles", no están dando una prueba de madurez intelectual, sino que están cediendo a un nuevo metarrelato, a un nuevo mito, que como todos, porta también un criterio de legitimación; a saber, que nuestra vida debe encontrarse por completo volcada hacia el incremento

⁴⁵² FAJARDO-FAJARDO, C., op.cit.pp. 4,5.

⁴⁵³ ARNHEIM, R., *Fundamentos de...* op.cit. p. 229.

¿Dejó el arte de representar la humanidad del hombre cuando, durante muchas décadas de nuestro siglo, dejó de representar la figura humana? No creo que esto haya sucedido. En lo mejor del arte abstracto, se ha conservado este tema secular. Hay una humanidad considerable en las formas agonizantes de un Ashile Gorky o en la sensual perfección de los mármoles de Jean Arp, en la serenidad clasicista de un Mondrian, o en la exuberancia romántica de la primera etapa de Kandinsky.

*del poder y que toda la felicidad se encuentra en la optimización de las actuaciones del sistema, es decir, en la eficacia.*⁴⁵⁴

Transformar el mundo, a través de la obra de arte, no es otra cosa que modificar eso último para lo que no se tiene nombre, la inserción del hombre en el universo, la situación con referencia a todas las especies de la realidad de lo que es y de lo que no es. Sólo puede decirse lo que en alguna forma es (aunque sea una abstracción), un sentimiento, una manifestación que se trata de plasmar para pasar a ser algo, eso, para otro.

*"La unidad de una sociedad se marca en la unidad del tiempo, la plenitud en una vida personal o en la vida histórica, lleva consigo la absorción del pasado que aparece como líquido, sin peso. El pasado no pesa entonces, mientras que el futuro se abre en una perspectiva limitada e indeterminada, como si el tiempo solo tuviera que correr, seguir hacia adelante. Más que futuro, es porvenir, porque todo parece asegurado y sin embargo todo fluye"*⁴⁵⁵.

El impulso vital se manifiesta en el hombre de una forma a través de la actividad creadora, cuyas formas de manifestación las encuentra a través del arte, la filosofía, la moral, la religión. Las normas morales poseen dos fuentes: la presión social y el impulso amoroso. El individuo siente el camino que ve que otros ya han recorrido y que se haya codificado por las normas de su sociedad. La presión social, no es la única fuente de moralidad y no sirve para explicar la vida moral del hombre en su integridad y en sus rasgos más típicos. La moral de la sociedad cerrada es impersonal y conformista porque repite hábitos, esquemas adquiridos; la moral de la sociedad abierta apela a la originalidad y a la profundidad de la persona.

*"El fundamento de la moral abierta es la persona creadora, su finalidad es la humanidad, su contenido el amor a todos los hombres, su característica, la innovación moral capaz de romper con los esquemas fijos de las sociedades cerradas. La moralidad abierta no se enseña, es la moral de los grandes místicos y profetas y de todos los que obedecen a la inspiración que les induce seguir a aquellos"*⁴⁵⁶.

Se ha dicho que todo arte es una ciencia y que toda ciencia implica un arte. Cicerón dividía el arte en dos clases: una por cuyo medio las cosas eran conocidas por el espíritu y otra por la cual las cosas eran creadas, tal vez hoy se llamaría ciencia a lo primero y arte a lo segundo. A la ciencia corresponde observar, analizar, sintetizar, elaborar las leyes que han de regir determinado tipo de fenómenos; al arte compete elevar a la categoría de obras de arte los fenómenos que la ciencia estudia. La ciencia se expresa en "es", el arte dice "sea"; la ciencia conoce a través de la razón, el arte crea mediante el sentimiento. Sin embargo, a pesar del aparente abismo que separa el arte de la ciencia, existen infinidad de puntos de contacto⁴⁵⁷.

La vieja creencia de que el arte ha de ser exclusivamente vivido, sin preocuparse de pensar en él, se ve desmentida por la aparición de un conjunto de ciencias que re-

⁴⁵⁴ DR. BIEZMA LÓPEZ, J., "La sabiduría de los cuentos". *El Búho. Revista Electrónica de la Asociación Andaluza Filosofía*. D.L. CA-834/97. ISSN 1138-3569 http://aafi.filosofia.net/publicaciones/el_buho/elbuho2/La%20sabiduria%20de%20los p. 5.

⁴⁵⁵ ZAMBRANO, M., *Filosofía y...* op. cit. p. 232.

⁴⁵⁶ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T. III*. op.cit. p. 636.

⁴⁵⁷ Op.cit. p.637.

flexionan sobre el hecho artístico. El estudio de tales ciencias es fundamental para la estética, pues de cada una deriva un aspecto diferente e irreducible en el conocimiento del hecho artístico. Para penetrar en el arte hay que encararlo en todos sus aspectos. La vivencia del arte es más profunda mientras mayor sea la reflexión que se proyecta en él. Lo racional y lo intuitivo en el arte no están reñidos, se puede disfrutar de los valores dados en el arte emotivamente y comprender ese sentimiento racionalmente.

La actividad práctico-sensible del hombre manifestará una tendencia a gozar libremente de sí misma. Y la imaginación y la fantasía devolverán al hombre aquella dimensión estética, haciendo que redescubra el gozo desinteresado que el principio de prestación había rechazado y ocultado. En definitiva, el Eros significa la lógica de la satisfacción contra la lógica de la represión. Por lo tanto en el progreso tecnológico se dan las condiciones objetivas para una radical transformación de la sociedad. ...Resulta una realidad indiscutible el que la sociedad industrial –con sus rasgos “de estado del bienestar” y de estado beligerante– es una sociedad que esta organizada para conseguir un dominio cada vez más eficaz sobre el hombre y sobre la naturaleza, para utilizar de un modo cada vez más eficaz sus propios recursos⁴⁵⁸.

Para encarar racionalmente el arte, auxilian al hombre de manera específica algunas ciencias que se proyectan sobre el problema artístico y que se han llamado ciencias del arte: psicología, sociología, física, matemática, historia, antropología, pedagogía y filosofía.

El objeto de estudio de estas ciencias no es el arte, pero penetran en él, para un mejor conocimiento del fenómeno artístico. La psicología es la ciencia que se ocupa de las actividades de la mente humana y de todos los fenómenos que en ella ocurren y que reciben el nombre de vivencia; la psicología del arte analiza el proceso artístico para determinar el papel que desempeñan las funciones psíquicas no solo en el momento de la creación artística, sino en la contemplación, la interpretación y la crítica, es decir, en toda la vivencia artística. Examina la sensibilidad del artista, del contemplador y del crítico, del intérprete y aún del que reproduce la obra de arte; además esta vivencia artística es estudiada por la psicología, tanto en su aspecto individual como social.

La física y la matemática, en general, se ocupan de establecer la base numérica para medir y cuantificar los hechos reales; en el arte todas las obras se expresan en el espacio y en el tiempo, con las formas que imprime el artista. La física atiende al material que se usa para la realización de la obra, la matemática determina la medida y proporciones que explicarán su aspecto cuantitativo.

La sociología es una ciencia que estudia el desenvolvimiento de las sociedades, los factores de la vida social: raza, herencia, costumbres y tradiciones, religión, economía, sistema de gobierno, etc., y la influencia que del medio social recibe el hombre.

La sociología del arte estudió todo esto en relación con el fenómeno artístico, observa al artista para determinar la influencia que ha recibido del ambiente en que se desenvuelve, así como la que el propio artista y sus obras han dejado en una época o un pueblo; además se ocupa de establecer cuáles formas de arte influyen más en el conglomerado humano y en especial, cuál es la función que desempeña el arte en la vida humana.

La historia estudia los hechos ocurridos en el pasado; la historia del arte relata la evolución de éste a través de los tiempos. La historia enseña que ninguna época ha estado aislada de las demás, sino que cada una representa un eslabón en una cadena, que abarca desde los tiempos más remotos hasta el día que la vida humana termine. El presente

⁴⁵⁸ Op.cit.pp.750, 751.

del arte no es atribuible solamente al momento en que se vive, sino a todo el conjunto de aportaciones que a través del tiempo han dado a los artistas.

Las formas de arte y los estilos no perecen, los complejos emocionales vertidos en el arte de una época o de un pueblo persisten, surgiendo en ocasiones, pasados los siglos, en otro núcleo humano. Lo gótico reflejado en las artes plásticas persistió hasta el Renacimiento y el barroco, hasta el romanticismo y aún en el arte moderno, después de haber dejado de existir en la Edad Media como actualidad histórica. Así, de cada estilo nuevo tendrá antecedentes en el pasado y destellos en el futuro⁴⁵⁹.

"Aunque, en el dominio superespecializado del arte contemporáneo, deben denominarse abstractas solamente las obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso de formas geométricas si se representan como objetos reales, con iluminación y perspectiva), en realidad la abstracción tiene dos orígenes, dos principios, no ya distintos sino casi opuestos, que se complementan, a los que el reciente informalismo ha añadido un tercero.

Esos dos principios esenciales son: la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo, cual, salvando las distancias, surgen en los primeros dibujos infantiles y en la primera época abstracta de Kandinsky para renovarse en el gran periodo de Wols (con otras implicaciones y valores); y la trama geométrica, la forma regular plana, realizada no con criterio representativo, sino como directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales⁴⁶⁰.

Y así como la historia no se limita a una escueta narración de los hechos, sino que a través del espíritu histórico obtiene una interpretación de los mismos, la historia del arte no se limita a hacer una descripción de obras, estilos y escuelas, sino que penetra en ellas para indagar el espíritu que las ha modelado. La investigación histórica sobre el arte representa un valioso elemento auxiliar de la estética, pues arroja luz sobre un aspecto muy importante del hecho artístico: la evolución de sus formas en el tiempo. La historia describe el drama de la vida humana; la historia del arte describe ese drama en relación con el arte, el artista y su obra.

La antropología, ciencia del hombre, abarca el estudio del mismo en toda su amplitud; la antropología social estudia de modo especial los grupos primitivos sin relacionarlos con el proceso histórico de cambio.

La primera analiza toda la actividad del hombre, desde su más temprana manifestación; la segunda, la misma actividad, pero realizada dentro de un grupo: La antropología del arte contempla a éste como una expresión típicamente humana, analiza la espontaneidad del arte primitivo y trata de descubrir el tipo de sensibilidad y los conceptos que de la vida subyacen bajo la forma de las obras, donde se mezcla la expresión artística con las necesidades prácticas de la vida rudimentaria.

El contacto entre arte y pedagogía es innegable, la educación requiere del arte como uno de los elementos formativos de la personalidad; el arte a su vez necesita de la educación para pulirse y para buscar nuevas expresiones. La filosofía se ocupa del hombre, de sus pensamientos y problemas en relación con la vida, es una reflexión sobre el quehacer humano; la filosofía del arte contempla lo que el hombre realiza en el terreno del arte, y con un criterio científico auxiliada por todas las demás ciencias⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Op.cit. p.752.

⁴⁶⁰ CIRLOT, J.E., *El espíritu abstracto*. Editorial Labor.S.A.Barcelona. 1993. pp.13, 14.

⁴⁶¹ REALE, G., VV.AA., *Historia del... T. III*. op.cit. p.754.

Estudia al artista y su obra, los valores entendidos en la misma, investiga su esencia, su origen, sus fundamentos, sus métodos, su finalidad y su función en la vida humana. La filosofía del arte se convierte en una axiología del arte.

Técnica es el camino o procedimiento que se sigue para realizar un propósito. En el caso del arte, el fin propuesto es la expresión del sentimiento, lo que implica disponer del nutrido conjunto de elementos materiales que posee el artista y elegir el que vaya de acuerdo con su expresión. Es decir, la técnica comprende la elección del material y la realización de la forma, es fruto de un prolongado ejercicio; el dominio de la técnica da al artista el conocimiento pleno de los materiales y la manera de aplicarlos.

La técnica varía en cada una de las bellas artes, así como el modo correcto de aplicar los materiales adecuados y los conceptos: la perspectiva, la proporción, la textura del material que va a utilizarse como fondo de su obra; el escultor y el arquitecto deberán poseer sentido del equilibrio y de la armonía, así como de la dureza del material que van a emplear. El compositor debe saber manejar los sonidos, manejar el ritmo y la armonía; el poeta debe conocer profundamente su lengua y todas las reglas relativas, para poder convertir en poético el lenguaje prosaico.

La estética, ciencia para la cual el problema del arte es lo fundamental, engloba y ordena los datos proporcionados por las ciencias del arte y, con base en ellos, enseñará a justipreciar al artista y sus creaciones.

Si se da el apelativo de hombre culto a aquel que disfruta con las expresiones artísticas, tanto literarias, como de manifestaciones plásticas o visuales— danza, teatro, etc., tanto más con los hacedores de estas acciones que suscitan estas actitudes y goces. Por lo tanto, si la sociedad está inmersa en este juego, ¿no es posible una vida y un mundo mejor?

Ante la sensibilidad no cabe violencia destructiva, sí placer y sentimiento, y por lo tanto, opinión dentro de una libertad social cívica. El arte puede en cierta manera colaborar con estas actitudes. Este abre el camino de la sensibilidad y puede atenuar la agresividad, ya que remueve el interior de cada persona. El hombre es creador y esta creación debe de estar dentro de un orden. Orden integral e integrador, de su propia mente y sus propios conocimientos y experiencias.

La conducta humana es consecuencia de una reflexión que da lugar a lo que se llama cultura y se manifiesta en el acto creacional del ser humano. Por medio de ella el hombre encuentra su liberación. Es su libertad. Libertad en la decisión creativa, libertad en la finalidad y libertad en preferir los valores personales. Estos dos últimos referentes a las consecuencias del acto creador. Solo hay auténtica dependencia de valores cuando afecta al proceso de desarrollo del modo de ser personal. Si no se tiene en cuenta, desaparece la libertad humana.

La vocación del artista es el ser custodio de la humanidad y de la libertad, ser transparente, dejar que la luz que viene de fuera sea transmitida a otros.

El arte está para crear un clima y forjar una mentalidad directa e indirectamente, la función de la contemplación desde el interior. El fenómeno estético es un receptáculo que atrae una presencia espiritual. Para Coomaraswamy el arte no tiene su meta en el deleite de los sentidos sino que:

"...El arte busca el estilo como un fin en sí mismo y solo valora el contenido como punto de partida;...Y mientras que en la mayor parte del arte moderno no podemos dejar de

*reconocer un exhibicionismo con el que el artista más bien, se arguye a sí mismo que demuestra una verdad, el arte medieval es característicamente anónimo y de porte discreto, y no es quien habla, sino lo que se dice lo que importa*⁴⁶².

El artista es la criatura de la función que realiza en la vida de la sociedad. La función varía según el tipo de sujetos, a los que sirve, según el mecenas, el cliente al que tiene que satisfacer, según el grado de independencia con que puede acometerse el trabajo y así según la influencia, mediata o inmediata que consigue ejercer sobre la práctica. El artista es un instrumento con el que se puede ejercer influencia, ya sea directa o indirectamente, con propio impulso o con ajeno, en su calidad de transmisor o de ideología latente. En el comportamiento estético, tanto en el productivo como en el receptivo, se suprimen en ocasiones los objetivos prácticos, vinculados inmediatamente con los intereses cotidianos y permanecen suspensos en fases decisivas de las vivencias artísticas.

No aparece producto artístico alguno si no hay una meta concreta, aunque ésta no sea más que una confesión, un diálogo con un interlocutor imaginario, tampoco existe recepción artística ninguna en el olvido de uno mismo y del mundo, en los cuales aquella se emanciparía del orden de la comunicación pretendida y de la meta final de su influencia.

*"El hombre que no haya sentido en sí al menos una vez en su vida la belleza en toda su plenitud, con las fuerzas de su ser jugueteando entre sí, como los colores en el arco iris, el que nunca ha experimentado como solo en horas de entusiasmo concuerda todo interiormente, tal hombre no llegará nunca a ser ni un filósofo escéptico, su espíritu no está hecho ni siquiera para la destrucción, así que menos aún para construir. Porque, el escéptico por serlo, encuentra en todo lo que se piensa contradicción y carencia solo porque conoce la armonía de la belleza sin tachas, que nunca podrá ser pensada"*⁴⁶³.

Se defiende nuevamente la necesidad de seres humanos creativos, no manipulables y sí capaces de discernimiento ante todo lo que se le presenta. Toda cultura ha sido engendrada por ese convencimiento profundo de que los hechos del mundo no son, ni nunca serán, todo lo que hay. Es necesario entonces, que el Mito de lo Sublime sea quien genere las pautas de funcionamiento y comportamiento por los cuales poderse regir y ser partícipes así, quizás, de una sociedad casi perfecta, inimaginable.

Con personas creativas, cada cual, en su diferencia; existiría una sociedad plural, evitando así las masas manipulables por falta de iniciativas.



Fig. 55. Antoni Llena. Cabraza, groc, verd i blanc transparent.1988. Papel manipulado.173 x153 x 10 cm. Colección particular.

⁴⁶² COOMARASWAMY.A. K., op.cit. p. 106.

⁴⁶³ HÖLDERLIN, F., op. cit. p.115.

2.6. Análisis de las vías de la estética en relación con lo Sublime

Etimológicamente, la palabra estética deriva de las voces griegas *aistesis*, sentimiento, ética, relativo a; la definición sería entonces, atendiendo a sus raíces: ciencia relativa a los sentimientos, más concretamente a la belleza. Se le ha definido también como "ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte".

Se entiende por "estética" la ciencia de la valoración, la valoración de los productos artísticos y también de los morales. Tanto en el campo estético como en el ético, la finalidad de la estética reside en aislar y proponer conceptos modelo o ideas, que una vez que se hayan eliminado de ellos todos los residuos subjetivos, pueden funcionar como criterio de valoración o de juicio, estos conceptos modelo consisten en la libertad interior⁴⁶⁴.

Se es libre cuando se quiere aquello que se juzga como bien, en la perfección por la cual, sin estar en posesión de una medida absoluta se aprecia más lo que es mayor; en la benevolencia que expresa el acuerdo entre el propio querer y el de los demás, en el derecho fundamento de la política y regulador de los desacuerdos entre voluntades y en la equidad por la cual deben ser recompensadas las acciones no retribuidas.

En lo que se refiera a la pedagogía, la moral es la que establece sus objetivos, mientras que la psicología fija sus medios. La educación es un fenómeno de asimilación por parte del espíritu, que va adquiriendo la experiencia del mundo exterior de la naturaleza, a través de las relaciones espirituales con los demás hombres, con la sociedad⁴⁶⁵.

La experiencia que desde el s. XVIII ha sido denominada como estética, había sido sencillamente definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza. Hoy incluso, existe una creencia de que la experiencia estética y la experiencia de la belleza es lo mismo, se piensa que para definir la experiencia estética basta con decir: Esta es una experiencia de la belleza. Por tanto, a partir del desarrollo del concepto de experiencia estética, los eruditos no se han preocupado de su definición, sino solo de su teoría, esto es, han pensado que es fácil reconocer la experiencia estética, pero difícil formular sus rasgos distintivos y su esencia⁴⁶⁶.

Solo quien posee una belleza inherente puede percibir la belleza del mundo.

"Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella"⁴⁶⁷.

Es uno de los requisitos previos para poder experimentar las emociones estéticas, no solo la posesión de un sentido especial de belleza, sino también, y sobre todo, la posesión de ciertas cualidades morales y espirituales, una sublimidad de mente.

Estética, en el aspecto filosófico, es la disciplina que trata de lo bello (entendido en el sentido amplio que abarca lo artístico, las diferentes categorías estéticas –sublime,

⁴⁶⁴ REALE, G., VV.AA. *Historia del...T.III*. op.cit. p. 202.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ TATARKIEWICZ, W., op.cit. p.350.

Sin embargo, no es, ni ha sido fácil definir la experiencia estética. Los estetas han distinguido varias propiedades como por ejemplo la sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico, lo cómico, que son parecidos a la estética, pero diferentes a ella. Las experiencias de estas cualidades se incluyen generalmente en la experiencia estética. Así, el ámbito del concepto de experiencia estética, se diferencia aún del ámbito del concepto de la belleza, y aún más, de la experiencia del arte.

⁴⁶⁷ Op.cit. p.352.

gracioso, lindo, ridículo, trágico, etc., lo bello natural, moral y cultural) y los diferentes modos de aprehensión y creación de las realidades bellas.

Si se entiende por estético aquello que despierta en el hombre una sensación peculiar de agrado, potenciación expresiva y distensión adherente hacia el entorno, puede definirse la estética como la ciencia de lo estéticamente relevante, a fin de evitar el riesgo de entender lo bello de modo en exceso restringido. Los términos bello y estético no hacen aquí sino remitir a un campo de realidades que la estética debe cuidadosamente precisar. No constituye, por tanto, un círculo vicioso el uso del calificativo estético en la definición de la estética, pues en principio tal vocablo no se utiliza en un sentido técnico riguroso, sino en cuanto que alude, de modo elemental y primario, a un determinado género de objetos y experiencias.

La estética es una invención muy tardía y aproximadamente coincide con la aparición del sentido eminente de arte, separado del contexto de la práctica productiva y con su liberación para esa función *cuasi-religiosa* que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él. La experiencia de lo bello y del arte parece un ámbito de arbitrariedades subjetivas en grado sumo. Ése había sido el gran avance del s. XVII. ¿Qué puede reclamar aquí realmente el fenómeno de lo bello? Lo que se ha recordado de la antigüedad puede al menos explicar que en lo bello y en el arte reside una significatividad que va más allá de todo lo conceptual.

Ni en la naturaleza ni en el arte la experiencia de lo bello consiste en comprobar que solo se encuentra lo que había calculado previamente y anotarlo como un caso particular.

El sentido de lo bello, para cada persona, ha de ser cultivado hasta que pueda llegar a distinguir lo más bello de lo menos bello. El juicio que se emite al encontrar lo bello es algo visto a través de la belleza natural. Es esta belleza natural la que previene de reducir lo bello del arte a conceptos.

Mundo moderno, edad moderna, tiempos modernos, modernidad. En estos términos se ha descrito en forma docente, la caracterización de un período de la civilización. Lo moderno en cuanto estructura de pensamiento y dominación fraguada a partir del Renacimiento y la Reforma. Se distingue entonces una etapa premoderna o antimoderna, otra moderna propiamente dicha, y una última posmoderna (o moderna tardía). Como fuera, estas precisiones se hicieron acorde a una perspectiva histórica.

En el fuero interno del ser humano es donde las ideas se despojan de su carácter abstracto para convertirse en imágenes con las que forma un cuadro de acabado perfecto, allí donde el mármol adquiere categoría de estatua y comienza a moverse al impulso mágico de la voluntad.

La estética es la ciencia del deber ser, es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático de la buena voluntad del hombre. Es como la ciencia de la buena voluntad en acción para llegar a su resultado propio, que es el bien.

La estética es la disciplina más joven, es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte. Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte. Es fundamental que por medio de la cultura se realicen los valores, ya que cada valor da paso a una rama cultural y consecuentemente, cada rama cultural encierra un valor. El valor se comprende preguntando cuál es el fin que el hombre persigue, cuál es el propósito que lo anima en el inagotable esfuerzo de cada día, cuál es la meta que lo orienta en la

infinidad de actos que lleva a cabo en su vida cultural. La mejor respuesta parece ser la siguiente: el hombre realiza la cultura porque en ella conquista un fin que considera valioso, el valor mismo es lo que parece digno de conquista, no importa que reclame todo el titánico esfuerzo de la humanidad.

El valor se va transmitiendo de generación en generación; desde los tiempos más remotos en que la cultura consistía apenas en la habilidad para tallar una piedra o para hacer fuego, hasta en la época actual, pletórica de manifestaciones grandiosas de cultura, el esfuerzo del hombre no ha dejado de dar fruto, ha tenido un motivo que perseguir. Cada uno de esos motivos recibe el nombre de valor, valor significa lo que es valioso, lo que vale en sí mismo, el valor es lo que sostiene algo que lo realiza y lo convierte en algo objetivo que cualquier hombre puede captar y apreciar.

El valor representa un elemento para cultivarse en la tarea de la existencia, que continuamente convierte la aspiración a plasmar, el valor, en la realidad del acto cultural. El valor es el contenido de la cultura, es el algo que el hombre busca, anhela y pretende conquistar en su tarea; aunque ésta deba ser infinita, el hombre sabe que rendirá su tributo a la tierra antes de conquistar el valor, pero sabe también que su esfuerzo será provechoso para la humanidad y que quizá lo que él no logró, será alcanzado más tarde.

Considerando los valores como el contenido de la cultura, cabe afirmar que la conquista del valor es la dimensión de la humanidad; el sentido del valor y su manera de medirlo es el problema que borda la filosofía. Cada una de las ciencias que se han citado anteriormente posee una facultad espiritual que es la función que la determina, una forma de manifestación cultural y un valor realizado, así la facultad espiritual que caracteriza a la lógica es el pensamiento, se manifiesta culturalmente como ciencia y el valor que realiza es la verdad.

La ética está caracterizada por la voluntad, tiene su forma de manifestación cultural como moral y su valor es el bien. La estética se manifiesta como arte en la cultura, su facultad es el sentimiento y su valor la belleza. Si la estética es la reflexión filosófica sobre el arte, uno de sus problemas será el valor que se contiene en su forma de manifestación cultural, y aunque un número de ciencias pueden ocuparse del arte, solo la estética analiza filosóficamente los valores que se contienen en la obra de arte.

Entre la lógica y la ética, entre la ciencia del ser y la del deber ser, existe un vacío que la conciencia cultural exige llenar, hay una contradicción entre la naturaleza, donde la casualidad produce todo fenómeno natural, y la moralidad, en que la voluntad se encamina a producir el bien; este vacío, esta contradicción, es resuelta por la estética, porque en el arte la naturaleza se presenta como moralidad y la moralidad como si fuera naturaleza. En efecto, en el arte el ser presenta como deben ser, y el deber ser como siendo. Lo real de la lógica y lo ideal de la ética encuentran su fusión en el arte, puesto que solo en el arte lo real, mediante el sentimiento, aparece como ideal y lo ideal como real.

La estética mediante el sentimiento, que es facultad espiritual característica, se manifiesta como arte y realiza como valor fundamental la belleza. De esta afirmación se deduce que el arte es una manifestación de la cultura estudiada por la estética. Entonces la estética es la ciencia que se encarga de explicar filosóficamente el arte como manifestación de la cultura. Pero el arte es además manifestación de belleza, puesto que es el valor que realiza. Entonces, la estética se puede definir atendiendo a su forma de manifestación en la cultura, a su facultad espiritual y al valor que realiza, de la siguiente

manera: la estética es la ciencia que se ocupa filosóficamente del arte, de sus manifestaciones y las experiencias del hombre en relación con el mismo.

Desde 1752, en que se usó la palabra estética, se la designó como ciencia de lo bello, la misma a la que se agrega un estudio de la esencia del arte, de las relaciones de éste con la belleza y los demás valores. Algunos autores han pretendido sustituirla por otra denominación: *catología*, que atendiendo a su etimología significa ciencia de lo bello. Kant la toma en un sentido más bien etimológico, para él la estética significó la teoría de la percepción, teoría de la facultad para tener percepciones, o bien teoría de la sensibilidad, como facultad para tener percepciones; sin embargo, se ha difundido más bien el término estética, que para todos significa hoy teoría del arte y la belleza.

Por intuición, por una especie de visión interna, descubrió el mundo del valor y, como no pudo permanecer inactivo, se transformó en el eterno cultor de valores, lo que lo hizo diferente y superior a los demás animales. Intentó dar forma corpórea a los valores, originando los bienes culturales. Al descubrir el mundo de la verdad, se convirtió en científico y filósofo. Descubrió el reino de la belleza y, dando rienda suelta a su sentimiento, por medio de mil formas plasmó su ideal y se hizo artista; vislumbró el mundo de la moral y aprendió a distinguir el bien y el mal.

Se descubrió a sí mismo y comprendiendo que el máspreciado valor es la vida humana, se dedicó a ennoblecirla, dándole como sentido la realización de los más altos valores; cierto que acaba por crearse una opinión general que influye en el propio sentido de los valores de cada hombre, pero los términos bondad, verdad, belleza, justicia y santidad, en el intercambio social son meros instrumentos de persuasión para los individuos que piensan de manera semejante.

Estas teorías crearon un escepticismo acerca del valor: no hay, por tanto, ninguna base objetiva y real de lo bueno, lo malo, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto. Los pensadores griegos de hace dos mil años concebían la vida desprovista de significado en caso de no existir los valores.

Los hombres, al buscar el conocimiento, llegarán a encontrar naturalmente los valores y a apreciar las cosas buenas, verdaderas, bellas y justas. Entonces, ¿qué son los valores, son objetos reales, o concepciones subjetivas? Tres posturas adopta la filosofía actual: el subjetivismo, el objetivismo y una tesis ecléctica.

El subjetivismo sostiene que los valores son reflejos de nuestro ánimo sobre las cosas, el sujeto los crea, lo valioso se da en su conciencia, sin el hombre el valor queda suprimido. El mundo no es bello, ni bueno, ni verdadero; es real, pero es calificado en la conciencia del sujeto.



Fig. 56. Antoni Llena. Sense penedinent (cabelis). 2002. Técnica mixta. 155 x315 x10 cm. Colección particular.

El objetivismo considera que los valores existen independientemente del hombre, éste se concreta a captarlos, pero existen aún cuando no sean captados; no se les puede cuantificar, son ajenos a toda idea cuantitativa, simplemente valen, por eso se les llama valores.

Ninguna de las dos teorías explica realmente la naturaleza de los valores. Una tercera teoría sintetiza y combina las dos: el valor, solo tiene sentido y plenitud cuando se establece una relación entre un objeto dotado de ciertas propiedades naturales en él y un sujeto que las descubre, las adapta a sus necesidades y las valora; sin embargo, el valor es social. La sociedad es un ser apto para forjar ideales, es el alma colectiva que forja los ideales, colectivos también, que no son frías y abstractas representaciones, sino principios vivos y actuantes. La sociedad es esencialmente creadora del ideal y los valores son esas formas del ideal que no son solamente obra de cada uno de los hombres.

El valor nace entonces de las relaciones de los hombres y de las cosas, no se constituye ni toma conciencia de sí mismo sino cuando se fija en las cosas y puede ser visto, sentido y aprehendido por todos. Los valores, además, son poseedores de una materia que no es otra cosa que el conjunto de determinaciones ideales que hacen aparecer en la intuición emocional las cosas como algo valioso o no; esta materia es lo que les da su objetividad, como cuando se juzga lo bueno o lo malo de un acto, lo verdadero o lo falso de un pensamiento, lo bello o lo feo de un cuadro, lo justo o lo injusto de una decisión.



Fig. 57. Antoni Llena.
Verd, vermell, rosa i
blanc transparent.1988.
Papel manipulado.154
x134 x10cm.
Colección particular.

Los valores son imperativos porque son colectivos. La fuerza original, nacida en la conciencia social, es la que crea el valor y le da fuerza; la sociedad posee un fruto producto de su esfuerzo, de su afán de dar sentido a la existencia humana, este fruto es la cultura, por esto los valores se muestran como entidades existentes aparte del sujeto, son sociales.

Los valores no son dones que la subjetividad da a las cosas, sino un sutil conjunto de percepciones que la conciencia encuentra fuera de sí. El valor no es inventado, es descubierto, las cosas no valen porque sean buenas, bellas o verdaderas; son buenas, bellas y verdaderas porque valen.

El hombre no es libre para atribuirles solo porque sí, valor a las cosas; acciones hay, consideradas como buenas de manera natural; sin embargo, la esencial objetividad del valor encuentra su necesario complemento en la subjetividad. Esto significa que las cosas parecen subjetivamente valiosas, pero ningún valor puede realizarse sin el sujeto, sin darle el hombre tal calidad a las cosas.

No hay que olvidar, sin embargo, que los valores dados sufren las modificaciones circunstanciales de tiempo y de lugar. Las cosas son y valen porque así se siente irrecusablemente en la conciencia.

Aunque se ignora por qué valen, es un hecho universal que valgan lo verdadero, lo bello, lo bueno, lo justo, y si tienen existencia y son valiosos y son universales, son relativos en la conciencia del hombre según su manera de estimarlos: esto que es bello para ti no lo es para mí. Los valores entonces, no son esencias lógicas, sino axiológicas; su determinación esencial es el valer, no el ser.

La vida humana es el fundamento del valor, es valioso aquello que contribuye a darle su plenitud. Los valores, ya se dijo, son el contenido de la cultura, el algo que el hombre anhela poseer, lo que da sentido y motiva su existencia. Los valores son el ideal del hombre, sin ellos sería inexplicable la evolución humana, palpitan detrás de todo esfuerzo magnífico realizado por un hombre o pueblo. Los ideales son faros luminosos que de trecho en trecho alumbran la ruta.

Mientras que los valores en el arte se dan con plena evidencia a la intuición del artista o del contemplador, no sucede lo mismo cuando se trata de aprehenderlos racionalmente para determinar su esencia conceptual.

El valor belleza, fundamental en el arte, no es valor formal, sino un valor de contenido concreto, lo que es patente solo con pensar que se da tal calificativo a un poema, una melodía o un cuadro, en realidad se trata de cosas diferentes aún cuando se les aplique el mismo adjetivo.

Lo que en estas cualidades aparece como esencial es precisamente lo que en cada caso las individualiza, no con rasgos comunes, de ahí la dificultad de definir la belleza y los demás valores estéticos. Bajo el nombre de belleza ha dado el hombre en comprender toda la gama de valores estéticos, lo Sublime, lo gracioso, lo trágico; enseguida, cierto valor estético concreto, como cuando se hace referencia a la belleza de la figura humana manifestada en pintura y escultura, por ejemplo.

Entonces, ¿cómo encontrar una unidad del valor estético? Parece que no hay otro camino para entender, no definir, los valores estéticos, que a partir de las reacciones emocionales que corresponden a los mismos valores.

Estas reacciones son individuales, subjetivas, pero están relacionadas con el objeto que nos parezca bello (o feo, trágico, gracioso, etc). Los diferentes valores expresados

en el arte corresponden entonces a intereses espirituales de un orden peculiar que encuentran su manifestación adecuada en la expresión artística; empero en la obra de arte no solo se dan valores estéticos, se dan valores de muy diversa índole, de los que no se puede hacer abstracción al contemplar o juzgar la obra; así, hay expresiones artísticas cuya finalidad es moral, religiosa, política y aún de propaganda comercial que llevan en sí valores que no son puramente estéticos y no por eso puede disminuirse su valor estético. Entonces en la obra de arte existen, además de los valores estéticos, valores extra-estéticos.

Los valores formales son los valores estéticos y son propios de la obra de arte (recuérdese que el arte no solo expresa lo bello); estos valores hablan a la sensibilidad del hombre, son los que provocan en el contemplador la emoción estética. Tienden a despertar la sensibilidad humana y a producir experiencias estéticas, haciendo caso omiso de cualquier otro tipo de mensaje.



Fig. 58. Antoni Llena. 1984.
Papel manipulado. 55 x 55x 5 cm.
Groc i blanc. Colección particular.

Los valores de asociación, que son como los utilitarios extraestéticos, constituyen el aspecto ideático del arte, pueden expresar los mitos, ideales o sueños de cada raza, pero no como los valores estéticos; tienen la peculiaridad de transmitir a través de la obra pensamientos, opiniones e ideas ajenos a los valores estéticos, así como estimular emociones que puedan ser consideradas de valor social. Los valores utilitarios consti-

tuyen el aspecto práctico de la obra; los de asociación, precisamente por asociación de ideas, buscan la afloración de ideas no estéticas; los utilitarios se dirigen a la inteligencia práctica, incluso a la comercialización de la obra.

La paradoja del arte consiste en el hecho de que la obra de arte reúne las dos modalidades más contradictorias de la vida: pensamiento y sentimiento, abarcando sus valores; los valores estéticos, formales, resultan del conflicto y final conjunción de estos elementos en el interior del artista, irreductibles generalmente, solo reconciliables en el arte. No es posible, al contemplar la obra de arte, disociar estos valores y atender solamente a los valores formales, puesto que en toda obra de arte aún en mínima parte existen valores de asociación y utilitarios; así las más elevadas manifestaciones de arte serán aquellas en que los valores de asociación y utilitarios representen el papel más pequeño.

En realidad los valores estéticos son una constelación de valores que se conjugan en la obra de arte como una unidad indisoluble y que produce en el espectador una impresión emotiva, unitaria también. En la sensibilidad humana hay una facultad que permite captar, juzgar o crear los valores contenidos en la obra de arte y a los que se ha dado el nombre de categorías estéticas; es la facultad estética, que reviste tres formas:

Cuando se limita a contemplar los valores contenidos en la obra es *contemplativa*; cuando decide o juzga acerca de los mismos es *crítica*, y cuando de acuerdo con un ideal o tomando como modelo la naturaleza crea la belleza, la sublimidad, la gracia, la comicidad, etc., la facultad estética se denomina *creadora o artística*.

La facultad estética, en su primera forma, permite gozar de lo que el arte expresa. La contemplación estética es una percepción desinteresada, una alegría con asombro, una sorpresa gozosa. Los momentos de contemplación estética son de exaltación emotiva, con un valor excepcional y salvo ceguera estética, que es una absoluta incapacidad para poder apreciar las manifestaciones artísticas, lo cual es raro que suceda, la facultad de captar la belleza y los demás valores que, según se ha visto, son volcados en el arte, es privilegio de todo ser humano: en el interior late el sentimiento contemplativo que se despierta ante el arte y aunque hay factores que influyen en la contemplación, la capacidad contemplativa, la aptitud receptiva existe en todos los hombres, todos ser es capaz de sentir la auténtica contemplación estética.

Sin embargo, la receptividad estética no es idéntica en todos los hombres, varía según la cultura y el grado de sensibilidad de cada ser humano; la cultura permite pulir los gustos y perfeccionar el sentido artístico y cambia el punto de vista receptivo.

La sensibilidad es un don innato que la cultura no crea, aunque puede desarrollar; es algo que posee el hombre como parte integrante de su personalidad, en mayor o menor grado; entre más alto sea el grado de sensibilidad, mayor será la aptitud receptiva, la capacidad para comprender el mensaje que el artista dejó en la obra. Cuando de la contemplación surge el genuino goce estético, la obra de arte habrá logrado su cometido y el mensaje del artista no quedará perdido.

En algunos casos la facultad estética no se limita a percibir el arte, sino que juzga acerca del valor de la obra, emite un juicio valorativo sobre la misma, sea ésta la expresión de cualquiera de las categorías estéticas que ya han sido mencionadas; se trata entonces de la facultad estética crítica, que se dirigen a la obra para juzgarla.

Para captar los valores estéticos no es imprescindible la cultura, la reacción emotiva que la obra origine será resultado de la poca o mucha sensibilidad del espectador

y desde luego la apreciación del arte es muy subjetiva, pero cuando se hace uso de la facultad estética crítica, se deben poseer ciertas cualidades: amplia cultura, suficiente sensibilidad y una receptividad estética profunda que capacite al crítico para sentir y comprender al artista y su obra.

Cuando la facultad estética no se limita a percibir la belleza o juzgar acerca de la misma, sino que crea, se convierte en facultad estética artística o creadora, de esta forma de facultad estética gozan esos seres con cualidades excepcionales que son los artistas. El artista, dotado de profunda sensibilidad, vive la sublimidad de la naturaleza y su facultad estética creadora la materializa en el arte, o bien de acuerdo con su ideal o proyectándose a sí mismo manifiesta en sus obras su emoción, sus sentimientos.⁴⁶⁸

La persona es capaz de encontrar la belleza, o los demás valores que tienen cabida en el arte, gracias a la facultad estética contemplativa, pero a pocos les es dado el poder de plasmarla. Si la realidad llegara a impresionar directamente los sentidos y se pudiera entrar en comunicación inmediata con el mundo exterior y uno mismo, todos serían artistas, pero entre la naturaleza y la persona, más aún, entre la persona y la conciencia, se interpone un algo, un abismo insalvable para el común de los hombres, fácilmente franqueable para el artista gracias a su facultad estética creadora.

Pero si bien el poder de crear formas artísticas depende de la proyección de la emoción en forma adecuada, lo cual constituye un don, antes que una cualidad adquirida, aún los hombres sin gran medida de este don pueden mediante la facultad estética contemplativa, sentir y apreciar el arte; no todos poseen facultad estética creadora, pero se goza de la facultad estética contemplativa que capacita para sentir, encontrar y reencontrar la belleza y los demás valores contenidos en el arte.

La estética no puede aumentar el goce ante el arte, ni provocar el nacimiento de la facultad creadora (ni aún la contemplativa), ni establecer un criterio para la creación o apreciación de la obra de arte, tampoco puede alterar directamente las experiencias en relación con el arte; sin embargo, ayuda al hombre a comprender sus reacciones frente al arte y le permite entender las experiencias que tenga en relación al mundo artístico, es decir, sus experiencias estéticas.

¿Qué son las experiencias estéticas y cuál es su contenido? Las experiencias estéticas son resultado de percepciones sensibles, todas ellas poseedoras de un significado que dejan en el ser una sensación permanente y evocadora. Puede haber experiencias estéticas más o menos puras, más o menos intensas, sin que esto dependa de la pureza o intensidad de la obra percibida, sino de la receptividad del contemplador. El contenido de la experiencia estética no es histórico, científico, ni conceptual; un experimento de física, la relación de un acontecimiento histórico, una información de carácter científico provocan experiencias, pero no experiencias estéticas. ¿Cuál es entonces el contenido de las experiencias estéticas?

⁴⁶⁸ El artista es la persona que animada por el soplo divino crea un estado de ensoñación que lo desliga de la realidad, donde el hombre encuentra solamente cosas, el artista por su intuición y sensibilidad encuentra una fuente inagotable de inspiración que materializa en un poema, una sinfonía o un cuadro, gracias a su facultad estética creadora. Si el arte es evocar un sentimiento experimentado y luego por medio de líneas, colores, sonidos, palabras o movimientos transmitirlo a los demás, el artista es el que evoca ese sentimiento y en su obra de acuerdo con el material que elige, manifiesta su espíritu, transmite sus sentimientos, materializa en fin, su ensueño, porque goza de una facultad estética, la creadora, que le permite dar forma material a su inspiración.

Cabe afirmar que el contenido y significado de las experiencias estéticas es algo diferente a lo racional, es de carácter sensible el sentimiento que se apodera del hombre al contemplar el arte, cuando éste le significa verdaderamente algo en su interior. Cuando la obra de arte al ser percibida deja una impresión emotiva profunda, tal que al ser recordada posteriormente haga surgir una emoción similar a la que se recibió al contemplarla, se habrá adquirido una experiencia estética.⁴⁶⁹

Si hay comunicación entre artista y contemplador a través de la obra, y el sentimiento del artista se transmite al contemplador y perdura como una sensación evocadora y de ensoñación, se habrá adquirido una experiencia estética.

La belleza no es otra cosa que la armonía entre los polos de la existencia (idea-forma, esencia-substancia, invisible-visible). El arte, tiene precisamente la misión elevada de hacer posible esta armonía: el arte no es ya una "imitación de la naturaleza" sino la representación sensible del principio oculto (al que llamamos Absoluto, lo Sublime) que vincula todos los grados de manifestación.

Si la naturaleza es una representación del pensamiento divino, el arte rivaliza con ella: así queda definitivamente establecida la absoluta independencia del arte con respecto a una concepción sagrada (cuyo soporte era el símbolo, rito y mito) propia del arte tradicional.

El hombre delante de los objetos somete sus facultades mentales a la pura percepción de este objeto, olvidándose de su personalidad y doblegando su voluntad: esta actitud de sumisión pasiva a los objetos o estado mental es, "contemplación" o "placer estético" y la actitud que tal predisposición requiere se la denominará "actitud estética". Este conocimiento es un conocimiento estricto del fenómeno observable y de las leyes que lo determinan o fundamentan, como modo de vida, lo que llevará a considerar el arte también como modo de vida y no como sistema de conocimiento.

Esto incorpora, pues, un paradigma nuevo e irreconciliable con la idea tradicional de arte; podría decirse que, en el mejor de los casos, las cosas no han variado cualitativamente hasta hoy: a partir de aquí se suceden las teorías, algunas de ellas opuestas, sobre el arte y la teoría del arte; la estética y el arte entraron, a través de la teoría del hedonismo, en el dominio de la psicología. Se podría identificar la percepción de la belleza con el placer y a partir de aquí identificar el arte y la belleza con el "placer de la imaginación", es decir con la pura y simple (aunque sin duda fértil) fabricación de imágenes, fue un paso lógico.

La realidad se manifiesta o "se da a presencia" por medio de formas (formas que se relacionan y se cuantifican) y nos damos cuenta de ellas mediante el conocimiento estético: ésta es la máxima de los estetas. Tal consideración niega el hecho de que pueda haber realidades sin forma, mejor, sin figura ni dimensión, y éste es el gran giro que marcará el abandono de la idea tradicional del arte porque ésta no solo presupone tal consideración sino que lo que pretende es "dar forma" a estas realidades (Ideas, para expresarlo rápidamente) haciéndolas sensibles; en ello reside la operatividad del arte.

⁴⁶⁹ Algunos psicólogos consideran que la experiencia estética no es sino la liberación o sublimación de emociones reprimidas; esta idea deriva posiblemente de la doctrina aristotélica de la catarsis, que atribuía a la tragedia la facultad de permitir al hombre llegar a la purificación de sus pasiones mediante las emociones de piedad y terror que suscitaba. Actualmente la catarsis puede ser entendida como una sensación de liberación ante la obra de arte; sin embargo, no es precisa para obtener experiencias estéticas.

En cualquier caso, por una parte se afirma, simultáneamente, el sentido narrativo y formal del arte dentro de la más estricta dialéctica sujeto-objeto, y por otra se justifica el arte por sus valores semióticos y reivindicativos (cuando no económicos), ya sea de lo social como de lo particular.

Es cierto que se trata de una modernidad filosófica distinta del tópico de la modernidad inventado para mejor poder criticarla. Y es esta modernidad la que lega el testigo a la modernidad estética de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En esta fractalidad se certifica la crisis del principio de la representación, de la verdad como adecuación, que tiene su contrapunto en el arte clásico del ideal de la belleza como mimesis.

En este, la obra hace de cristal transparente que nos permite ver algo distinto de ella. Pero, incluso cuando falla la posibilidad de la adecuación, se atribuye al arte la capacidad de sugerir lo irrepresentable. La ambigüedad en el arte es, entonces, algo positivo, signo de riqueza, vedada precisamente al lenguaje ordinario.

La ficción ya no tiene como antes un carácter instrumental, ya sea como mimesis o como sugerencia remisiva lo irrepresentable. Dicho en otros términos: la ficción de la verdad no es la verdad de la ficción, sino que la apariencia de la trascendencia es la trascendencia de la apariencia. El arte es un cristal pintado, que sirve para ver, pero que también exige ser visto. A este respecto se cuenta una anécdota de Franz Marc, que ilustra sobre este cambio de mentalidad.

Ante uno de sus cuadros de caballos azules, un espectador observó: "¡Pero los caballos no son azules!". Y obtuvo esta respuesta: "Tampoco esto son caballos, esto es un cuadro"⁴⁷⁰.

La obra de arte es abierta, constituye un lenguaje abierto, plural, complejo, equívoco, ambiguo. El criterio de la simplicidad, subyacente a la claridad y distinción, ya no vale en un mundo complejo en el que los objetos no son ya contruidos desde la unidad del sujeto, y yacen dispersos con una identidad propia. El lenguaje del arte refleja la decadencia de ese sujeto, pero también intenta enhebrar el hilo de la dispersión. Y así, en el siglo XX, la ambigüedad se ha convertido en una de las categorías estético-ontológicas que lo sustenta. No sin tensiones, pues conviven lo nuevo y lo viejo, incluso en el mismo autor.

Hay un *ethos* de la autenticidad, en el que a través de los diversos templos de ánimo se expresa tanto una existencia como un mundo carente de fundamento. Este planteamiento debe entenderse en la crisis de los ideales ilustrados y de la modernidad que tiene lugar a comienzos de siglo, y en especial, como consecuencia de las dos guerras mundiales.⁴⁷¹

Cualquier acercamiento analítico sobre la cuestión « ¿qué es el arte contemporáneo?, o sobre, ¿cómo diferenciar moderno y contemporáneo?», topa con varias fronteras

⁴⁷⁰ REYES, R., *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Estética de la ambigüedad.*
<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/A/ambigüedad.htm> p.2.

¿Qué significa la anécdota? ¿Qué tiene de trascendente esa observación tan trivial? Que el cuadro exige ser mirado, y no solo traspasado, que tiene un valor en sí mismo, y para apreciarlo es preciso comprender su lenguaje. Porque lo que dice es lo que es...y no otra cosa. Esa pintura ya no es pintura de algo, sino pintura de la pintura. Su abstracción viene dada, no porque prescindiera de los objetos al no representarlos, sino porque ella misma quiere ser objeto de la representación. Es cierto que esto puede interpretarse en términos de autonomía y de auto-referencialidad del arte, pero también como forma de respuesta abierta del mismo a un mundo cambiante.

⁴⁷¹ Op.cit. p.3.

de compleja delimitación. Por ejemplo, la que se refiere al criterio de periodización histórica: así, mientras algunos historiadores, conservadores de museos o críticos establecen la inflexión temporal entre el arte moderno y el arte contemporáneo con la emergencia de las primeras vanguardias a primeros de este siglo, otros estudios postulan la demarcación después de la II Guerra Mundial, y una tercera defiende el marco de los años sesenta, en los que emergió una ruptura radical en las prácticas artísticas a la vez que se inauguró la actual dinámica de internacionalización del arte.

Los artistas protagonistas de esas rupturas que tomaron el nombre de land art, arte conceptual, pop art, iniciaban un desvío crítico de no-retorno respecto del proyecto moderno. Otras de las fronteras que recorre el arte es la del sentido y el sin-sentido. Un lugar común se ha consolidado en relación a las artes actuales: la dificultad de reconocimiento del significado de las obras de arte. A veces, ese reconocimiento se torna exigencia de significado. Más, ¿cabe aceptar esa exigencia?

¿No surge de la analogía forzada que se establece entre el lenguaje verbal y los "lenguajes artísticos"? En la creación artística no hay equivalentes unívocos entre el "significante" y el "significado". En el proceso de civilización, la progresiva autonomía del arte y también las discontinuidades de ese proceso (como el caso de las diversas tentativas vanguardistas y/o utópicas que han pretendido religar el arte y la vida) han ido dando lugar a una creciente pluralidad de "lenguajes".

Aún reconociendo que el arte no está atravesado por el lenguaje, o que carece de una estructura del significante convencionalizada o institucionalizada socialmente, no se cesa de reclamar a las obras de arte, una suerte de significado que pueda ser reconocido por cualquier receptor y en cualquier contexto. Una obra de arte no se compone de signos semánticos: anuda de modo siempre singular formas expresivas, significantes más receptivos a la connotación que a la denotación. No hay reglas para la creación artística, precisamente porque ésta depende de la capacidad de cada artista para crear significantes, artefactos que, en el diálogo con cada receptor, activan significados diversos y ruidos secretos.

Desde que el arte moderno iniciara la emancipación del canon clásico y liberara la inteligencia creativa de la creciente comunidad de artistas, la experimentación sobre los recursos expresivos o significantes ha sido una de las tareas de la práctica artística. El silencio y el ruido, la transparencia y la opacidad, el sentido reconocible y el anónimo han participado en ese proceso de formalización de las obras. De modo que el peligro de carecer de sentido casi siempre acompaña al arte.

La historia del arte es más compleja que esta representación reductiva de las narrativas maestras. El arte contemporáneo disuelve los lindes con la historia y las narrativas maestras, y presenta otros rasgos definitorios: el collage de recursos extraños, y la pérdida de la esencia basada en la belleza. No obstante, esta noción de belleza hace tiempo que dejó de operar como valor esencial para otras prácticas artísticas modernas desvinculadas de las Academias.

Duchamp, primero y Warhol, Manzoni y Beuys posteriormente, prosiguieron esa dinámica artística desvinculada de la belleza y del gusto propios del arte idealista. «Ser una obra de arte significa ser a) acerca de algo y b) encarnar su sentido». Pretende conciliar una concepción esencialista (el momento intensivo de la obra, depurado lo que sea contingente cultural o históricamente) y una concepción historicista (el momento expansivo del arte, abierto a sus manifestaciones).

Uno de los problemas reside en cómo acordar los criterios para definir esa distinción, pues varía el significado de lo esencial y contingente en cada contexto histórico y social dado, y en cada artista y campo artístico.

Además una noción esencialista colisiona inevitablemente con la condición pluralista que marca irreversiblemente tanto a la sociedad como a las artes. Este importante debate requiere otro desarrollo teórico que estas breves notas no pueden abordar. Ciertamente, se puede constatar la importancia creciente de los discursos teóricos para el propio anclaje semiótico de numerosas obras y prácticas artísticas, para su reconocimiento como tales, pero resulta exagerado postular que esas creaciones teóricas sustituirán a las obras, o que éstas perderán importancia o significado histórico para devenir en especulación filosófica.

La labor artística en su nueva definición hace que los artistas se vuelvan más tributarios que nunca de todo el acompañamiento de comentarios y de analistas que contribuyen directamente a la producción de la obra a través de su reflexión sobre un arte que a su vez incorpora a menudo una reflexión sobre un arte, y sobre una labor artística que comporta siempre una labor del artista sobre sí mismo. Reconocer la nueva dependencia de las obras respecto de mediaciones teóricas, así como comprobar la condición autoreflexiva de muchas de ellas, no equivale a asumir el postulado de su desaparición.

Tanto la concepción teleológica de la historia como la del arte forman parte de los grandes relatos (culto a la razón y al progreso) cuestionados por la crisis de la modernidad, y en su lugar han emergido una multiplicidad de interpretaciones sobre la realidad y la naturaleza del arte. En su deriva pluralista, las diversas opciones artísticas ejercen la libertad de invención o de reinención sin canon ni institución que legitimen de modo exclusivo los valores estéticos o no-estéticos. Las aleaciones, hibridaciones y apropiaciones de recursos expresivos constituyen una dinámica general no solo en la creación contemporánea sino en la trayectoria de muchos artistas.

Si el arte clásico estaba basado en el adecuado equilibrio entre materia y espíritu, la irrupción del arte moderno tuvo, entre otras consecuencias, la del desvanecimiento de la trascendencia, y el reforzamiento de la autonomía del arte y del relativismo estético.

A ese proceso le acompaña la sombra del escepticismo que se manifiesta hasta nuestros días. El arte contemporáneo ha profundizado esos rasgos modernos del arte, y también sus paradojas: de la autonomía a la estatización de los mundos de vida, una integración del arte y la vida que pasa más por la resignificación pública de lo biográfico que por un programa colectivo de intervención estética, una crítica a la trascendencia y a la vez un deseo de la misma en clave menos sagrada, una tensión entre el reforzamiento de la autoría y el desarrollo de autorías compartidas en procesos de creación que, principalmente, utilizan nuevas tecnologías, una práctica artística que busca una relación crítica con el espacio institucional y paralelamente una aspiración a ser respaldado por el mismo.

Sin embargo, quizá una de las aporías más significativas inscrita en la creación contemporánea sea la que afecta a la propia concepción de la obra de arte: una oscilación, no resuelta establemente, entre su naturaleza esencial (sustentada en valores formales y expresivos inmanentes) y su naturaleza contextual (la mediación institucional transfigura un objeto en obra de arte).

En esa dialéctica negocia cada artista el lugar de sus obras, se modula la experiencia estética y se define la mediación crítica. Con todo, la creación contemporánea en su

condición heterogénea reúne tanto al arte intempestivo (una rareza a conservar) como al arte banal y obsoleto, al arte afirmado en su condición objetual como en su inmaterialidad, y la dicotomía no resuelta entre lo estético y lo político. Una cuestión central en el arte actual es la relación entre el pluralismo de sus formulaciones y el relativismo de los valores que enuncia.

El minimalismo fue al mismo tiempo el apogeo del arte moderno y también su negación. Esa tendencia artística y la del arte conceptual rechazaron el impulso ético del arte moderno, y alentaron la existencia de muchas nuevas modalidades artísticas: el arte híbrido, el arte efímero, el arte de situación, el arte textual, etc.

También alentaron una teoría institucional del arte –a saber, que el arte es aquello que una autoridad institucional (el museo, por ejemplo) dice que es–. Esta teoría empujó al arte hacia una posición paradójica: al mismo tiempo que numerosas obras de arte solo podían verse en el interior del museo, muchas de ellas (a menudo las mismas) ponían en entredicho esa institución, en especial la forma en que el museo definía el arte en función de una historia autónoma y la manera en que lo ubicaba en un espacio museológico. Si no hay criterios estéticos de alcance universal que den cuenta de la pluralidad de obras y prácticas artísticas, queda el encuentro interrogador en cada obra y cada autor para comprenderlas mejor, para intensificar nuestra experiencia del arte y de lo real, y para ampliar, de un modo más complejo, nuestra imaginación. Y en este empeño sería pertinente, asimismo, la vuelta a un cierto primitivismo o mirada ingenua.

De las redefiniciones del arte, redes y contextos, el arte contemporáneo en su permanente redefinición, deconstruye sistemáticamente los cánones y criterios tradicionales de belleza o las apuestas vanguardistas. Este proceso expansivo de las propias fronteras y diversificador de los valores que lo constituyen, conlleva una derivada interpretativa en la medida que entraña a la vez el desplazamiento estético a la cuestión del sentido.

Pero el arte contemporáneo no solo provoca dificultad de comprensión en el público profano sino también en el iniciado o especializado.

Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no pintar, sino que se trata de decidir si lo que ve es o no es arte, si su autor es o no un artista y, accesoriamente, cuáles son los criterios pertinentes en materia de arte. La cuestión de la belleza cede el paso a la cuestión de la autenticidad artística, la cual no se reduce ya pues a una querrela de atribución (¿de qué mano es esta obra?) sino que se convierte, más generalmente, en un enfrentamiento sobre las fronteras del arte, incluso sobre los valores que conviene defender cuando la obra pone en escena la trasgresión. Si ya no existe una instancia de legitimación del arte y del artista que sirva de equilibrio de la diferencia sustancial entre el arte y el no-arte, entre los artistas "auténticos" y los otros, se instala la anomia, la desintegración de los valores sociales.

El relativismo estético dominante en las prácticas artísticas se desplaza también al momento de la recepción, de modo que estalla en una pluralidad de interpretaciones que impiden consensos o disensos generalizados. A partir de los años sesenta conviven estratos de aceptaciones o de rechazos. Quedan los criterios estéticos, como juegos de lenguaje que cada artista singulariza, sin fijación estable y predeterminada.

Si lo que se busca son criterios absolutos y universales, desengañémonos: tales criterios no existen, y no vale la pena lamentarse por ello. En compensación, se puede tratar de ampliar los acuerdos –pero no imponerlos sin cambiar de juego, de lenguaje,

pues dar órdenes y saber obedecerlas es también un juego de lenguaje-, si bien los dogmáticos tendrán todavía sus buenos momentos.

La escena del arte contemporáneo se puede formular como un espacio de competencias y asociaciones, en el que posiciones distintas y coexistentes –que se corresponden con las diferentes prácticas y elecciones artísticas– se definen unas en relación a otras por proximidad, oposición o hibridación estética, o por su vinculación de ámbito desigual, y por la naturaleza de la red en la que se integran.

Los artistas y las obras no fijan siempre una posición en ese espacio de redes, sino que fluctúan dinámicamente en función del capital cultural y del capital económico que vayan acumulando. Se considera que estos criterios no pueden ser buscados en el mero contenido de las obras, en su forma, su composición, en el empleo de un determinado material, ni tampoco en su pertenencia a tal o cual movimiento llamado o no de “vanguardia”.

En efecto, se está aún en ese caso abocado a la dispersión, a la pluralidad incontrollable de los “ahora”. De hecho, los discursos que intentan dar cuenta de las obras de los artistas contemporáneos están obligados a buscar lo que podría hacerlas legibles fuera de la esfera artística, ya sea en “temas” culturales, extraídos de los registros literarios y filosóficos (deconstrucción, simulación, vacío, ruinas, desechos, recuperación), ya sea aún en una sucesión temporal (clasificada en “neo”, “ante”, “post” y “trans”), lógica de evolución muy difícil de mantener. Una estructura se prueba indispensable como un continente, un entorno.

Esta estructura debería poder a la vez operar la separación entre el arte contemporáneo y lo que no lo es, y por otra parte, reagrupar sus manifestaciones dispersas según un cierto orden. Ahí reside uno de los problemas de la situación del arte contemporáneo: ¿Cómo se define y constituye esa estructura? La respuesta es que ese sistema del arte contemporáneo opera esas distinciones y esa ordenación en una red compleja integrada por artistas, comisarios, coleccionistas, críticos, museos y centros de arte. Dicha red se organiza según el principio-noción de la comunicación (bucle, saturación y nominación), que definirán el estatuto contemporáneo de obra y artistas. Se sabe que desde los años sesenta el sistema del arte contemporáneo tiene una condición internacional.

El vínculo entre “lo contemporáneo” y “lo internacional” constituye una de las mayores apuestas, en permanente reevaluación, de la competición artística en una interacción compleja, con un mercado ligado a la comunicación. El desarrollo de los procesos globalizantes se complementa con la definición de otros de signo local o nacional, de manera que devenga una situación más compleja y flexible de polos múltiples no focalizados exclusivamente en Europa occidental y en Estados Unidos.

Pero, esa expansión de la red que permite nuevas entradas de artistas pertenecientes a otros ámbitos geográficos y culturales del resto del mundo, o de los lugares periféricos del Occidente hegemónico, conlleva la creación de nuevas semejanzas, diferencias y reestructuraciones. En las nuevas condiciones de la actual tendencia hacia una dinámica simultánea local y global en la economía y en la cultura, el mayor desafío para la práctica artística tal vez se desplace hacia su dual inscripción, local y global, lo cual conlleva la problematización de los modos de recepción e interpretación de las obras.

Aquellas que sepan activar sentidos en un diálogo con los contextos específicos y con los contextos globalizados ocuparán una mejor posición en el escenario internacional. Si a falta de un final de la historia estamos asistiendo a un final de la geografía,

y a un incesante feed-back de los flujos comunicativos, sociales y económicos, el arte contemporáneo, sea cual sea su origen de creación, debe modular su relación con los diversos contextos.

Las aportaciones más interesantes surgen de quienes desde su percepción del contexto cultural y geográfico al que pertenecen, y por lo tanto modulando un horizonte interpretativo específico, no renuncian a una expansión de algunos de los significados de sus obras hacia unos contextos más amplios.

El arte reclama un contexto para su inscripción e interpretación. Resultan esclarecedores los conceptos «pluralidad funcional» y «variabilidad contextual». Por pluralidad funcional (atencional, receptiva) de las obras, se entiende el hecho que una obra (independientemente de las modificaciones físicas que experimentan solas, a lo largo del tiempo, las obras autográficas) nunca produzca dos veces el mismo efecto exactamente o –lo que equivale a lo mismo– nunca revista el mismo sentido regularmente.

Junto a este desplazamiento semántico que viven las obras, otro puede venir determinado por la dependencia y, por tanto, la variabilidad contextual (según las épocas, las culturas, los individuos y, para cada individuo) de la recepción y del funcionamiento de las obras. Los valores denotativos (verbales o pictóricos) son seguramente los más estables, pero los valores connotativos y transnotativos, y expresivos, van en parte histórica y culturalmente determinados.

En la situación actual de hibridación cultural, numerosos artistas se apropian de claves creativas que transitan por referencias cultas, populares, marginales o masivas, de tal forma que interpelan a reinscribirlas en los contextos mutantes de lo cultural y lo social. La creación artística como ámbito también de incertidumbres, precariedades y crisis es abordada por bastantes artistas en sus obras y dispositivos. Y asimismo cierta irreverencia para hibridar formas y recursos expresivos, para apropiarse de tradiciones y rupturas, o para mostrar otras subjetividades, y otras posibilidades de narración y puesta en forma. Todo ello genera una exigencia de mayor competencia interpretativa en el receptor, para que la experiencia pueda tramar siempre otras redes de sentidos y paradojas, otras más que dan cuenta de la multiplicidad de llamadas del arte contemporáneo.

El crecimiento del desorden, el primado de la experiencia individual, la exhibición de los procesos y recursos empleados, el reconocimiento del nuevo papel expresivo de los dispositivos tradicionales, y la búsqueda inconclusa de salidas en el laberinto de la creación, son otras claves que desvelan algunos rasgos del panorama de la creación contemporánea en el occidente desarrollado. Todo ello se ha hecho más evidente a partir de los años setenta. El arte se expande a sus límites al tiempo que realiza un pasaje de la enunciación y puesta en forma/obra de objetos a las acciones (acción de nombrar, de construir sentido, de dar placer). En la medida en que no ocurre ya a máximas de acciones exteriores y a hechos cuya autenticidad pueda ser verificada, el arte contemporáneo es performativo: cada una de sus proposiciones es arte en acto, la puesta en obra de un concepto que deviene efectivo en el movimiento de la acción producida.

La contemporaneidad supone una diligencia estructuralmente activa, cuyo sentido se manifiesta plenamente en cada confrontación. De este modo las obras representativas de este "arte performativo" son otros tantos dispositivos performativos que soportan acciones reales-irreales, situaciones posibles-imposibles que, para cada utilizador potencial, inducen una frontera que hace palpable y redefine el límite inestable entre la actividad cotidiana y el mundo del arte.

Las condiciones de hipersensibilidad y movilidad que corresponden a la condición tardo-moderna o posmoderna, afectan a la naturaleza de las artes actuales y a la experiencia estética. Ambas parecen estar menos informadas de valores como estabilidad, profundidad y autenticidad, y más de oscilación, desarraigo y precariedad, los cuales se emparentan mejor con la sociedad del espectáculo.

La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte. Esa creatividad y libertad seguirán favoreciendo el devenir del arte como espacio de encuentro, de contaminación o de hibridación local/global, a modo de *continuum* abierto, o de un proceso ininterrumpido de creación de realidades de sentido, de semilleros de narraciones, menores o fragmentarias que, bajo el ruido y la furia de la condición banal y espectacular que rige nuestra época, sea como una apuesta sobre la capacidad de la especie humana para inventar nuevas relaciones y de experimentar unas emociones aún desconocidas. Sin apenas encontrarse con la belleza, ese residuo misterioso, el arte contemporáneo se recrea abierto a todas las posibilidades (desprejuiciado, irónico, experimental, riguroso, irresponsable, hipertextual, lúdico, modesto, conservador, espectacular, crítico, transgresor, performativo, inefable, trascendental, banal, intempestivo...).

“Arte contemporáneo” designa una realidad tan compleja y heterogénea cuyo rasgo distintivo quizá sea su configuración como un arte de todos los posibles, esa creciente dimensión global y local de la interrelación entre las prácticas comunicativas, artísticas, económicas y políticas. El relativismo estético, instituido como un valor central en la escena artística, afecta también al protocolo de instalación y a las condiciones de interpretación y recepción del arte actual.

Solo en el hombre, por su especial dotación psíquica, se dan las condiciones que propician la experiencia estética. La creación y apreciación de la belleza es una experiencia puramente humana y el hombre podría definirse como el animal que tiene capacidad estética. La naturaleza le produce y lo inspira para acceder a la conciencia. La experiencia estética pertenece a la categoría del sentimiento.

Un rasgo de la vivencia estética en la existencia del hombre es su aparente carácter de complementariedad. El arte puede aparecer como un lujo en la vida. La estética cumple una misión de encaje, ensamblando el psiquismo inferior del hombre con el superior, afirmando así la unidad de la personalidad. En el hombre, en su experiencia estética, no cumple necesariamente su vocación, cuando menos manifiesta muy en su condición, esta experiencia revela su relación en el mundo más profundo y compenetrado. Estar en el mundo no es una cosa más, es sentirse como entre las cosas, porque éstas son expresivas.

La experiencia estética se nos muestra como peculiar, es decir, distinta de otros tipos de vivencia. Esto supone que tiene un objeto propio, que es lo que llamamos lo bello. Lo bello capta el individuo tanto a través de su inteligencia como de su sensibilidad, por esto la cualidad de belleza que poseen algunas cosas provoca en él un sentimiento *sui generis* que llamamos vivencia estética.

Esta experiencia pone en juego elementos tanto racionales como irracionales de la persona, de modo que lo estético es situar en un ámbito de la personalidad que tiene tanto de humano y maravillosa como difícil de entender y explicar. La vivencia estética es privativa del hombre, específica, de distinguir de otras, es poliforme, es decir, producida por otros objetos. Posee un componente emocional y racional, está dentro del

sentimiento, es subjetiva y objetiva al mismo tiempo. El hombre realiza su propia obra de trascendencia y sobrepasamiento, encontrando en el arte una llamada y una ayuda a tal realización.

Los valores estéticos favorecen la transpersonalización. La misión del arte es ayudar a la liberalización humana a través de dos dimensiones que deben entrecruzarse en las vivencias artísticas, encarnación y trascendencia. Las obras del artista no son siempre liberadoras, para que lo sean es preciso que no sean mero desencantamiento de tendencias imitativas instintivas ni abandono a la embriaguez del sentimiento. Con los valores del arte el campo de la conciencia se extiende y el hombre adquiere nuevas fuerzas para realizar la tarea humana.

El esteticismo es la actitud que hace de la intención artística, el principio del arte de vivir.

Quintana recuerda ⁴⁷²que:

"...el artista no es un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista".

El principal resultado que cabe esperar de la educación estética es que dote a la vida humana de gracia y de buen estilo, acompañándola de un placer noble y espiritual. De todos modos, en pequeño grado la educación estética puede ayudar también al éxito de algunos importantes ámbitos concretos de la educación personal básica, como son la educación social, la educación psicológica y la educación moral.

Es la belleza la que puede dar al hombre un carácter social. El gusto por sí solo da armonía a la sociedad, porque otorga armonía al individuo. Es a través de la educación para el arte, una educación para la paz, ya que se ve en el arte una posibilidad de alcanzar un orden universal. Los únicos factores que permanecen constantes en los vaivenes de la historia son los factores artísticos, de modo que el arte debería constituir la base de la educación, encaminando ésta hacia un orden social.

El saber de la posmodernidad es visto en otro contexto y desde otra perspectiva, no está subordinado u ordenado a la formación. Ahora se ve el saber desde una perspectiva nueva: la del poder y la de la producción. El saber se ha convertido y sigue convirtiéndose cada vez más en una fuerza de producción.

El saber y la información entrarán seguramente en conflicto con los Estados-naciones. Hasta ahora, los Estados han organizado ellos mismos la enseñanza en función de sus necesidades, del buen funcionamiento del mismo, en función de la estabilidad y perduración del sistema. El disponer de bancos de datos podrá llevar en el futuro a otro tipo de enseñanza, desligada del Estado y sin estar al servicio del mismo. El saber, según esto, sería difundido no por su valor formativo, ni por su importancia política, administrativa, diplomática o militar, sino en su esquema de mercado: "conocimientos de pago-conocimientos de inversión".

En épocas pasadas, realidades como la enseñanza o la investigación solían tener un fundamento filosófico, que constituía una visión de la realidad. Esta visión o ese fundamento servían de legitimación del saber. La posmodernidad, en cambio, se caracteriza por una multiplicidad de saberes y de lenguajes correspondientes, diferentes, que no se pueden reducir a unidad ni legitimar desde un metalenguaje. El saber científico se

⁴⁷² QUINTANA C., op.cit. p. 274.

caracteriza por la necesidad de pruebas demostrativas y por la capacidad de refutación de los enunciados contrarios. La "narración", por el contrario, usa fábulas, mitos, leyendas, descripciones, etc. La narración no necesita legitimación; se acredita a sí misma por la pragmática de su transición sin recurrir a la argumentación y a la administración de pruebas.

El privilegio acordado a la facultad humana de conocer (espíritu, razón, entendimiento), idealmente descrito es como una suerte de *espejo* y perteneciente a un orden de realidad superior al de la realidad material y cambiante.

Ninguna práctica humana puede ser fundamentalmente privilegiada con respecto a todas las otras, sobre la base de propiedades extraordinarias que la ponen en relación con una realidad trascendente. La ciencia debe considerarse como una práctica cultural o social, un juego de lenguaje entre los otros. La verdad científica no debe imponerse porque se la suponga científica, y por tanto neutra. La verdad científica es materia de consenso, de argumentación, de justificación, de discusión, de solidaridad, de la misma manera que las otras actividades humanas.

No hay una "esencia" humana ni una "diferencia antropológica" determinada por un orden natural o trascendente inmutable. La manera en que los seres humanos se describen y se identifican como *humanos* y señalan su diferencia en el seno de los seres vivos y del cosmos, solo depende de sí mismos (no de una esencia determinada de una vez para siempre por el orden divino o el orden de la naturaleza). Este auto descripción es más o menos amplio y abierto.

Es la actividad "humana" por excelencia, el ejercicio de la única libertad real del hombre, la de poder siempre volver a describir, volver a contar de otra manera el mundo, la historia, la sociedad y el propio hombre. Esta actividad es fundamentalmente simbólica: como artista o como poeta es como el hombre debe vivir la condición humana.

La capacidad creadora y recreadora del hombre debe seguir siendo esencialmente simbólica. La relación esencial del hombre con su condición es verbal y de descripción; no es técnica ni de transformación física. El hombre es y debe seguir siendo un ser de conversación y debe cuidar su condición y fomentarla.

La posmodernidad se caracteriza por señalar el fin de la historia como proceso unitario. La idea de proceso unitario, o simplemente de historia, va unida a la idea de realización progresiva de una humanidad auténtica. Esta visión de la historia implicaba la existencia de un centro, alrededor del cual se reunieran y ordenaran los acontecimientos. La historia como proceso unitario ha sido entendida también como historia de progreso ordenada a un fin.

Además, las ideas de unidad de la historia, de progreso y de fin estaban estrechamente relacionadas con el ideal del hombre europeo, sobre todo en la modernidad. El despertar de los llamados pueblos primitivos y la reclamación de los derechos de sus respectivas culturas han contribuido en gran parte a romper esas ideas de unidad y progreso. Hoy día se aceptan múltiples versiones del mundo y una diversidad de racionalidades.

Otras características de la posmodernidad, que muestran nuevos caminos de la misma serían:

1. Vuelta al pasado y recuperación de lo transmitido.
2. Aplicar la hermenéutica al saber contemporáneo, desde la ciencia y la técnica a las artes y al "saber" que se expresa en los *mass-media*, para reproducirlos de

nuevo en una unidad. Ésta no tendría nada que ver con la unidad de un sistema dogmático, ni con los caracteres fuertes del pensamiento metafísico.

3. Hay que ver las posibilidades y oportunidades ultrametafísicas o posmetafísicas de la tecnología mundial. Esto sería una especie de filosofía débil, como único camino para salir de la metafísica y llegar a un comienzo nuevo.
4. En este contexto de la posmodernidad se daría el pensamiento débil, el cual pretende llegar hasta el fondo de la experiencia del olvido del ser o de la experiencia de la muerte de lo Sublime. Los caracteres de este pensamiento débil son:
 - a. Echar una mirada amiga y sin angustias metafísicas al mundo de las apariencias, de los procedimientos discursivos y de las formas simbólicas, viéndolos como el lugar de una posible experiencia del ser.
 - b. Entender la identificación de ser y lenguaje, no como un modo de reencontrar el ser originario y verdadero de la metafísica, sino como vía para encontrar de nuevo el ser como huella, recuerdo o ser debilitado.

Según escribe W. Worringer, la clave de la estética no es sino una psicología de la sensibilidad atlética clasicista. Este límite no lo rebasa ninguna ampliación de la estética. El estético moderno objetará a esto que desde hace mucho ya no deriva sus principios de la tradición clásica; que los deriva por el camino del experimento psicológico y que los resultados conseguidos de este modo se ven confirmados, sin embargo, por las obras del arte clásico.

Lo único que se demuestra con esto es que el estético moderno se halla dentro de un círculo vicioso. Pues comparando nuestra humanidad contemporánea con la de épocas pretéritas vemos, frente a las enormes diferencias que le separan del hombre gótico, del hombre antiguo oriental y antiguo americano, etc. que en los rasgos fundamentales de su estructura psíquica coincide, a pesar de su diferenciación y de su organización espiritual superior, con la humanidad de las épocas clásicas. Por lo tanto el hombre moderno arraiga, con todo un repertorio cultural, en la tradición clásica. De este carácter básico que acusa nuestra constitución humana anímica no se libran tampoco las investigaciones de la nueva psicología experimental sobre la sujeción a la ley del acaecer estético.⁴⁷³

He aquí la evolución artística, que no es más que un retorno a las referencias estéticas de épocas precedentes en sus momentos elevados o en la decadencia y degeneración. Es una escala en la que se mueven nuestros valores estéticos y psicológicos marcados por épocas ya históricas. Aún así, los criterios de la época han de ser estimados según unas valoraciones e investigaciones; no tan solo dejándose llevar por unos componentes históricos costumbristas, sino con unos condicionantes psíquicos de una voluntad que busca la perfección por direcciones diferentes. La evolución por lo tanto es un desarrollo, no tanto de la capacidad de hacer sino de la voluntad de encuentro.

En este momento cambia la apreciación de pasado. Con una perspectiva de distancia, se puede enfrenar al pasado clásico desde una visión de contemporaneidad, dentro de una estética que no solo es para el goce espiritual y sensorial, sino de provocación social para el desarrollo de una convivencia armónica de la humanidad.

Por ello, el desarrollo de la cultura y su estimación desde la más tierna infancia, para que toda persona se vea engullida por aquello que radica en la búsqueda de la belleza,

⁴⁷³ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*. Fondo de cultura económica. Madrid. 1997. p.126...

orden, bondad, perfección o, al menos, el interés por todas estas cualidades positivas, para una sociedad que está escasa de valores enormemente potenciales de alcance de aquello que llamamos lo Sublime.

El encuentro entre el hombre y el mundo se realiza en el interior de la persona y no es, en el fondo, sino un encuentro entre el instinto y el entendimiento. A partir de aquí se genera todo un proceso en la concepción del mismo con una estética según las capacidades y sensibilidad propia de la persona, acompañada por todo lo que en su entorno se genera, aún con reminiscencias de épocas pasadas, transmitidas y valoradas desde prismas de la época contemporánea que le confiere y en la que se mueve.

El hombre se ha atrevido a identificar la verdadera esencia de las cosas con la imagen que desde el interior se forja de ellas y con ingenuidad ha asimilado toda obra realizada desde el propio nivel humano cognoscitivo. Su constitución anímica de las épocas anteriores, clásicas, en la que instinto e intelecto, han dejado de ser contrastes inconciliables, se hayan fundidos en un solo órgano encargado de aprehender el Universo, tiene límites más estrechos de lo que admite la cultura europea.

Todas las definiciones que se haga de arte contienen un componente anímico en la producción artística y en el goce del mismo. Una elevación anímica que es para el ser humano, que se caracteriza por la experiencia que tenga de lo artístico y estético.

Cuanto más profundamente se inspire lo que rodea al hombre, y lo aprecie más intensamente, así será la vivencia de lo bello, conjuntamente con quien es el provocador de ello, lo Sublime, entrando en una mística de la contemplación. Ello causa felicidad y placer estético y espiritual y de valoración de todo cuanto le rodea y se deja sorprender por ello. Se dispone así de la capacidad de asombro, ésta que hoy en día, parece extraña en muchas situaciones.

En palabras de Worringer:

"Todo arte trascendental tiende a privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a reducir lo cambiante y relativo a valores de necesidad absoluta. Pero tal necesidad la sabe sentir el hombre solo al otro lado de lo viviente; en la esfera de lo inorgánico. Es lo que le llevó a la línea rígida, a la forma muerta, cristalina. Todo lo viviente lo tradujo al idioma de esos valores imperecederos y absolutos. Pues las formas abstractas, sustraídas a lo finito, son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico"⁴⁷⁴.

Desde esta vivencia del ser, se adueña lo que estimula la estética artística y el goce profundo desde el corazón, inseparable entonces de toda actividad artística. Desde las fuerzas internas libres de toda coacción marcada por el tiempo, desde una concepción trascendental para no permanecer sujeto a criterios marcados por el devenir de los tiempos.

El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica. En la abstracción geométrica la emancipación de la accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la sola concebible para el hombre"⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Op.cit. p. 136.

⁴⁷⁵ WORRINGER, W., op.cit. p.56.

Pero el hombre siente además la necesidad de sustraer también la cosa individual, que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y, de esta suerte, el flujo del deve-

Las formas abstractas, sujetas a ley, son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal.⁴⁷⁶

2.7. Encuentro con lo Sublime a través de una obra de arte

Los estilos son la base de las historias del arte como las demás historias, para hacer lagar a nuestra vanidad humana. Pero el artista que se está considerando es inocente con respecto a la historia e ignora la existencia de desarrollos estilísticos. Los estilos son el accidente y no en modo alguno la esencia del arte; el hombre libre no trata de expresarse así mismo, sino aquello que ha de ser expresado. La forma de entender el arte como esencialmente la expresión de una personalidad, la concepción del genio, la impertinente curiosidad por la vida privada del artista, todas estas cosas es producto de un individualismo pervertido e impiden comprender la naturaleza del arte medieval y oriental.

La trayectoria del arte refleja la trayectoria del pensamiento. El artista haciendo valer una libertad específica, se expresa a sí mismo y por lo tanto en sí mismo. Se trata los elementos míticos del relato, que son su esencia, como si ellos fueran sus accidentes y se sustituye el significado por la anécdota.

Cuando nos preguntamos acerca de la relación entre el ámbito artístico y la sociedad actuales, existe un lugar común en el que coinciden las respuestas: desconcierto general y sospechas. Tal vez no infundadas—de que todo es retórica, mera palabrería que obedece a oscuros intereses o al deseo de obtener notoriedad, las reacciones oscilan entre la indiferencia y el rechazo absoluto, de modo que el descrédito de unos y otros está servido. No parece alentador, exigir responsabilidades o aludir a la falta de sensibilidad del público, pero sí puede ser saludable reflexionar e intentar averiguar las causas de ese desinterés mayoritario⁴⁷⁷.

Al hablar de la decadencia del arte, lo que en realidad se quiere hacer notar es la decadencia del hombre al pasar de unos intereses intelectuales a otros sentimentales. Porque la habilidad del artista puede seguir siendo la misma en todas partes, es capaz de hacer lo que se propone. Lo que cambia es la imagen mental según la cual trata; el que el arte tiene fines fijos, deja de ser cierto tan pronto como se conoce lo que gusta en vez de gustar lo que se conoce.

Origen de aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es; lo que es algo, como es, se llama esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista por medio de ella. El artista es el origen de la obra de arte y la obra es el origen del artista. Son en sí una recíproca relación por virtud de lo primordial que es el arte.

La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la

nir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior circundante como del sujeto del espectador que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sino la necesidad y sujeción a la ley, la deseada abstracción, única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida.

⁴⁷⁶ Op.cit. p.33.

⁴⁷⁷ VV: AA: *Arte contemporáneo y público. ¿Una relación imposible?* Primeras Jornadas de Investigación 5 y 6 noviembre de 2009. Salón de Actos del MUVIM. Valencia 2010. Colección, Creativitat Recerca, nº 1. p. 12.

forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. Es la base para la conformación de la obra artística.

"En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. Poner quiere decir aquí asentar establemente. La esencia del arte sería pues ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes, a diferencia de la artesanía, que confecciona útiles. En el arte bello no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética"⁴⁷⁸.

En la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas. Si algo caracteriza a la obra es que es creada. En tanto que es creada, la creación necesita un medio de crear y en que crear sobreviene lo cósmico, en la obra. La creación es pensada con relación a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Determinamos la esencia de la creación por su relación con la esencia de la verdad como desocultación del ente. Si el arte es el origen de la obra, entonces quiere decirse que hace brotar en su esencia la correspondencia esencial en la obra, de la creación y la contemplación. En la obra es el acontecimiento de la verdad. Es poner en operación la verdad. Entonces el arte es un devenir y acontecer de la verdad"⁴⁷⁹.

El arte es histórico y, como tal, es la contemplación creadora de la verdad en la obra. Es cíclico, vuelve a reconstituirse, nuevo devenir, nuevo retorno, nuevo renacimiento, nuevos lenguajes y formas. Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, por lo mismo es en esencia poesía. La esencia del arte en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación, la verdad.

Existe un gran número de conceptos vinculados históricamente a lo que llamamos "actividad artística" o "arte": creatividad, inspiración, belleza, verdad, técnica, forma, naturaleza, mimesis, anamnesis, estética, verdad, gnosis... El contenido de estos conceptos ha variado a lo largo de la historia reciente, desde la Grecia presocrática hasta nuestros días; sería posible entender la "evolución" del arte, y la teoría que comporta, viendo en qué concepto cada época histórica ha hecho especial énfasis y cómo y por qué los conceptos han variado.

En cualquier caso, ninguno de estos términos conserva en la actualidad el concepto original (radical); algunas veces, el concepto es posterior al término; otras veces ocurre a la inversa: se acuñan nuevos términos para conceptos antiguos; a menudo, no obstante, el concepto deja de tener un sentido preciso debido a un uso indiscriminado. Sea como fuere se hace extremadamente difícil interpretar textos antiguos por la misma fluctuación, por no decir deterioro, que el contenido de un término –el concepto inherente a su radical– ha sufrido a lo largo de la historia. Hay, sin embargo, un concepto clave que inunda la percepción de la realidad en nuestro mundo contemporáneo y que ha invadido democráticamente la filosofía, el arte, la vida cotidiana, la ciencia... Este concepto es el de estética o, desde el punto de vista de teoría del arte, "experiencia estética".

El individuo no ha de ser suprimido para perpetuar la especie, no ha de generarse la vida con muerte, sino al contrario, "la metafísica del artista" entroniza la creación libre de una

⁴⁷⁸ HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica. 1958. México. p.63.

⁴⁷⁹ Op.cit. p.64.

voluntad que ya no quiere por el prurito de la reflexividad pura, querer por querer, sino que quiere querer por crear, es decir, para dar vida a singularidades, a verdaderas obras de arte, que en si mismas son para la voluntad la encarnación de aquello que está por encima y más allá de todo querer. El artista crea desde su subjetividad reconquistada, desde la purga ética, desde una voluntad desinteresada y desasida, que descubre que lo universal mata, mientras que lo singular da vida⁴⁸⁰.

Cuando hoy el arte camina hacia encuentros de modas, en querer ser contemporáneos, o post-modernos a fuerza de imitar modelos impuestos, se dirige, por un momento, una mirada a otros tiempos remotos; iniciar una relación del hombre con lo sagrado a través de la obra de arte. En un mundo donde la ciencia y las nuevas tecnologías están en las vanguardias, se deviene en un carácter espiritual, falto, debido a la absoluta desacralización de la existencia social e individual. El hombre contemporáneo está inmerso en violencias traducidas por la soledad, la angustia, la incomunicación, y la incertidumbre. Se ha querido renunciar a la esencial dimensión de lo religioso con una pretensión de olvido de lo primigenio, de la vinculación con lo trascendente.

Pudiera iniciarse cierto misticismo en el que ética y estética pudieran estar reunidas bajo un mismo signo. ¿Será este el camino del arte en los tiempos actuales? ¿Necesita de este estadio sensibilizado de una espiritualidad capaz de llevar más allá de lo meramente técnico a la obra de arte?

Lo Sublime puede ser el punto de unión entre los hombres, y el arte el lugar a través del cual se formen las utopías, los sueños, el futuro. En la libertad de elegir el territorio sensible propio, en un espacio irreversible e irreducible donde puedan surgir todas las realidades y raíces de cada uno. Aquellas que forman parte del pasado y que hacen volver a ellas.

Como dice Robert Lax en su obra:

*...¿qué sitio queda al que ir?
En cuanto a las artes todo el mundo es poeta.
Todo el mundo es pintor.
Todo el mundo es fotógrafo.
Además, casi todo el mundo es físico nuclear.
No hay por qué desechar este estatus.
Fácilmente adquirido tómelo como
Status quo y luego pregunte:
¿Dónde vamos?⁴⁸¹*

Podría pensarse que esta época descubre de nuevo lo Sublime, su nombre, su concepto o sus problemas. Por supuesto, no hay nada de eso, pues jamás se vuelve a nada en la historia. No se vuelve a lo Sublime, más bien se viene de ahí. El arte de comienzos del siglo veinte ya no tiene la idea de belleza como norte de su creación. Por otra parte, el tema de lo Sublime ha salido hace tiempo del ámbito de la Estética como disciplina para, desde ahí, remitir sea un modelo paradójico de lo humano, que configura tanto una forma de biografía como de entender las relaciones sociales.

⁴⁸⁰ PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*. En torno al pensamiento de Eugenio Trias. Herder. Barcelona. 2005. p.352.

⁴⁸¹ LAX, R., *Una cosa que es*. Quálea editorial. Cantabria. 2009. p.49.

Lo que pierde a los talentos contemporáneos es la indiferencia, en la que todos, con la excepción de unos pocos, se vive, sin realizar ni emprender jamás nada, a no ser por la alabanza y el placer, pero nunca por alguna utilidad digna de emulación y de honor. En estas palabras laten una época de transición y de decadencia y un sentimiento que reclaman otro mundo y otra textura de espíritu: la grandeza de la voluntad, pues "lo Sublime es el eco de un espíritu noble", y el lenguaje sublime es expresión de pensamientos elevados.

En el siglo XX se encuentra un eco de estos planteamientos en lo "Sublime meta-histórico" como resultado de la ruptura con el concepto ilustrado de la historia centrado en el tópico de la historia lineal y de progreso.

La pasión que causa lo Sublime es el asombro suspendido en el horror. La mente, dice, está tan llena del objeto, que no puede mirar nada más ni tampoco razonar. La situación psicológica tiene una base biológica: "el dolor y el miedo consisten en una tensión de los nervios que no es natural". El sentimiento de lo Sublime está asociado, pues, a estados psicológicos límite de la persona.

Si el sentimiento de lo Sublime es un placer negativo que tiene su fuente en el temor, el sentimiento de lo bello es un placer positivo que se engendra en el amor. Es la oposición entre lo grande y lo pequeño, lo rugoso y lo liso, las virtudes de la fuerza y la gracia.

Pero lo bello se refiere a la forma del objeto, mientras que lo Sublime puede encontrarse en objetos sin forma, ilimitados, que pretenden pensarse, sin embargo, como una totalidad. El uno se refiere pues a la cualidad, pero el otro a la cantidad; en uno el placer surge directamente, en el otro indirectamente.

Lo bello es la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, lo Sublime de la razón. La diferencia más importante: en lo bello el sentimiento nace de la concordancia de facultades, pero el de lo Sublime parece nacer de una violencia de esas facultades y de una inadecuación entre la finalidad de la naturaleza y ellas. Por eso, aunque se puede hablar de una belleza natural, no se debe decir que un objeto natural es Sublime. La belleza natural, independiente de la persona, revela una naturaleza sometida a reglas y leyes como en un sistema. Pero en lo Sublime, es precisamente lo contrario, lo que despierta el sentimiento: es su grandeza (sublime matemático) o su fuerza (sublime dinámico), en definitiva su desmesura, y su aparente salirse de esas reglas.

El sentimiento de lo Sublime es el de un placer negativo en el que el hombre descubre en el dolor de lo sensible, su ser suprasensible, su superioridad racional frente a la naturaleza dentro o fuera de sí. Siendo la génesis del sentimiento hay un padecer, un estar sometidos a lo que excede y supera las facultades, su culminación consiste precisamente en aquello que eleva dominándolo: las ideas de la razón.

Su idea consiste en mostrar cómo los modelos aparentemente más serios y sublimes, más románticos e idealistas del arte moderno –y el expresionismo abstracto sería un buen ejemplo–. Pueden ser entendidos como gestos cómicos: por extraño que parezca, Malevich, Mondrian, incluso Rothko y Ryman o el propio Newman, tienen una dimensión cómica, o, más bien, como dice Kuspit, "en su obra vemos la lucha por trascender un sentido trágico de las cosas con un arte cómicamente refinado, un arte en el que las relaciones formales son a la vez objetiva u subjetivamente irónicas" (Kuspit, D. "Ingenio ácido, humor sabio" Signos de psiqué en el arte moderno y posmoderno. Tra.A. Brotos. Madrid. Akal. 2003. p.227)⁴⁸².

⁴⁸² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D., *La comedia de lo Sublime*. Quálea ediciones. Cantabria. 2009. p. 43.

Con todo, en una parte de las prácticas artísticas actuales esta invasión de lo cómico se ha convertido en algo generalizado. Así la transformación del modelo que vengo exponiendo se ha producido en toda regla, si toda una tradición estética sobrepuja lo sublime y olvida su inherente inversión en lo cómico. En la actualidad es la comedia la que ha pasado a ocupar el lugar protagonista⁴⁸³.

En el arte y pensamiento de vanguardias, lo Sublime es ciertamente un ser más allá de toda belleza, y una "exigencia de verdad" va sustituyendo a la de belleza, sin renunciar tampoco a ella. Esto significa, por ejemplo en el expresionismo, una experiencia de lo Sublime no a través de la elaboración de impresiones externas, sino de la expresión de temple de ánimo, de estados límite de la persona, que la sacan de lo ordinario y expresan lo que está tras ella, su auténtico ser.

El sentimiento de lo Sublime tiene un carácter extraordinario, se da en una ruptura con lo ordinario, lo cotidiano, juzgado de manera negativa, como modo de existencia inauténtica. Aquello que provoca el sentimiento no es fruto de un acto voluntario (aunque implica una particular receptividad), sino que sobrecoge (angustia, náusea...) al individuo arrebatándole de la cotidianidad y colocándole ante la ausencia inefable de sentido del mundo. El sentimiento de lo Sublime configura, no una ética, (pues pone entre paréntesis las convenciones y normas), sino un *ethos*, un modo de ser heroico, trágico, propio de la época caracterizada como nihilista. Es el *ethos* de la destrucción, que busca a través de ella construir un nuevo comienzo.

Una modulación contemporánea en el tratamiento del sentimiento de lo Sublime se encuentra en ese intento de insertarlo y de descubrirlo en lo cotidiano: es lo Sublime de ello. Lo Sublime es la fractalidad que, a la vez, articula semánticamente lo cotidiano, del mismo modo que los sueños, mantienen la tensionalidad de la vigilia. Esto permite una forma de narración biográfica en la que se integran los diversos momentos vividos sin exclusión unos de otros.

El devenir como unidad (dinámica) de ser y no-ser. El devenir manifiesta exactamente que la realidad no descansa jamás en lo finito, en lo particular como tal, porque todo finito en cuanto está penetrado por el no-ser (*omnis determinatio est negatio*) pasa a algo distinto; lo que era, ya no es, y lo que no era, ahora es.

Por lo tanto, la oposición de ser y no-ser pone a ambos juntos e inseparables, de modo que inmediatamente cada uno de ellos desaparece en su opuesto. Es ésta recíproca pertenencia del ser y de la nada la realidad del devenir, la realidad sin más, pero no como un ir de finito en finito hasta el infinito (infinidad viciosa), sino de tal manera que el ser de lo finito se presenta como lo negativo que pasa a lo positivo en cuanto tal que es el Infinito. Infinitud positiva, es decir, verdadera.

⁴⁸³ Op.cit.pp. 46,47.

En la estética de lo Sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus "axiomas". El arte moderno enlazaría con la modernidad de lo Sublime como un intento de presentar lo impresentable. Se trataría de una presentación negativa, no representativa, ni figurativa.

Con una diferencia importante. Frente a la estética moderna de la nostalgia, de la impotencia y el dolor, que revierte en acentuar la humanidad de la razón, de la presentación formal tentativa y figurativa de lo ausente, causando consuelo y placer, la estética posmoderna subraya la potencia de la facultad de concebir en su "inhumanidad", del placer de la invención de nuevos lenguajes, la búsqueda de nuevas categorías o reglas, no previas al texto, sino como objeto de su investigación. En este sentido, lo posmoderno es el futuro, siempre pronto, siempre tarde, de lo moderno. Con la "deshumanización del arte" el ser se encuentra, pues, con un modelo alternativo de modernidad, y no con el cierre de la misma.

El arte y la ética solo sirven como aquietadores de esa voluntad, como narcóticos que impiden al hombre, al igual que la sociedad que le salva del tedio, entregarse a la muerte antes de tiempo⁴⁸⁴.

Una cosa es la actividad artística y otra son sus consecuencias. Pero, entre ellas, la principal es la resonancia que la obra del artista despierta en su contemplador, el eco que halla en quienes la perciben. Percibirla con actitud estética es en cierto modo recrearla, hacer revivir la intuición creadora que la produjo. Existe una cierta identidad entre contemplación y creación del arte.

La obra de arte como lenguaje que es, no queda concluida en sí misma sino en la recepción del mensaje por parte del destinatario potencial. Se conduce pues con el acto de la contemplación que es esencial en la obra de arte, el contemplador revive la emoción estética del autor, y así en cierto modo, recrea la obra. Es de este modo que la obra se prolonga imaginativamente en la experiencia del espectador.

Como escribe Jesús Navarro Guitart en el catálogo de Antoni Llena *"La pintura como experiencia"*:

*"Uno de los hechos distintivos del arte contemporáneo, respecto a aquel que le precedió, ha sido y es la imperiosa necesidad de reflexionar críticamente sobre sí mismo, sobre el hecho artístico entendido como un fenómeno constitutivo del ser humano que hay que reinventar, que recomenzar constantemente, para así despojar de aquellos elementos superfluos que lo reducen a meros formalismos de estilo. Esta voluntad de remontarse a los orígenes para crear algo nuevo y trascendente ha centrado buena parte de las principales aportaciones del arte del s. XX"*⁴⁸⁵.

Según Llena:

*"El arte es belleza si liga en un instante de todos los tiempos"*⁴⁸⁶.

Hay un aspecto del s. XX marcado por una profunda reflexión utópica. Hay artistas que han querido comenzar desde cero recorriendo el camino desde la forma hasta regenerar desde dentro la pintura. Tal es el caso de Paul Klee y otros autores que quisieron remontarse a los orígenes. Este espacio hace conformar una actitud ética necesaria en la que la pintura se integra en un horizonte luminoso y trascendente del espíritu y de la creación. Cada intento es un arranque completamente nuevo.

M.J. Balzac, en el mismo catálogo escribe acerca de la experiencia caracterizándola de pobre. Cuestionando los valores de la educación si ésta no produce una experiencia. Declara nuestra pobreza tanto de experiencias privadas como en las de la humanidad. Lo cataloga de barbarie. Esta barbarie le hace comenzar desde el principio⁴⁸⁷.

Una nueva mirada y reconocimiento del arte desde los orígenes lo encontramos en una generación como Klee, Miró, Ferrant, Calder, Arp. Ejemplo de un espacio y arte puro y simple, comenzando desde el despojamiento; están en un mundo nuevo, en búsqueda de nuevas cosmogonías donde se parte desde lo mínimo. Y así reconocer un arte desde una nueva forma de mirada.

⁴⁸⁴ PÉREZ-BORBUJO, F., op.cit. p. 348.

⁴⁸⁵ NAVARRO GUITART, J., *"La pintura como experiencia."* Introducción en el catálogo de Antoni Llena. p.8

⁴⁸⁶ Op.cit. p.14.

⁴⁸⁷ Op.cit. p.15.

Antoni Llena constata que su arte está completamente tendido hacia la pureza, a la filosofía de la nada, que no es una nada de destrucción sino de creación. Así dice:

"El arte no es solo la pintura, la escultura, el arte es una creación del hombre que puede transformar cualquier cosa"⁴⁸⁸.

La epifanía es simbólicamente un reconocimiento, no es un alumbramiento, ni una intuición, ni una disolución, sino el reconocimiento, la ofrenda de lo que se considera como verdadero. El mismo Llena escribe:

"Qué es la estética, sino el momento epifánico en el que nos reconocemos en lo desconocido"⁴⁸⁹.

Antoni Llena en su muestra expositiva marca el camino de la experiencia. Un pensamiento que es también ética y estética de la pintura.

"El arte es solo arte si nos revela extraños. Que no somos extraños cuando nos reconocemos otros. Que el afán del artista consiste en decir lo que cada cosa tiene de indecible. Que el arte es un anhelo de imposible. Que nada es íntimo si no es un eco del latido colectivo. Que nada es público si no está hecho de memoria particular"⁴⁹⁰.

Le preguntaron a Llena acerca de la poesía, tanto en arte como en la realidad. Ésta fue su contestación:

"Para Baudelaire el arte era el encuentro entre lo efímero y lo eterno. Es posible que la poesía sea solo eso, el encuentro de realidades opuestas, un choque perplejo se produce, por ejemplo con el encuentro entre el modo que tenemos de mirar las cosas y el modo que ellas tienen de contemplarnos, de pensarlas y pensarnos. Tal vez sea éste el modo de reconciliación de todos los contrarios, sea porque se necesitan o se neutralizan. Al fin y al cabo somos humanos porque hemos sido capaces de inventarnos como tales. En eso consiste el sentido político del arte. El poeta es alguien que procura alcanzar aquello que nos sobrepasa para medir nuestra realidad desde la pequeñez. Inventa cosas que nos sobrepasan para que éstas nos hagan crecer"⁴⁹¹.

La intuición poética es hermana gemela de la intuición mística. La frontera que separa la una de la otra es casi inexistente. Sin embargo la diferencia entre el místico y el poeta es abismal.

El místico intenta perderse y confundirse en el todo. El poeta intenta navegar dentro de esa dimensión sin dejar de mirar a los hombres de reojo. Gracias a la imaginación, el poeta sabe descubrir los lazos secretos que de un modo oculto conectan unas cosas con las otras. Es decir, que imaginándola alcanza la realidad en toda su extensión. Mientras la fantasía se nutre de lo irreal, la imaginación, por el contrario se alimenta de lo real.

Los discursos artísticos no han incidido nunca de forma directa sobre la sociedad. El arte es eficaz para la sociedad si es capaz de hablar directamente a cada individuo. La sociedad se regenera cuando las individualidades se regeneran.

⁴⁸⁸ Op.cit. p.22.

⁴⁸⁹ Op.cit. p.27.

⁴⁹⁰ Op.cit. p.32.

⁴⁹¹ Op.cit. p.85.

La realidad no es solo lo que vemos sino lo que la no ausencia que jamás llegaremos a ver. En palabras de Llena⁴⁹²:

"El arte se entiende cuando la obra que lo encarna nos revela el alma que nos roba. Incluso sin decir, ya representa, pues expresa con creces que lo que, de hecho, ya es, imposibilidad de decir".

La fuerza de una obra se encuentra en la irradiación que ésta proyecta y trasmite. El artista comunica en la medida en que su obra se encuentra abierta en todas las direcciones. No excluye contradicciones, ni las propias, ni las del tiempo, sino que las hace suspender dentro de un orden ontológico intuido que las enmarca en una tensión permanente.

Tan solo se puede intuir la totalidad si se alcanza a entender que la unidad es dispersión. Y que no es sumando sus fragmentos como se puede abarcarla sino en la fugaz inconsistencia de un instante. La realidad no puede ser pensada si no es acogida por una conciencia y la conciencia tampoco puede ser pensada si no es colmada de realidad.

El arte es existencia (la existencia no es para lo existente, sino para la existencia misma,) y como tal se sirve del artista para perpetuarse. La práctica del arte es vivir en un estado de atención permanente.

Según Llena⁴⁹³:

"Hacer arte es quererlo servir y servirlo a cambio de nada. Para hacer arte se requiere el anonimato. El anonimato que es necesario y productivo, el del escritor que escribe para la escritura, el del pintor que pinta para la pintura, el del compositor que compone para la música, es decir, el artista que escribe, pinta y compone sin pensar en nadie. La escritura, la pintura y la música no solo le dirán qué es lo que cada tiempo reclama, sino también le escogerán los lectores, los contempladores y los oyentes, que no tienen necesariamente que ser sus coetáneos. Y todavía una consideración más, el arte, que es materia mental, solo llegará a ser una idea sólida, si nace en el corazón del artista. Su inteligencia surge de sus sentidos, cuya función es la de revivar a través de la emoción, la inteligencia de los otros corazones".



Fig. 59. Kandinsky. Hacia arriba. 1929. Óleo sobre lienzo 70 x 49 cm. Venecia. The Peggy Guggenheim Collection.

⁴⁹² LLENA, A., op.cit. p. 157.

⁴⁹³ Op.cit. p.193.

G. Bachelard decía de Chagall⁴⁹⁴:

"Es la sintonía de la fe con un mensaje que es infinito, pero que es también carne, sangre, música, colores, símbolos, aromas, vida. Por eso mismo Chagall, quiso destacar...en donde más se entrelaza la perfección intacta de los contrarios, la risa y las lágrimas".

Pero sobre todos y sobre todo irrumpe la luz del nuevo día, bañada en vapores blancos, suspendidos, pintados con plena pasta en la que Chagall ha marcado algunos cortes para hacer más vivas las vibraciones de la luz. Y es la luz la última palabra de la naturaleza, de lo Sublime y de Chagall⁴⁹⁵.

Uno de los impulsos del arte de vanguardia fue el desenmascaramiento de los propios recursos de los que se servía el arte para sus creaciones, una práctica común y acuciante que se desarrolló fundamentalmente en el Barroco mediante el recurso a las trampas ópticas que rompían una ilusión de artificio. De otro modo alabada. Un desenmascaramiento de cuanto hay de realidad y al mismo tiempo de engaño en la realidad artística. Un modo muy diferente de dirigir la atención al cuestionamiento de la naturaleza del arte es el de problematizar su materialización para apelar, contrariamente, al proceso de su realización....Si todo es efímero, nada lo es como el proceso: aquello que se desvanece en el mismo momento en que se produce.

"La obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo"⁴⁹⁶.

El artista ha de ser veraz a sí mismo y a su época con su obra, proyectando un interior que le pertenece y con el que asciende en la contemplación y, con ella, en su obra, al encuentro con lo Sublime. De este modo mantendrá un diálogo con el receptor a quien sugerirá y evocará ese encuentro con lo Sublime a través de la obra de arte.

Se ha visto como a través de medios como la estética, la belleza, la armonía, la sensibilidad y un interior educado de la persona, es factible el encuentro con lo Sublime a través de la obra de arte. Por lo tanto, si desde los centros educativos se forma a los componentes de la sociedad en estos valores positivos, no cabe duda que la sociedad sería más creativa, sensible y creadora hacia los eventos que en ella ocurran.

A través de las diferentes materias, trazos, colores e insinuantes formas que se entremezclan con los espacios vacíos, se trata de involucrar al espectador en un mundo, al que él mismo irá configurado dentro de su historia. De esta manera se llegará a un encuentro con lo Sublime, con lo elevado, creando un sentimiento en el interior que no le puede dejar impasible.

Distorsionar la realidad para buscar más allá de lo conocido es una llamada al espectador para entrar en un mundo de ensueño. Encontrar un misterio que le permita relatar una historia, tal vez la suya. ¿Acaso el artista no influye con su obra en el sentimiento del receptor? Le hace elevarse a otro tipo de sensibilidades contemplativas. Tal vez lo Sublime.

Sin embargo, después de las Vanguardias del s. XX, algo cambió. Algunos de estos proyectos modernos no han claudicado pero si se han mutilado, transformado. ¿Qué tipos de sentimientos sublimes se expresan ahora a principios de un nuevo milenio? ¿Cual es

⁴⁹⁴ BACHELARD, G., *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. p.16.

⁴⁹⁵ Op.cit. p.18.

⁴⁹⁶ ABAD VIDAL, J.C., De la revista *SUBLIME* febrero-marzo 2004. En su artículo "Del destino de la creación" p.54.

nuestra percepción de lo impresentable, de lo inexpresable? ¿Cómo manifestamos nuestras imposibilidades ante el absoluto y la Totalidad? ¿O acaso ello no importa al arte? ¿No existe esa sensación de placer en la pena por nuestra condición humana? En la esfera de la cibercultura actual, los conceptos de trascendencia, infinitud, misterio, angustia, magia ¿cómo se asumen o en qué están constituidos?⁴⁹⁷

La respuesta a todas estas cuestiones puede partir de los centros educativos, que bajo las diferentes materias que se imparten, pueden evocar unos valores y sentimientos que lleven a la persona a encontrar el camino de la búsqueda de lo Sublime en su vida, y ser así portador creativo en una sociedad que le acoge y de la que forma parte.

Es quizás, por medio del aprendizaje del arte, como se puedan sugerir y suscitar unos valores estéticos y personales en el alumno, que vayan encaminados hacia un orden social. Desde el concepto de la abstracción, en la pintura, aprender y descubrir desde el interior de cada ser humano nuevas historias y sensibilidades. Generar así una sociedad creativa y creadora.

⁴⁹⁷ FAJARDO FAJARDO, C., op.cit. p.3.

III

PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN DIDÁCTICA EN UNA ESCUELA DE ARTE

CAPÍTULO 3

EL ARTE EN LA EDUCACIÓN

3.1. Introducción

El arte es una actividad dinámica y unificadora, con un rol potencialmente vital en la educación de los alumnos. El dibujo, la pintura o la construcción constituyen un proceso complejo en el que el aprendiz reúne diversos elementos de su experiencia para formar un todo con un nuevo significado. En el proceso de seleccionar, interpretar y reformar esos elementos, el alumno da algo más que un dibujo o una escultura, proporciona una parte de sí mismo: cómo piensa, cómo siente y cómo ve.

La educación formal asume un papel extraordinariamente importante cuando analizamos el hecho de que nuestros niños –desde los cinco o seis años hasta los dieciséis, dieciocho o más allá– están obligados, por razones legales o de trabajo, a pasar diez, doce, dieciséis o aun veinte años dentro de la escuela. Esta es una "sentencia" inflexible por el solo hecho de ser niño. Se da por sentado que el cumplimiento de esta "sentencia" permite al joven ocupar su lugar en la sociedad como miembro útil y bien adaptado. Desde algunos puntos de vista la educación cumple con este cometido; si miramos hoy a nuestro alrededor podremos ver muchos progresos materiales, pero se abren serios interrogantes, sobre nuestra capacidad de educar mas allá de la producción y consumo de objeto. ¿Hemos tenido realmente en cuenta en nuestro sistema educacional los valores humanos? ¿O hemos estado obnubilados por los beneficios materiales de tal manera que no hemos sabido reconocer dónde residen los verdaderos valores de la sociedad moderna, justamente en su bien máspreciado: el individuo?⁴⁹⁸

Los valores que son significativos en un programa de educación artística, son los mismos que pueden ser básicos en el desarrollo de una persona. Cada vez hay más gente que reconoce que la actitud para aprender difiere de una edad a otra y de un individuo a otro, y que dicha predisposición implica no solamente la capacidad intelectual, sino también factores sociales, emocionales, perceptivos, físicos y psicológicos.

⁴⁹⁸ LOWENFEL, V., LAMBERT BRITAIN, W., *Desarrollo de la capacidad creadora*. Biblioteca de Cultura Pedagógica. Kapelusz. Buenos Aires. 1980. p.15.

Una de las habilidades básicas que el docente debe de transmitir es la capacidad de descubrir, y de buscar respuestas, en lugar de esperar de forma pasiva las indicaciones y respuestas que un profesor pueda dar. En una actividad artística, las experiencias fundamentales contienen estos factores de descubrimiento, saber mirar, buscar y encontrar las respuestas oportunas.

El proceso del desarrollo mental tiende, pues, a ser una función abstracta, en la medida en que estas figuras adquieren significados diferentes y más complicados⁴⁹⁹.

El ser humano aprende a través de los sentidos. La capacidad de ver, sentir, oír, oler y gustar proporcionan los medios para establecer una infracción de este con el medio. Es por ello, la necesidad de un aprendizaje a través de un desarrollo de la sensibilidad perceptual, como parte importante en el proceso educativo, tanto desde los primeros años, como a lo largo de la educación reglada y no reglada.

La educación artística, más dirigida al fomento de la creatividad debe de ser uno de los pilares básicos del sistema educativo en todos sus tramos⁵⁰⁰.

Es el individuo mismo el que utiliza sus materiales artísticos para su expresión de acuerdo con sus propias experiencias personales. Estas experiencias cambian durante el desarrollo de la persona, con los cambios sociales, intelectuales, emocionales, y psicológicos que se operan dentro de sí, en un periodo de autoidentificación con el sistema.

El proceso de creación involucra la incorporación del yo a la actividad; el propio acto de crear proporciona la comprensión del proceso que otros atraviesan al enfrentar sus propias experiencias. Vivir cooperando como un ser bien adaptado en esta sociedad, y contribuir a ella en forma creadora es el más importante de los objetivos de la educación⁵⁰¹.

La educación artística puede proporcionar la oportunidad de incrementar la capacidad de acción, la experiencia, la redefinición y la estabilidad que es imprescindible en una sociedad llena de cambios, tensiones e incertidumbres.

El desarrollo estético suele considerarse como un factor básico de cualquier experiencia artística. La estética puede definirse como el medio de organizar el pensamiento, los sentimientos y la percepción en una forma de expresión que sirva para comunicar a otros estos pensamientos y sentimientos. Los criterios estéticos se basan en el individuo, en el tipo particular de actividad artística en la cultura dentro de la cual se desarrolla el trabajo creador y el intento o propósito que hay detrás de la forma.

Si bien las etapas de desarrollo se presentan siempre en el mismo orden, no debe deducirse de ello que esa secuencia no pueda acelerarse o retardarse. La herencia representa, sin lugar a duda, un papel en esto, pero las influencias ambientales son las que pueden alterarse y enriquecerse y este es el aspecto de importancia decisiva para el maestro y los padres⁵⁰².

La conciencia estética es parte del desarrollo total del ser humano. No se trata de la imposición desde afuera de normas o reglas, sino, por el contrario, del desarrollo de su capacidad para discriminar y elegir. La belleza es algo que cambia con cada cultura y la

⁴⁹⁹ Op.cit. p.18.

⁵⁰⁰ Op.cit. p.20.

⁵⁰¹ Op.cit. p.28.

⁵⁰² Op.cit. p.67.

oportunidad de que los jóvenes expresen sus propios sentimientos y emociones sobre las cosas que los rodean tiene que ser uno de los pilares básicos en un sistema educativo.

Posiblemente lo que se necesita en el desarrollo de la conciencia estética no es la apreciación de un cuadro o de un objeto en particular, ni tampoco la enseñanza de los valores estéticos propios de los adultos o el vocabulario imprescindible para describir las obras de arte; la conciencia estética puede inculcarse mejor si se logra intensificar la toma de conciencia del niño sobre sí mismo y la sensibilidad hacia su propio ambiente⁵⁰³.

La cultura de las escuelas muestra tanto continuidades como discontinuidades con las culturas (dominantes o dominadas) circundantes. El currículum real incorpora solo algunas de las expresiones y prácticas correspondientes a los conocimientos y valores que se proponen como el patrimonio social de cada nación. Generalmente no representa de manera lineal la cultura de las clases dominantes. Además, la configuración, particular en cada escuela puede ser relativamente permeable a la cultura del entorno en algunos momentos, resistente a ella en otros.

El conocimiento local penetra en la escuela mediante las prácticas y los discursos de los maestros y alumnos, quienes reinterpretan los contenidos y negocian las normas escolares. A la vez, en cada escuela o grupo hay márgenes variables para realizar construcciones propias. Los sujetos involucrados se apropian tiempos y espacios en los que generan prácticas divergentes y aprenden contenidos no previstos en los programas oficiales. En algunas escuelas –notablemente las rurales– la distancia entre los programas o diseños oficiales y la práctica escolar diaria puede ser mayor que la separación entre la escuela y su entorno social⁵⁰⁴.

El ordenamiento social de cada escuela abre o cierra posibilidades de aprender y de producir cultura. Estas condiciones pueden ser más determinantes del destino escolar de los estudiantes que la socialización primaria. Influyen en la experiencia escolar factores como las condiciones materiales de las escuelas, los recursos escolares y personales, los tiempos que se disponen para la enseñanza y el aprendizaje. Los ambientes académicos, tanto dentro como fuera del centro escolar. La escuela es un lugar que compite con otros ambientes y escenarios de vida, en la formación y aprendizaje del individuo.

El discurso educativo tiende a presentar una escuela homogénea, representante fiel de la cultura de la sociedad, que paulatinamente excluye a todos aquellos estudiantes que no cuentan con competencias culturales que presupone el trabajo escolar. Una concepción que integra la dimensión histórica permite observar que la cultura escolar es más bien heterogénea y contradictoria. Los estudiantes de muy diversos grupos comparten capacidades genéricas que les permiten manejar la diversidad de significados que se encuentran en estos mundos escolares, así como apropiarse y producir diversos recursos culturales⁵⁰⁵.

Es importante tener información acerca del ambiente del alumno para una mejor enseñanza. Así se puede reflexionar y dar una dirección pedagógica a la misma. Se realizaron unos estudios, en el sentido vygotskiano al facilitar la creación de una situación social con el propósito de combinar recursos culturales de todas clases para mediar el pensamiento.

⁵⁰³ Op.cit. p.366.

⁵⁰⁴ ÁLVAREZ, A., *Hacia un currículum cultural. La vigencia de Vygotski en la educación. La dinámica cultural en la escuela.* Elsie Rockwell.Fundación Infancia y Aprendizaje. Madrid. 2006. p.32.

⁵⁰⁵ Op.cit. p. 35.

Hay tres aspectos en esta investigación que han mediado en forma importante la relación entre teoría y práctica, con importancia para ambas⁵⁰⁶:

1. *La cultura vivida. Nos hemos concentrado en estudiar la cultura vivida o la cultura en acción, como ya he explicado, a través de visitas a los hogares. Las visitas también nos han ayudado a comenzar a entender un aspecto importantísimo dentro de la teoría de Vygotsky, cómo los adultos facilitan el que las nuevas generaciones descubran y se apropien de los artefactos culturales; esto es parte de la herencia cultural tan necesaria para nuestra especie⁵⁰⁷.*
2. *La comunidad imaginada: Un aspecto importante de nuestro trabajo es como tratamos de re-definir el concepto de comunidad, especialmente en relación a la escuela. La mayoría de nosotros tenemos lo que podríamos llamar una noción "imaginada" de la comunidad. Es decir, nos imaginamos, basándonos en lo que hemos oído o leído, o basándonos en experiencias personales, las características generales de una comunidad. Es algo imaginado porque no está basado en relaciones personales ni en conocimientos íntimos sobre personal de esa comunidad, de las que probablemente nunca sabremos nada ni llegaremos a conocer⁵⁰⁸.*
3. *El pensamiento distribuido: El pensar es algo que por lo regular se considera que ocurre solo dentro de la cabeza del individuo. Las escuelas también contribuyen a esta idea, usando pruebas para determinar la habilidad o inteligencia del estudiante que se considera como algo innato, fijo, o como un atributo personal o natural, y localizado dentro de la cabeza en algún lado⁵⁰⁹.*

Los últimos 25 años han representado cambios importantes en el ámbito del aprendizaje escolar. Frente a concepciones ambientalistas en las que la enseñanza y el aprendizaje se encaraban exclusivamente como una transmisión y recepción de conocimientos, se ha puesto de relieve el papel activo del aprendiz, de modo que se enfatizan los procesos que le permiten asimilar e interpretar los conocimientos, los cuales no se presentan como un todo homogéneo, sino asimilables e interpretables sólo en la medida en que tienen significado para el sujeto⁵¹⁰.

⁵⁰⁶ Op.cit.pp. 48-51.

⁵⁰⁷ La vida cultural de los niños raramente replica o reproduce la de los padres, ya que los niños también son seres creadores o transformadores (ver Andrade, 1994; Andrade y Moll, 1993). Los niños crean su propio mundo social, con sus propios artefactos materiales e ideológicos, que son separados y diferentes pero que mediatizan las relaciones con los adultos y sus instituciones especialmente las escuelas. Desde el punto de vista Vygotskiano, es importante mencionar que el artefacto más importante creado por los niños son ellos mismos como personas, la formación de sus personalidades.

⁵⁰⁸ Muchos de los maestros con los que hemos trabajado no viven ni conocen a nadie en la comunidad en donde enseñan. Estos maestros son particularmente susceptibles a ideas negativas o limitantes sobre la comunidad, como cuando se oye, "a los padres en esta comunidad no les importa la escuela".

⁵⁰⁹ Los seres humanos y el mundo social es indisoluble, por lo tanto, el pensamiento humano no se puede reducir a propiedades o rasgos individuales; el pensamiento siempre está mediatizado, distribuido entre las personas, los artefactos, las actividades y los entornos. Los seres humanos piensan con los artefactos de la cultura, especialmente con la ayuda del habla oral y escrita.

⁵¹⁰ Op.cit. p. 175.

Según Piaget (Piaget, 1981) todos los procesos psicológicos e, inevitablemente la conducta humana traducen las estructuras inteligentes que el sujeto construye a lo largo del desarrollo. Dichas estructuras, descritas mediante la lógica, no están dadas ni en el medio, ni en el sujeto, en otras palabras, no pueden ser explicadas ni desde el empirismo, ni desde el innatismo, sino que son el resultado de las construcciones que realiza el sujeto a través de su interacción con el medio. Piaget sitúa la asimilación y la acomodación como los mecanismos psicológicos que permiten dicha construcción y añade la equilibración como principal factor que rige y controla el proceso de construcción de la inteligencia.

Vygotsky (1979, 1993) discute la relación entre desarrollo y aprendizaje y muestra la unidad que existe entre ambos procesos. En concreto, utiliza la noción de Zona de Desarrollo Próximo para conceptualizar dichas relaciones. Así, distingue entre el desarrollo efectivo, el responsable de las cosas que puede hacer un niño solo, y el desarrollo potencial, aquel que permite hacer cosas con la ayuda de alguien más capaz. El desarrollo efectivo corresponde a las funciones que ya se han desarrollado, aquellas que el niño ya utiliza, mientras que el desarrollo potencial corresponde a las funciones que están en proceso de construcción, aquellas que aún no forman parte de la psique individual, pero que están en proceso de formación⁵¹¹.

Todo contexto en el cual el alumno aprende de forma explícita o implícita lo que constituye la cultura de su entorno y le permite vivir en sociedad se convierte en un contexto de desarrollo. La educación formal se inscribe en un ámbito tanto cultural como social y por lo tanto debe de entenderse, ambos, como un contexto de desarrollo.

Se debe distinguir entre la "potencialidad" y la "capacidad". Es evidente que, por el hecho de pertenecer a la especie humana, cualquier persona puede en potencia hablar, razonar, relacionarse, etc. Sin embargo, la potencialidad no implica la capacidad. Es decir, una cosa es "tener la posibilidad de" y otra muy diferente es "ser capaz de". La "capacidad" admite los conocimientos, procedimientos, habilidades, etc, que permiten realizar algo, es decir, ser creativo, imaginativo, intuitivo. No obstante, la "potencialidad" únicamente remite a la posibilidad de obtener los conocimientos, procedimientos, habilidades etc. que permiten hacer cosas. Obtener destrezas y habilidades que permiten realizar ideas ya existentes.

En este sentido, el desarrollo se relaciona principalmente con las capacidades y no con las potencialidades, desarrollarse implica aprender cosas, construir conocimientos, dominar procedimientos, consensuar normas y valores y establecer actitudes y criterios diversos hacia los demás, la realidad y uno mismo.

Desde los centros se debe potenciar la creatividad, no sólo en lo que a las cuestiones artísticas y plásticas se refiere, sino implicar a las demás materias en esta creatividad y sensibilidad en cuanto al medio en el que se desarrollan los alumnos. Ello se debe de desarrollar en todos los tramos del sistema educativo, si bien se debe atender a la especificidad de la edad de los sujetos.

Además no hay que olvidar que hay otros ámbitos culturales paralelos a la escuela, medios de comunicación, televisión, familia...que no le son ajenos y en ocasiones compiten con los valores que desde la escuela se trata de transmitir, a través de las diferentes enseñanzas y de las mismas artísticas para generar una sensibilidad hacia el medio que le rodea.

Vigotsky llega a aseverar que todas estas corrientes se caracterizan por una actitud fundamentalmente dualista. Unas se ocupan de la "materia" y procuran reducirlo todo a procesos elementales (reflejos, reforzamientos, etc.) otras tienen por objetos de estudio el "espíritu", la conciencia o la cultura, sin preocuparse verdaderamente por las condiciones materiales para su funcionamiento. Ambas alternativas son cómplices en el

⁵¹¹ Op.cit. p. 176.

Es ampliamente conocido que Vigotsky defiende la construcción social de la mente humana, de modo que todas las funciones psicológicas aparecen dos veces en la vida de las personas, primero, en sus relaciones sociales y, luego, en forma individual. En estas palabras, Vigotsky cree que las capacidades humanas se desarrollan en la medida en que las personas aprenden cosas (fundamentalmente, instrumentos culturales) en sus relaciones sociales.

*sentido de que se reparten objetivamente las tareas, aceptan de hecho este reparto y el dualismo que indefectiblemente se deriva de éste*⁵¹².

Vigotsky se interesa por la pedagogía porque dentro de la institución escolar es donde se fabrican la mayor parte de los instrumentos y de los significados sociales; y compara el desarrollo de las funciones psíquicas superiores dentro de grupos culturales diferentes, en tanto que, en principio, los significados y otros instrumentos dependen de la historia de cada grupo, es decir, del hecho de que no haya un sujeto universal, allende el nivel grupal.⁵¹³

"Vigotsky formula dos planteamientos en el proceso de aprendizaje del niño. El primero tiene que ver con la interacción entre conceptos espontáneos y no-espontáneos. Esta interacción es mucho más compleja de lo que se imagina Vigotsky. En numerosos casos, lo que se trasmite por medio de la enseñanza es bien asimilado por el niño, puesto que representa de hecho la extensión de algunas construcciones espontáneas realizadas por él mismo. En tales circunstancias su desarrollo es acelerado.

Pero en otras circunstancias los conocimientos se transmiten muy temprano o muy tarde, o de una manera que suprime la asimilación, porque no están adaptados a las construcciones espontáneas del niño. Luego el desarrollo del niño se detiene o se seca, como parece suceder a menudo en la enseñanza de las ciencias exactas".

*El segundo consiste en la relación entre conceptos espontáneos y nociones científicas propiamente dichas. La "clave" es que "los conceptos científicos y espontáneos parten de diferentes puntos y eventualmente se reencuentran". Sostiene que tiene lugar un verdadero encuentro entre la sociogénesis de las nociones científicas (en la historia de la ciencia y en la transmisión del conocimiento de una generación a otra) y la psicogénesis de las estructuras espontáneas (bajo la influencia, a no dudarlo, de una interacción con el medio social, familiar, escolar, etc.), y no simplemente que la psicogénesis esta enteramente determinada por la cultura histórica del entorno*⁵¹⁴.

3.2. Didáctica de la enseñanza del arte

En un mundo cambiante, el arte se ve forzado a una reorganización de su espacio y su lenguaje, en un horizonte de pluralidad y de concurrencia con otras vías y procedimientos (técnicos) de manifestación estética⁵¹⁵.

Acerca del papel que va a tener el arte en el futuro Vygotsky declara: "Para poder percibir el arte, debemos contemplar simultáneamente la verdadera situación de las cosas y su desviación con respecto a dicha situación. Cuesta imaginar qué formas va a adoptar esa desconocida vida futura y, más aún, qué lugar va a ocupar el arte en ella. Algo está claro, sin embargo: surgido de la realidad y yendo en busca de la realidad, el arte estará determinado por el orden básico del flujo futuro de la vida.

Si consideramos el arte como un embellecimiento u ornamento de la vida, este punto de vista es admisible; sin embargo contradice básicamente las leyes psicológicas del arte.

⁵¹² SCHNEUWLY, B., BRONCKART, J.P., Coordinadores. VV.AA. *Vigotsky hoy*. Editorial popular.S.A. Madrid. 2008. p. 12.

⁵¹³ Op.cit. p.13.

⁵¹⁴ Op.cit. p. 108.

Vigotsky admite la existencia de un componente de espontaneidad dentro del desarrollo del niño.

⁵¹⁵ JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*. Editorial Tecnos. Madrid. 2004. p.191.

*La investigación psicológica pone de manifiesto que el arte es el centro supremo de los procesos individuales biológicos y sociales en la sociedad, un método para encontrar un equilibrio entre el hombre y su mundo en las capas más críticas e importantes de su existencia*⁵¹⁶.

Resulta difícil imaginar qué papel va a desempeñar el arte en esta remodelación del hombre. No sabemos qué fuerzas, reales pero latentes en nuestros organismos, va a convocar para formar al hombre nuevo. Es indudable, sin embargo, que el arte va a tener una voz decisiva en el proceso. Sin arte nuevo no puede haber hombre nuevo. Las posibilidades del futuro, tanto para el arte como para la vida, son inescrutables e imprescindibles⁵¹⁷.

El arte exige razonamiento; todo lo demás es secundario para la psicología del arte. "El arte es un cierto ejercicio para el pensamiento" dice Ovsianiko-Kulikovsky⁵¹⁸.

Hay quien defiende el pensamiento como pilar a la explicación del fenómeno artístico. "Muchos teóricos subrayan de modo tan unilateral que el arte es una cuestión de percepción, de fantasía o de sentimiento, oponiendo el arte a la ciencia como campo del saber; que puede parecer irreconciliable con la teoría del arte, que afirmamos, que el proceso de pensamiento también forma parte del goce artístico"⁵¹⁹.

*"Toda creatividad humana implica emociones. Las emociones desempeñan un papel predominante en la creatividad artística. Es el propio contenido quien las genera y pueden ser de toda clase: angustia, tristeza, piedad, ira, simpatía, indignación, horror, etcétera"*⁵²⁰.

Todo en las artes habla del ser humano, incluso la naturaleza muerta o la máquina: el registro artístico promueve siempre un movimiento de inserción del individuo en un universo de sentidos, una transición del yo al nosotros, al mundo artificial construido por el hombre, y al mundo natural, vivida como significación⁵²¹.

"Uno de los rasgos más característicos del arte es que los procesos en que se envuelve su creación y su uso parecen oscuros, inexplicables e inaccesibles para el pensamiento consciente. Nadie puede expresar con palabras precisas y exactas por qué le gusta una obra de arte. Las palabras no explican los aspectos sustanciales e importantes de una emoción. No hace falta mucha perspicacia psicológica para ver que las razones más evidentes de un efecto artístico se esconden en el subconsciente, por lo que sólo podremos abordar los problemas del arte si nos adentramos en ése área"⁵²².

¿Qué relación hay entre la respuesta estética y todas las demás formas de comportamiento humano? ¿Cómo explicar el papel y la importancia del arte en el sistema general de comportamientos humanos?

"La valoración del arte depende directamente de la perspectiva psicológica desde donde lo afrontamos. Si queremos descubrir cual es la relación entre el arte y la vida, si queremos resolver el problema del arte en términos de psicología aplicada, debemos adoptar una teoría general válida para resolver estas cuestiones"⁵²³.

⁵¹⁶ VYGOTSKY, L., *Psicología del arte*. Paidós Ibérica.S.A. Barcelona. 2006. op.cit. p. 316.

⁵¹⁷ Op.cit. p.317.

⁵¹⁸ OVSIANIKO-KULIKOVSKII, D.N., *Lenguaje y arte*. San Petersburgo. 1895. p.63.

⁵¹⁹ MÜLLER-FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*. Vol. I. p.180.

⁵²⁰ OVSIANIKO-KULIKOVSKII, D.N., *Obras completas*. Vol. VI. San Petersburgo.1914. p. 174.

⁵²¹ JIMÉNEZ, J., op.cit. p.246.

⁵²² VYGOTSKY, L., *Psicología del arte*. Paidós Ibérica.S.A. Barcelona. 2006. p. 99.

⁵²³ Op.cit. p. 293.

"El arte nos contagia con emociones y se basa, por lo tanto, en la contaminación. Esta idea implica que, al no ser el arte otra cosa que emoción común, no existiría ninguna diferencia sustancial entre un sentimiento ordinario y un sentimiento suscitado por el arte. Por consiguiente el arte ejerce el mero papel de caja de resonancia, de amplificador o transmisor para la infección de sentimientos. El arte carece de distinciones específicas; de ahí que la apreciación del arte deba basarse en los mismos criterios que emplearíamos para valorar cualquier sentimiento. El arte puede ser bueno o malo, según nos contagie con sentimientos buenos o malos. En sí el arte no es ni bueno ni malo; es un lenguaje del sentimiento que debemos apreciar en función de lo que expresa"⁵²⁴.

"Es preciso mantener un equilibrio entre el organismo y su entorno. El arte parece ser un medio psicológico para crear un equilibrio con el entorno en puntos críticos de nuestro comportamiento. El arte complementa la vida al expandir sus posibilidades"⁵²⁵.

Arte y sociedad van unidos y los vertiginosos cambios sociales actuales no brindan la ocasión propicia de revisar lo que tradicionalmente se viene llamando arte y acondicionando el ritmo cotidiano a los momentos actuales.

Los problemas con que tropieza todo aquel que intente comprender y facilitar el proceso educativo en cualquier campo, aunque quizá en especial en el campo del arte, son enormemente complicados. Al fin y al cabo, el estudio científico de la experiencia y conducta humana es relativamente nuevo, apenas cuenta cien años, y en escasa medida pueden hallarse respuestas científicamente seguras a los problemas de educar a los demás. Considerando que el aprendizaje artístico y la experiencia estética forman parte de los aspectos más sofisticados de la actividad y del sentimiento humanos, no debemos esperar de ellos más de lo que somos capaces de ofrecer"⁵²⁶.

Es conveniente analizar y describir ciertos conocimientos y proponer líneas de actuación orientadas a la preparación de programas de arte que resulten útiles a los alumnos y el profesorado. Desde la escuela, enseñar habilidades que permitan a los alumnos desarrollar la creatividad y la reflexión sobre el Arte.

"La pedagogía se da donde quiera que se produce conocimiento, donde quiera que se da a la cultura la posibilidad de trasladar la experiencia y de construir verdades, aún cuando dichas verdades parezcan inexorablemente redundantes, superficiales y de sentido común. Por un lado existen pedagogías estandarizadas que codifican la experiencia y determinan la producción de significado en formas predecibles y convencionales, y de ese modo naturalizan el significado y las estructuras sociales y formas culturales, que ayudan a reproducir dicho significado.

Por otra parte las pedagogías opositoras resisten dicha producción formalizada de significado ofreciendo nuevos canales de comunicación, nuevas codificaciones de la experiencia y nuevas perspectivas de recepción que desenmascaran la conexión política entre las imágenes, sus medios de producción y recepción y las prácticas sociales que legitiman"⁵²⁷.

Crear nuevas formas de conocimiento supone también crear prácticas en el aula que proporcionen a los estudiantes la oportunidad de trabajar colectivamente y de de-

⁵²⁴ Op.cit.pp. 293,294.

⁵²⁵ Op.cit. p. 302.

⁵²⁶ EISNER, E. W., *Educar la visión artística*. Paidós Educador. Barcelona. 1995. p. 1.

⁵²⁷ GIROUX, H.A., *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Paidós Educador. Barcelona.1992. p.254.

sarrollar necesidades y hábitos en los que lo social se sienta y experimente como algo emancipador, en vez de alienante⁵²⁸.

Como parte de una pedagogía de la diferencia, los estudiantes deben asumir la riqueza de sus propias comunidades e historias, al tiempo que luchan contra las estructuras de dominación. Deben ser capaces de entrar y salir de diferentes culturas, para así apreciar y apropiarse de los códigos y vocabularios de las diversas tradiciones culturales con el fin de ampliar más el conocimiento, destrezas e intuiciones que, en el mundo moderno, tienen que definir y determinar, y no simplemente servir⁵²⁹.

Lo que hacen los artistas no lo hacen sin riesgos. Las imágenes producidas son una reelaboración del pasado, un retorno a través de la memoria, a las raíces de los sentidos de vida y de muerte, a partir del cual resulta viable la proyección de mundos posibles⁵³⁰.

La intencionalidad artística, que confiere a una propuesta el carácter de obra, presuppone la puesta en cuestión de la percepción habitual del mundo, así como de la inserción funcional y meramente comunicativa, también habitual, de las imágenes y los objetos en nuestra experiencia de la vida⁵³¹.

La obra, por lo tanto, sirve de medio. Se ve necesaria la experiencia individual y su extensión al arte como elemento positivo en la propia vida, como promotor de valores. Arte dentro de toda actividad y experiencia hacia la actividad humana y la de aquellos creadores, tendentes a elevar con ansia hacia la sensibilidad, cierta cultura intelectual y vital, como condición que lleva implícito el arte.

La contemplación es un goce que no tiene otro fin que la revelación del objeto y dejando estar a su sujeto, lo mantiene en su realidad, necesitando del continuo esfuerzo de atención, sin prisa y sin precipitación, dócil y paciente en su incansable actividad.

El verdadero arte es aquel que pide su admiración constantemente y lo regenera. En la quietud de la contemplación, ésta produce un estado de gran receptividad en el que se deja a la obra en su total independencia y libertad para no falsear absolutamente nada de ella.

Surge como el resultado de una conquista ya que la contemplación es quietud en cuanto calma, es la armonía, es la serenidad del hallazgo, del éxito y satisfacción y de la alegría tras el hallazgo de la esencia que examina en lo más íntimo de sí. Alcance en plenitud y búsqueda de lo Sublime.

En lo sublime, el sujeto queda tomado por la magnitud de lo que no puede abarcar con el entendimiento; ante lo bello, al contrario, nada escapa al dominio del ojo que se sosiega en equilibrio con la armonía de lo que ve y reconoce sin temores⁵³².

"Si consideramos el arte como una catarsis, es del todo evidente que no puede surgir allí donde no hay otra cosa que sentimiento vivo e intenso. Un sentimiento sincero tomado "per se" no puede crear arte. Hace falta algo más que técnica y maestría, porque un sentimiento expresado mediante una técnica jamás generará un poema lírico o una composición musical. Para hacer arte se requiere el acto creativo de dominar ese senti-

⁵²⁸ Op.cit. p.261.

⁵²⁹ Op.cit. p. 284.

⁵³⁰ JIMÉNEZ, J., op.cit. P.247.

⁵³¹ Op.cit. p. 115.

⁵³² PUELLES ROMERO, L., *Mirar al que mira*. Abada.Madrid.2011. p.108.

*miento, resolviéndolo, conquistándolo. Solo cuando se ha realizado este acto, entonces y sólo entonces, nace el arte. Por eso la percepción del arte exige creatividad: no basta con experimentar sinceramente el sentimiento o los sentimientos del autor; sino también ha de dominar creativamente los propios sentimientos y encontrar la propia catarsis; solo entonces el arte será completo*⁵³³.

La obra del artista queda descubierta cuando ésta ha sido realizada. Es invención ya que pasa del no ser al ser, sin por ello presuponer algo que bajo la forma de idea o intuición sirve de modelo para copiar, proyecto que seguir o plan que realizar. Nadie es más libre que el genio artístico. Crea la obra y también la ley o leyes que la gobiernan.

Se establece una dialéctica entre la actividad creativa del artista y la intencionalidad de la obra. La actividad del hombre alcanza su máxima intensidad y potencia, precisamente, cuando se adentra en la energía de la obra, de la forma misma original y en su interioridad retoma la actividad y la continúa. Actúa como estímulo interior, como empuje, inspiración, seducción de aquella actividad y actitud que ha sabido mirar, que puede descubrir y que le ha conquistado, para ir más allá a la búsqueda de lo Sublime que sólo el interior sensibilizado incita y admite.

Es ciertamente importante esta creatividad en plenitud del artista para transmitir de una manera más potencial un interior a través de la contemplación de la obra. Por ser esta una manifestación personal y libre es necesaria una formación en un terreno social que condiciona el origen, el sentido y alcance de la obra.

La vida social presupone actos creativos que inventen las figuras y produzcan las manifestaciones de esta vida. La vida social exige la intervención de una intensa actividad formativa, la cual se manifiesta en la creación de unos códigos ya que se presupone una imaginación y voluntad de hacer arte. Por lo tanto se puede considerar importante el carácter personal y social del arte.

La obra exige una comunicación y una contemplación interpretadora y reveladora de la sociedad vigente. El arte se instala en el propio núcleo de la realidad, porque ella es energía y esencia de la naturaleza del mundo, de su existencia.

*"Existe entre la obra y el que la contempla una simultaneidad absoluta que, pese a todo el aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte tenga siempre su propio presente, que solo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad, que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado*⁵³⁴.

La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte, tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en experiencia que modifica al que la experimenta⁵³⁵.

Una obra de arte auténtica, al igual que una obra de la naturaleza, es siempre infinita para nuestra mente. La contemplamos, la percibimos, tiene un efecto, pero no

⁵³³ VYGOTSKY, L., *Psicología del arte*.op.cit. p.303.

⁵³⁴ GADAMER, H.G., *Estética y Hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 1996. p. 55.

⁵³⁵ GADAMER, H.G., *La actualidad de lo bello*. Paidós Barcelona.1991. p. 145.

podemos comprenderla realmente y aún en mucha menor medida podemos expresar con palabras su esencia y su mérito⁵³⁶.

La obra, no descubre su sentido sino que nos lo da a imaginar, como posible. Por eso, es seductora y sugerente. El espectador comprende con la imaginación. Con esta con la que se produce el sentido, y con la propia intimidad. La ficción se comprende en la experiencia íntima –vivencia– que de ella se tiene. Por eso, en la comprensión no podemos eludir la sentimentalidad íntima o el modo en cómo somos afectados. Comprende el que se implica emocionalmente. La comprensión íntima del espectador no es conocimiento desde el exterior, sino punto de vista en inmediatez con la intimidad de la ficción –con la vida propia–. El espectador comprende porque está dentro; porque está donde se comprende (y donde se le comprende e implica)⁵³⁷.

Es un comienzo naciente, iniciativo, porque es original y natural. Se confirma con ello el carácter real del arte. Con un carácter social, comunicativo, expresivo. Abre una época y un espacio al descubrir y revelar un mundo porque se inserta en el propio núcleo entre el hombre, el ser y la verdad.

La posibilidad de la interpretación es decisiva, ella hace posible la identidad de la obra a través de la materia que la forma. Toda obra ha de tener una exteriorización física pero concibiendo ésta enteramente interiorizada en un proceso de creación absolutamente interno. Proceso interno y subjetivo separadamente de querer comunicar o divulgar algo.

Si la belleza es la característica de la percepción de la imagen de un objeto, hay en la creatividad del artista un aspecto de inconsciencia y de delicadeza con la naturaleza misma, quien habla y actúa a través del artista-creador.

Es por ello la necesidad de una interioridad sensible capaz de percibir y llegar a tal estadio de contemplación que el diálogo obra-persona, con un interior vivo, sea eficaz, pues de ahí proyectará éste, todo un sentimiento y creatividad que dé respuesta en el mundo en el que se mueve, en la sociedad en la que trabaja y en la que se desarrolla.

Los trabajadores culturales necesitan un lenguaje de imaginación que insista y les capacite para considerar la estructura, movimiento y posibilidades en el orden de las cosas contemporáneo, así como el modo en que podrían actuar para impedir lo bárbaro y desarrollar esos aspectos de la vida pública que anuncian sus posibilidades mejores, y todavía irrealizadas⁵³⁸.

El personal docente tiene mucha responsabilidad en este aspecto, ya que educa a los que formarán la futura sociedad en unos valores que ejercerán influencias en el interior del ser humano.

El profesor de arte, tiene la responsabilidad, no solo de capacitar a los más jóvenes para que adquieran las aptitudes necesarias para crear por sí mismos obras expresivas e imaginativas, ni siquiera solo de cultivar la percepción y desarrollar la sensibilidad estética, el educador artístico tiene también la responsabilidad de situar las obras de arte en su contexto histórico y cultural. Las obras de arte ejercen una influencia en la cultura, y la cultura, por supuesto, condiciona a los artistas que crean las obras de arte⁵³⁹.

⁵³⁶ GOETHE, W., *Sobre Laoconte*. Síntesis. Madrid.1999. p. 107.

⁵³⁷ PUELLES ROMERO, L., op.cit. p. 180.

⁵³⁸ GIROUX, H.A., op.cit. p.287.

⁵³⁹ EISNER.E.W., op.cit. prefacio. XVI.

Se está en camino de una sociedad con valores creativos. Los artistas contribuyen con su hacer, en esta vía social, tanto con obras artísticas que permiten su contemplación, como el de aquellos elementos de consumo que contienen asimismo una estética, la cual aporta en el hacer diario unas sensaciones más agradables.

Ayudar a percibir, mirar, contemplar la belleza, mostrándola en plenitud o fragmentariamente, todo ello y a través de una sensibilidad desarrollada, se llegará al encuentro con lo Sublime a través de una obra de arte.

Se puede percibir, a través de una serie de imágenes (Fig.60, 61, 62, 63), con una estructura y una estética de concepción abstracta, que permiten el acercamiento y cuestionamiento, a la persona, en su libertad. Desde este encuentro, descubrir lo Sublime a través del silencio, el espacio, el vacío, la nada, y disfrutar plenamente de lo que la obra evoca.

Por medio del espacio natural, sentir la libertad, sosiego y apertura hacia lo infinito y la Plenitud, desde el origen, desde lo generado, para descubrir el verdadero valor en cada uno, a través del espacio exterior.



Fig.60. Kandinsky. Improvisación III. 1909.
Óleo sobre lienzo. 94x130cm.
Donación Nina Kandinsky, Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges-Pompidou, París. Francia.

Se considera la enseñanza, a través del arte, como instrumento para evocar unos valores, dentro de una sensibilidad y creatividad, que ayuden a la persona en su crecimiento como ser social.

¿Por qué enseñar arte? Este se considera un área concreta de la experiencia humana. Por medio de las artes visuales se intenta promover la capacidad individual de poder

producirlas y sobre todo experimentarlas. De este modo las personas devienen sensibles a la forma visual. Se adquieren la intuición, la percepción y la habilidad necesarias para producir una forma visual que será social o personalmente importante.

¿Qué se puede llegar a saber, a partir de la práctica del desarrollo curricular, de la enseñanza de arte y de la evaluación del aprendizaje artístico, que pueda ser de utilidad para quienes van a enseñar arte en las escuelas?

Quienes valoran las artes y han podido apreciar la calidad de la experiencia y el tipo de percepción que estas ofrecen, tienen que plantearse detalladamente bases sobre las cuales puede asegurarse su cabida en el programa escolar. A menudo se emplean testimonios sinceros para argumentar la importancia del arte en los programas educativos, pero con frecuencia desgraciadamente, tales testimonios, aún siendo profundamente sentidos, carecen de capacidad de persuasión⁵⁴⁰.

Empleando un sistema de referencia contextual, podemos afirmar que solo puede determinarse correctamente un programa educativo –tanto sus medios como sus fines– si se comprende el contexto en el que dicho programa va a funcionar. Deben considerarse en este contexto tanto las características de los estudiantes como las necesidades de la mayoría de la sociedad⁵⁴¹.

Las nuevas ideas deben apuntar a los "valores y esperanzas" de los jóvenes provocando con tales emociones el esfuerzo y el crecimiento intelectuales. Estas nuevas ideas deben hacer que la clase de arte participe en el proceso de exploración de las relaciones sociales y en el desarrollo de modelos alternativos a una conducta humana, que a estas alturas, cambia y empeora muy rápidamente⁵⁴².

También la educación de arte se ha visto afectada por lo que la gente considera necesidades sociales importantes. Las escuelas son instituciones sociales que reflejan los valores y necesidades de las comunidades a las que sirven. A menudo se recurre a necesidades importantes o a valores amenazados para provocar o prevenir el cambio de los programas educativos⁵⁴³.

Viktor Lowenfeld, durante mucho tiempo uno de los teóricos más importantes de la educación de arte, escribe:

Si los niños se desarrollaran sin interferencia alguna del mundo exterior, no sería necesaria estimulación especial alguna en su trabajo creativo. Todos los niños utilizarían sin inhibición su profundamente enraizado impulso creativo, confiando en su propia forma de expresión. Consideramos que de esta confianza creativa dan claro testimonio las personas que viven en zonas remotas de nuestro país y a las que no han inhibido las influencias de los anuncios, los cómics y la "educación". En estos pueblos se han encontrado, los ejemplos más hermosos, naturales y evidentes de arte infantil. Debemos intentar recu-

⁵⁴⁰ EISNER E.W., op.cit.pp. 1,2.

Eisner justifica la enseñanza de arte bajo dos puntos: En primer lugar subraya las consecuencias instrumentales del arte en el trabajo y utiliza las necesidades concretas de los estudiantes o de la sociedad como base principal con la que conformar sus objetivos. A este tipo de justificación se la denomina justificación contextualista.

En segundo lugar destaca el tipo de contribución a la experiencia y al conocimiento humanos que solo el arte puede ofrecer, acentúa lo que el arte tiene de propio y único. A este tipo de justificación lo denomina esencialista.

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² LANIER, V., "The Teaching of Art as Social Revolution". Phi Delta Kappa, febrero. 1969. p.314.

⁵⁴³ EISNER W, E., op.cit. p. 3.

perar lo que la civilización ha sepultado, recreando la base natural necesaria para dicha creación libre. Cada vez que oigamos decir a los niños "no puedo pintar esto", podemos estar seguros de que se ha producido en sus vidas algún tipo de interferencia⁵⁴⁴.

Sin embargo, Irving Kaufman reclama un conjunto distinto de valores:

A diferencia de otras áreas temáticas basadas en la estructura relativamente estable de una disciplina concreta, el contenido de la educación de arte ha sido ambivalente y vago, con frecuencia apartado de las amplias condiciones que conforman la naturaleza del arte. Esto puede ser debido, en parte, a la cualidad no estructural del arte y a la dificultad de diseñar un currículum de arte. Se produce una tensión entre la capacidad inherente del propio maestro y la confianza en su conocimiento del proceso creativo. Esta confianza es a la vez una bendición y una venda idónea para lo que puede ser el contenido superficial. La educación de arte ha desarrollado un contenido concomitante omniabarcador e indiferenciado. A menudo actúa como estructura/eje vertebral de la propia cultura circundante que pretende reformar⁵⁴⁵.

Al argumentar que la finalidad de la educación, a través del arte, no puede establecerse sin determinar el grupo hacia el que se dirige, se manifiesta que toda persona debe aplicar un conjunto de valores a dicha población, para determinar cuál debiera de ser la finalidad y el contenido de la asignatura.

La posición contextualista, que atiende a los objetivos y contenidos de la educación de arte, tiene un serio competidor. Los esencialistas ofrecen una perspectiva como respuesta a quienes afirman que lo que la educación de arte debería intentar conseguir debe depender de quien va a recibir dicha educación. Replican que el arte es un aspecto único de la cultura y la experiencia humana, y que la contribución más valiosa que puede hacer el arte a esta es aportar sus valores implícitos y sus características específicas, el arte debe ofrecer a la educación del hombre precisamente lo que otros ámbitos no pueden ofrecer⁵⁴⁶.

Se ve, en la posición de Dewey, un planteamiento que concibe el arte en tanto que forma parte de la experiencia con unas características especiales y valiosas.

Para Dewey, el arte es una forma de experiencia que vivifica la vida, ayuda a que el organismo en crecimiento se dé cuenta de que está vivo, provoca sentimientos tan elevados que puede llegarse a identificar esta experiencia como evento único en la vida⁵⁴⁷.

Una obra de arte expresa el sentimiento para que lo contemplemos, haciéndolo visible, audible o de alguna manera perceptible a través de un símbolo, no deducible de un indicio. La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra inmediata

⁵⁴⁴ LOWENFELD, V., *Creative and Mental Growth*, Nueva York, The Macmillan Company.1947. p. 1.

⁵⁴⁵ KAUFMAN, I., *Report of the Commission on Art Education*. Washington, D.C. National Art Education Association.1965,p. 25.

⁵⁴⁶ EISNER W, E., op.cit. p.5.

John Dewey manifiesta con respecto de la naturaleza del arte lo siguiente:

El arte es la prueba vívida y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente y esto en el plano del significado, de la unidad de sentido, de la necesidad y del impulso y acción característicos de la criatura viva. La intervención de la consciencia añade regulación, capacidad de selección y redisposición. De esta forma, hace que las artes varíen infinitamente. Pero, con el tiempo, la intervención de la consciencia conduce también a la idea de arte en tanto que idea consciente: el mayor logro intelectual en la historia de la humanidad. (Dewey, J. *Art As Experience*, Nueva York, Minton Balch and Company, 1934).

⁵⁴⁷ Ibidem.

*vida sensible, mental y emocional; las obras de arte son proyecciones de vida sensible, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes del sentimiento, imágenes que formulan el sentimiento para nuestra cognición. Todo aquello que articula el sentimiento y lo presenta a nuestro conocimiento es artísticamente bueno*⁵⁴⁸.

El desarrollo del pensamiento creativo debería ser un objetivo prioritario en todo buen programa educativo. Se afirma que el arte puede hacer una aportación especialmente importante al desarrollo del pensamiento creativo, por esta razón el arte debe formar parte del programa educativo, ya que desarrolla la capacidad creativa del individuo⁵⁴⁹.

*El valor principal de las artes en la educación reside en que, al proporcionar un conocimiento del mundo, hace una aportación única a la experiencia individual. Las artes visuales remiten a un aspecto de la conciencia humana que ningún otro campo aborda: "la contemplación estética" de la forma visual...Las artes visuales proporcionan a nuestra percepción una fórmula para esencializar la vida y a menudo también para poder valorarla. En resumen, podemos descubrir la justificación del arte en la educación examinando las funciones que desempeña el arte en la experiencia humana. Podemos preguntar: ¿Qué hace el arte? Para contestar a esta pregunta debemos abordar directamente las propias obras de arte*⁵⁵⁰.

"El arte no solo funciona como vehículo de articulación de visiones sublimes, delicadas, toma así mismo las visiones más propias al hombre, sus miedos, sus sueños, sus recuerdos, y los ofrece también en forma de metáforas visuales. El arte sirve al hombre no sólo para hacer accesible lo inefable y romántico, sino para que funcione también como un modo de activar la sensibilidad, el arte ofrece el material temático a través del cual pueden ejercitarse las potencialidades humanas"⁵⁵¹.

Eisner defiende la función del arte como elemento vivo de la experiencia y de la inspiración. "El arte tiene como función vivificar lo concreto. Se ha dicho que la naturaleza imita al arte. A menudo, aquello que no se presta atención o se pasa por alto, lo mundano, lo cotidiano, se convierte en fuente de inspiración para la mirada del artista"⁵⁵².

Sigue manifestando el valor expresivo de los sentimientos en la sociedad. "El arte articula la visión, captura el momento. Las fuentes de la actividad artística no emanan exclusivamente del sueño, de la visión, ni del deseo de cambiar el sentido, ni del esfuerzo por capturar el momento y hacerlo mágico; el artista también está afectado por el carácter social de la humanidad y del mundo en el que vive. A través de las distintas

⁵⁴⁸ LANGER, S., *Expressiveness, Problems of Art*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.1957. p.25.

⁵⁴⁹ EISNER W, E., op.cit. p. 8.

⁵⁵⁰ Op.cit. p.9.

Una función del arte es ofrecer un sentido de lo visionario en la experiencia humana. Esta función se consigue como mínimo de dos maneras; en primer lugar, el arte, en especial las artes visuales, se ha utilizado para dar expresión a las visiones más sublimes del hombre. A lo largo de las distintas épocas, el arte ha servido para que lo espiritual, especialmente en la religión, se hiciese visible a través de la imagen. Cuando el artista toma una idea como la de la divinidad y la transforma en una metáfora visual, crea no solo un objeto determinado digno de atención por derecho propio, sino también una forma mediante la cual pueden expresarse los valores más valiosos del hombre. Cuando el arte desempeña esta función, da a lo personal e inefable una forma pública en la cual pueden participar otros, y, de esta forma, las ideas de una cultura pueden asumir una significación colectiva que no tendrían de ningún otro modo.

⁵⁵¹ Op.cit. p.10.

⁵⁵² Ibidem.

épocas, los artistas han utilizado el arte para expresar los valores que les resultaban más apreciados y para ofrecer agudas afirmaciones sobre la condición del hombre, y su función en el mundo"⁵⁵³.

A menudo, la obra de arte presenta ante nuestros sentidos un conjunto de valores, positivos o negativos, la obra elogia o condena, pero comenta el mundo y nos hace sentir algo frente al objeto que representa, a condición de que hayamos aprendido a leer su mensaje. En definitiva, el artista funciona frecuentemente como un crítico social y como un visionario. Su obra permite que aquellos de nosotros que poseemos menor capacidad de percepción aprendamos a ver lo que permanecía oculto. Habiendo visto lo oculto a través del arte, conseguimos hacernos mejores⁵⁵⁴.

Sirve para ayudar a redescubrir el sentido del mundo de la visión, desempeña un importante papel en el desarrollo de la vida de la sensibilidad y funciona como una imagen de lo que podría ser la vida.

"A través del arte se conmueve cada sentimiento humano en su multiplicidad, produce el arte en nosotros, engendra las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particulares situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que nos es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas"⁵⁵⁵.

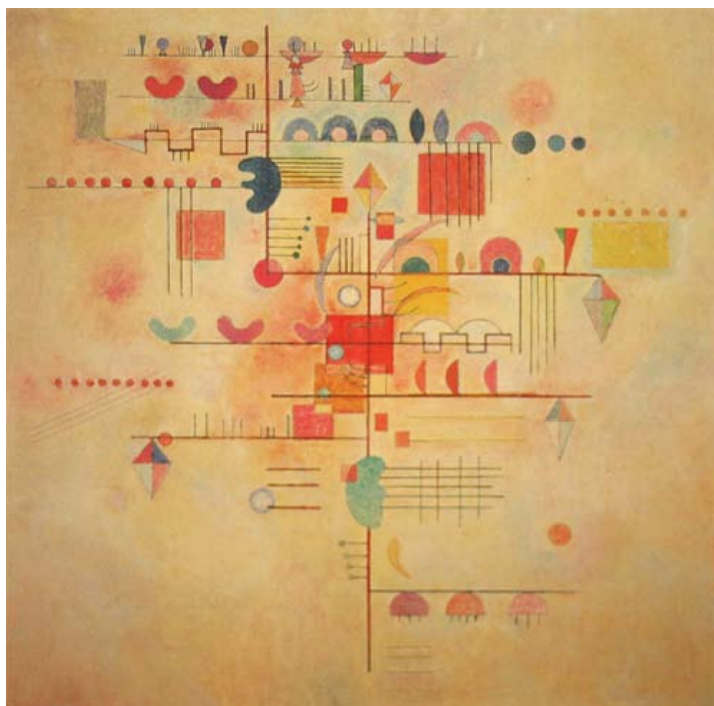


Fig.61. Wasily Kandinsky. Ascensión suave. (1934).
Óleo sobre lienzo. 80,4 x 80,7 cm.
The Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ EISNER W, E., op.cit. p.10.

⁵⁵⁵ HEGEL G.W.F., *Filosofía del arte o Estética*. Abada UAM. Madrid.2006. p. 71.

El arte ejerce efectos sobre nuestro ánimo sin establecer diferencia alguna; con él pueden despertarse y vivificarse todas las pasiones, puede ofrecerse la ocasión de sentir lo noble, lo superior, lo verdadero, podemos ser incitados al entusiasmo, pero igualmente tiene poder el arte de conducirnos a través de toda miseria, de hacer representable el crimen, de hacernos partícipe de todo lo vergonzoso, y horrible, voluntariamente y sin estremecernos por ello, nos puede guiar a las mayores pasiones y hacer que nos disolvamos en la imaginación y nos sumerjamos en los ociosos juegos de la representación⁵⁵⁶.

Se concibe un lenguaje intuitivo, no racional, como pilar cultural que, junto a otros aspectos como la política, la ciencia y la religión, forman parte del devenir sociológico. Lo proyecta a través de la utilización de la alegoría, el símbolo, o la imagen misma por sí misma. Se considera, por lo tanto, el arte como medio que permite la vía que hace vibrar el interior del ser humano a través de sus elementos configuradores.

Intuitivamente se producen ideas del mundo de la imaginación. La contemplación de aquello donde radica lo bello, se encuentra en la belleza interior. Se despierta así la percepción interna. La persona capacitada de esta sensibilidad sabrá leer el mensaje implícito en una obra desde la belleza de la misma junto con su interior potenciado.

El artista capta un instante de la naturaleza para expresar su interior, quizás para comprometerlo e inclusive formar parte de ella. Llegar al contacto con lo Sublime en esa simbiosis.

"La diferencia más destacable entre el sujeto estético y el espectador es que el primero se define a través de la capacidad de formulación de un juicio propio y susceptible de ser defendido entre otros sujetos con los que coincidir o disentir. Podría decirse que la emergencia del sujeto de gusto estético, tomado en sus atributos de secularización y modernidad, está en relación de simbiosis con la constitución del público artístico. El nacimiento del público se corresponde con la aparición de individuos dotados de criterio para la determinación de juicio personal y libre"⁵⁵⁷.

La capacidad que posee el hombre de imaginar le permite llegar a un camino, ensueño de la realidad que le lleva desde lo invisible a lo visible. Todo ello a través de un código de símbolos, que emana en ocasiones formulados y universales y en otros los propios códigos personales recogidos a través de las propias experiencias personales que a través de la obra se manifiesta en un contenido y mensaje. Es por ello una constante liberadora la que contiene la obra misma, por parte del autor y del receptor.

La persona anhela la perfección y la trascendencia desde los pequeños fragmentos, visiones de lo bello que, a través de la misma vida y desde la contemplación en su silencio interior, le produce un crecimiento interno que más tarde proyectará al exterior en sus actitudes.

¿No es a través de la belleza donde se puede encontrar lo subjetivo, lo Sublime? El arte es la vía de búsqueda y contemplación hacia la Belleza última, hacia lo Sublime. Belleza que promueve alegría y gozo en la esencia sensible de quien lo sabe contemplar y se deja seducir.

"Para el gusto no basta ver y conocer la belleza de una obra; es preciso sentirla, quedar conmovido por ella. No basta sentir ni quedar conmovido de una manera confu-

⁵⁵⁶ Op.cit. p.71.

⁵⁵⁷ CHRISTIAN RUBY., *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. La Lettre volée, Bruselas. 2007. p. 14.

sa; es preciso distinguir los diferentes matices; nada debe escapar a la inmediatez del discernimiento; y hay, además, una semejanza de ese gusto intelectual, de ese gusto de las artes, con el gusto sensual, la persona de gusto, el entendido verá de un vistazo inmediato la mezcla de los dos estilos"⁵⁵⁸.

Tal vez por ello, la obra necesita de esa inclusión dentro de la misma naturaleza, para facilitar en ésta el encuentro contemplativo. Es necesario dar respuesta a una armónica disposición de los elementos, al igual que proponer una voluntad bella, en la obra y un potencial que lo anime y de vida interior, fuertemente y visualmente desde su exterior.

Cualquier soporte y espacio van a ser factibles para tal fin y contemplación. Bajo estos presupuestos en ningún caso dejará inerte al espectador, al contrario, entrará en el cuestionamiento de aquello que le sorprende, que le sale al encuentro, valorando más de esa manera el entorno habitual, en su crítica y apreciaciones. Provocación desde la misma realidad cognoscitiva como en su concepto simbólico que le hace entrar en un diálogo personal con lo que la visión encuentra.

Jiménez defiende la posición de aceptación del arte actual, como forma de manifestación plástica, valorando lo contemporáneo y más el caso del concepto de lo abstracto. "La actitud de rechazo frente al arte actual cuando este no se entiende, planteada como un juicio de exclusión: *"esto no es arte"*, *"eso lo puede hacer cualquiera, incluso un niño"*, sin advertir que el primer paso para llegar a lo específico de cualquier lenguaje artístico es eliminar los prejuicios, lo ya sabido, y dejarse impregnar por lo que la obra suscita y plantea. Incluso ahí, en esas actitudes de incompreensión y rechazo, lo que se advierte en el fondo es una voluntad de comprender y poder enjuiciar"⁵⁵⁹.

Tal vez, la no existencia de datos, claramente identificables, en una obra permita el adentramiento profundo en el concepto que se quiere transmitir. Partiendo desde las formas más simples y valorando su percepción visual y efecto psicológico que en la persona suscita. Activando así el potencial sensible del receptor, en obras que él escoge como admiración y fuente contemplativa. En otros casos valorando

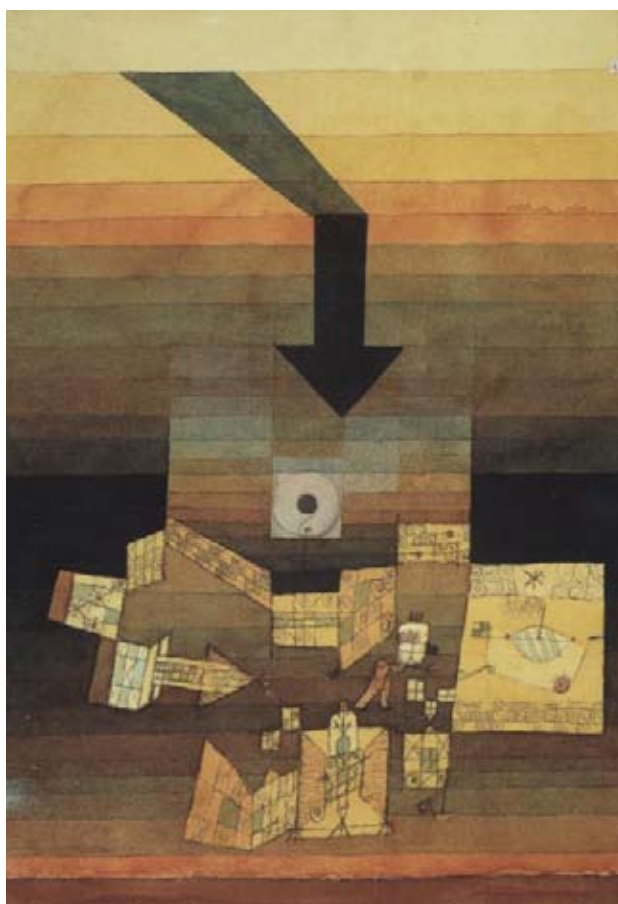


Fig.62. Paul Klee. Lugar afectado. 1922. Plumilla, lápiz, y acuarela sobre papel 30,7x23, 1 cm. Fundación Paul Klee. Berna. Kunstmuseum Bern.

⁵⁵⁸ VV.AA. *Arte, gusto y estética*. La Enciclopédie. 2005. pp. 83,84.

⁵⁵⁹ JIMÉNEZ, J., op.cit. p.227.

éstas dentro del hábitat en el cual se mueve, formando parte de sí mismo, conformando el entorno humano, para hacer la vida de este más grata, estimulada por la estética y la belleza de las mismas formas, sin esperar ningún mensaje de la obra de arte. Tan sólo el de este valor grato, bello, que aportan unas actitudes vitales de gozo y bienestar dentro de la persona.

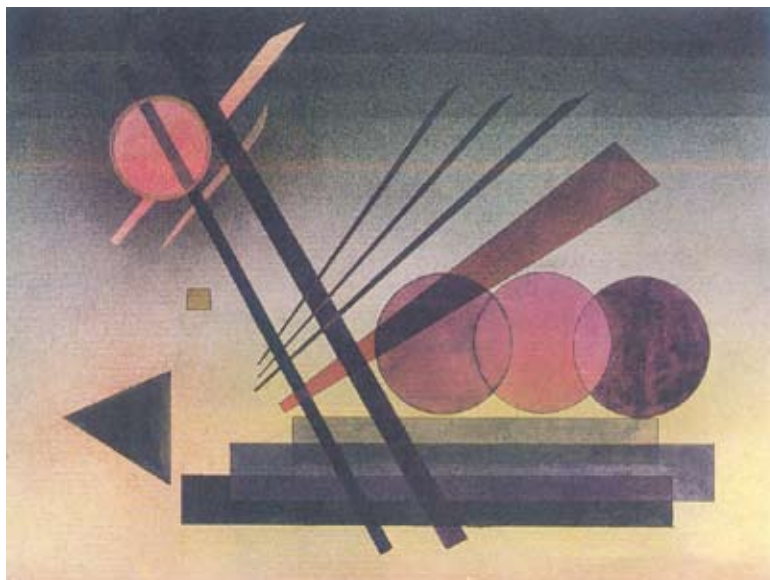


Fig.63. Kandinsky. Energía en suspensión.1928.
Colección particular.

Ya en los orígenes de la cultura se estimulaba al espectador a través de relatos e ilustraciones que le mostraban el camino de la contemplación y de la búsqueda hacia lo Sublime.

Somos profundamente simbólicos. En cada cosa, además del fenómeno, hallamos la deixis del fenómeno. Algo que apunta y dirige hacia afuera. Lo imaginario se enreda en toda cosa, envuelve, crea crisálidas, de donde saldrán futuras fantasías⁵⁶⁰.

Se encuentra en las líneas constructivas de las obras de arte, en su movimiento, fuerzas y tensiones, así como en las características materiales que aporta, un motivo para experimentar en su belleza y sensibilidad un encuentro con lo Sublime.

El arte, creación del hombre para el hombre, ha de estar dentro del estilo personal del artista, en sintonía con el interior del receptor. Contacto íntimo con el sentir humano y con el de la sociedad de su tiempo. El estilo marca periodos y espacios de acciones sociales. Es un medio expansivo de ideas, sentimientos estéticos y estructurales provocados. Dentro de la libertad, el hombre se manifiesta dentro de su realidad histórica.

El desarrollo del potencial humano, de su esencia, de su interior, de sus integridades, permite reconocer y elegir lo mejor. Un hombre con unas inquietudes y valores, que es sensible a la verdad, al bien y la justicia, necesariamente ha de ser receptivo a la belleza. ¿No es necesario por lo tanto este prototipo de persona dentro de la sociedad? La educación estética es una vía y medio de despertar la sensibilidad dormida, de levan-

⁵⁶⁰ PÉREZ, J., *El color y la palabra*. Gramosa. S.A. Madrid. 2002. p. 13. Presentación de José Alberto Conderana.

tar así un estadio de valores integrantes en el ser humano. El artista así se convierte en instrumento y artífice de la verdad y de lo bello.

Cuando se mira, oye o siente la obra, ésta puede trascender la razón y el sentimiento quedando solamente una contemplación pura y serena capaz de percibir las mínimas sensaciones e ir más allá de lo visible y tocar lo invisible, lo Sublime, el ser y aquello que existe.

El arte es un mediador entre lo infinito, lo inexplicable, con el hombre, para conseguir apreciaciones y sentimientos que acerquen a lo verdadero, a lo Sublime. Siempre se estará en un retornar, no ya en el tiempo, sino con un movimiento de un dentro hacia afuera en la obra y de un afuera (en el mundo) hacia el interior de cada persona. Unidos así su emisor –el artista– con el receptor, ya sea individualmente o colectivamente como cultura social del momento.

La realización de arte es importante, sin duda, pero existen otros aspectos de la educación artística que también lo son. También es importante aprender a ver la forma visual, aprender a comprender cómo funciona el arte en la cultura contemporánea y cómo ha funcionado en las culturas del pasado. En buena medida, los aspectos históricos y culturales del currículum artístico se han dejado de lado en las escuelas. Esto se ha debido a una gran variedad de razones, pero como mínimo una de estas razones es que se ha considerado que si se ayudaba a que los niños realizaran proyectos artísticos, estos lograrían, como consecuencia de esta actividad, desarrollar habilidades críticas. Se alude a la capacidad individual de encontrar y experimentar estéticamente la forma visual⁵⁶¹.

El acto de la mirada no se agota en el momento: lleva consigo un impulso perseverante, una reanudación obstinada, como si estuviera animado por la esperanza de acrecentar su descubrimiento o reconquistar lo que se le está escapando. Lo que me interesa es el destino de la energía impaciente que llena la mirada y que desea otra cosa que lo que se le da (...) la mirada se limita difícilmente a la mera confirmación de las apariencias. Está en su misma naturaleza exigir más. Pues llamo aquí mirada, más que a la facultad de recoger imágenes, a la de establecer una relación⁵⁶².

En la relación estética, el deseo prioritario– el que nos lleva a la sala del museo o del teatro–es tener una relación estética propicia para la provocación de una experiencia inofensiva y placentera⁵⁶³.

La verdadera pintura es la que nos llama (por decirlo así) y nos sorprende, y es por la fuerza de su efecto que nos produce por lo que no podemos evitar aproximarnos, como si ella tuviera alguna cosa que decirnos⁵⁶⁴.

Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo⁵⁶⁵.

Las concepciones más adecuadas de pensamiento, sentimiento y acción humanos tienen mayor probabilidad de ofrecer programas educativos más eficaces en las artes visuales. Así, creo que nuestro problema en la educación de arte es el de desarrollar, a través de todo tipo de indagación, una comprensión más penetrante y totalizadora del que

⁵⁶¹ EISNER, E., op.cit. p. 22.

⁵⁶² STAROBINSKI, J., *El ojo vivo*. Cuatro ediciones. Valladolid. 1998. pp.10, 11.

⁵⁶³ GENETTE, G., *La obra de arte. II. La relación estética*. Lumen. Barcelona.2000. p. 137.

⁵⁶⁴ PILES, R. de., *Cours de peinture par principes*. París. Gallimard. 1989. p. 8.

⁵⁶⁵ APOLLINAIRE. G., *Meditaciones metafísicas. Los pintores cubistas*. Visor.Madrid.1994. p. 32.

hacemos en las escuelas con respecto a la educación de arte. Creo que la investigación puede contribuir de manera determinante a la consecución de este fin⁵⁶⁶.

Hay la importancia de reconocer la contribución única que hace el arte a la experiencia del conocimiento humano. En la educación de arte nos interesa formar la visión humana, de modo que el mundo al que el hombre se enfrenta pueda observarse como arte... Algunos de los productos creados por artistas tienen la capacidad no solo de provocar emociones en el hombre sino también de instruirlos. El arte enseña debido a las intuiciones cualitativas que ofrecen las obras de arte. El mismo tema puede utilizarse con objetivos expresivos totalmente distintos y demuestran que la forma visual puede transmitir un tipo de significado que es extremadamente difícil de replicar en el discurso verbal⁵⁶⁷.

La actitud instrumental de las relaciones humanas, tan característica de la sociedad y de sus escuelas, es prima segunda de una concepción de la enseñanza concebida como preparación para el futuro. Cuando se considera que el trabajo en la sociedad es un medio para obtener recompensas que no son propias del trabajo en sí, el trabajo se convierte en labor⁵⁶⁸.

¿Qué pueden hacer las artes en general, y las artes visuales en particular, para aumentar la cantidad de vida individual y social? ¿Qué aportaciones puede hacer el arte al mundo en el que viven los hombres?

Quizás una de las aportaciones más importantes que puedan hacer las artes en una sociedad en la cual el trabajo es fragmentario y ha devenido una rutina habitual, es su capacidad de vitalizar la vida atrayendo la atención hacia la calidad de una experiencia como ésta. Si el arte es algo, es una calidad de vida que se disfruta por sí misma. En un orden social que tiende a incentivar el que las personas traten los objetos y a las demás personas como instrumentos, las artes llaman la atención sobre los aspectos no instrumentales de la vida. La obra de arte visual es una forma a explorar visualmente, los ritmos de la obra, su forma, su contorno, su color hacen que se avance por un camino cualitativo. La experiencia estética es un proceso que emerge del propio arte. Una importante aportación de las artes a la sociedad contemporánea es la de servir tanto como experiencia como de recordatorio de que no se debe considerar que la vida sea una serie de medios para alcanzar un fin deseado. El arte nos recuerda que el acto de observar intensamente, de abrir la sensibilidad al entorno produce una recompensa cualitativa en el proceso de vivir⁵⁶⁹.

La actividad artística, al tratar con la visualización de cualidades –esto es, imágenes visuales– y al estar dirigida a la creación y control de cualidades –color, línea, forma y demás– es un modo de inteligencia que opera en el dominio de lo cualitativo.

El problema de seleccionar cualidades y organizarlas para que funcionen de forma expresiva a través de un medio es una consecuencia de una toma de decisión inteligente en el dominio de lo cualitativo. Lo que está mediado a través del pensamiento son cualidades, lo que se organiza en procesos son cualidades y la obra finalmente realizada es una totalidad cualitativa, una forma artística que expresa algo gracias al modo en que se han creado y organizado estas cualidades⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ EISNER, E., op.cit. p. 235.

⁵⁶⁷ Op.cit. p. 237.

⁵⁶⁸ Op.cit. p.254.

⁵⁶⁹ Op.cit.pp. 255,256.

⁵⁷⁰ EISNER, E.W., op.cit. p.100.

El mayor error al que ha llevado el concepto de talento en nuestra manera de plantearnos la capacidad artística es que se ha utilizado como una cobertura, un modo de explicar programas irreflexivos de educación

Uno se puede preguntar por la validez que tiene el comentario y descripción de una obra de arte, realizada por los estudiosos o el propio artista. La respuesta se puede encontrar en la medida en la que estos argumentos vivifican experiencias que se tienen con la forma a la que van dirigidas estos comentarios. La finalidad de la crítica es la reeducación de la percepción de la obra de arte. Por lo tanto, las observaciones críticas que se han realizado sobre la obra de arte y sobre su forma visual debe evaluarse por sus efectos, es decir, por la medida en la que abren la forma para una experiencia personal más profunda⁵⁷¹.

En la práctica los docentes utilizarán el arte visual –tanto las obras de estudiantes como las de profesionales– como objetos de atención crítica: los profesores hablarán de esas obras, las compararán y contrastarán, las analizarán y valorarán esperando las reacciones de los estudiantes. Estos pueden hacerse una idea de lo que un artista puede hacer con el arte cuando ven y oyen a un profesor relacionar el carácter de una obra concreta con su posición en la cultura⁵⁷².

El tipo de capacidad que va a desarrollarse a través del proceso de educación no es solo la capacidad de definir el propio camino educativo, sino la capacidad de enfrentarse a los problemas que ese camino impone. En definitiva, se debe ayudar a que los estudiantes desarrollen las actitudes y habilidades que le facilitarán su propio desarrollo artístico una vez haya abandonado su proceso educativo en la escuela.

La educación del arte podría ser capaz de llevar a cabo una importante función, ayudando a la gente que tiende a ser de expectativas rígidas a abrirse y hacerse más receptivos al cambio. En efecto, el deseo de buscar sorpresas perceptivas podría ser una buena consecuencia de los programas de arte eficaces, especialmente si este tipo de actitud, desarrollada dentro del dominio de las artes visuales, se amplía a otras actividades humanas⁵⁷³.

Según Eisner, en su obra, comenta que «la apreciación crítica de la forma visual es muy habitualmente un acto oculto. Cómo se siente uno cuando se encuentra ante un objeto artístico no es, por definición, físicamente evidente. El tipo de experiencia que se tiene, el modo como esta experiencia rasga las cuerdas del corazón, lo que produce el objeto en la imaginación del espectador son cuestiones privadas. Para comprender estas cuestiones privadas, el profesor tiene que realizar inferencias a partir de aquellas actitudes del estudiante que son públicas: su conversación, sus gestos o su impaciencia por buscar y hallar otras formas visuales. En definitiva, la valoración de la experiencia o la apreciación de una obra de arte requiere la realización de inferencias, de pasar de lo que se puede observar a lo que se puede inferir»⁵⁷⁴.

de arte. Si un niño mostraba imaginación, sensibilidad y habilidad en su trabajo en el arte se decía que tenía talento, si no era así, se decía que no tenía talento. Pero si se concibe la capacidad artística– tanto en dominios productivos como críticos– como una consecuencia de la inteligencia cualitativa, y si se concibe dicha capacidad como, en cierta medida, el producto de la experiencia educativa, entonces se deja la puerta abierta para cuestionarse por el modo de desarrollarse dicha inteligencia.

⁵⁷¹ Debe observarse que el trabajo de los críticos no es tanto mostrar su aprobación o desaprobación de una obra como el de ayudar a que otros la vean de forma más completa. Demasiado a menudo, se realizan juicios prematuros sobre lo bueno y lo malo de la forma visual sin atender de manera adecuada a las cualidades de la obra. (Eisner, E.W., op.cit. p. 121).

⁵⁷² Op.cit. p.167.

⁵⁷³ Op.cit. p.179.

⁵⁷⁴ Op.cit. p.203.

Dentro del dominio interpretativo pueden realizarse varios tipos de valoraciones acerca de los diversos aspectos de una forma visual. Estos tipos de aspectos son el experiencial, el formal, el material, el temático, y el contextual.

Las manifestaciones de carácter experiencial describen los sentimientos que provoca la obra. Ésta tiene un sentido de sorpresa, salta y estalla en lugares inesperados, es un ejemplo de este tipo de exposición. Ésta describe la reacción individual frente a estas cualidades⁵⁷⁵.

El profesor ha de evaluar la evolución del alumno a través de sus trabajos, teniendo en cuenta: las habilidades técnicas, los aspectos expresivos y estéticos y el dominio productivo e imaginación creativa.

Además se valorará la capacidad de comprensión del estudiante en términos discursivos, de las características y de la influencia del tiempo y lugar en los que se creó el arte. Así como su forma, contenido y carácter de las principales tendencias sociales y los efectos que produce en la manifestación artística.

Lo que interesa en el aprendizaje de arte es intentar que los estudiantes comprendan el alcance de un periodo de la historia humana y el papel que desempeñó el arte en él. Se pretende que comprendan que los hombres que crean arte forman parte de una cultura humana y, por lo tanto, la reflejan en su obra. Los artistas, a través de ella, realizan observaciones sobre la sociedad en la que están inmersos. El arte es más que un espejo y ofrece visiones que los hombres pretenden alcanzar.

A lo largo de este siglo, el debate en el campo de la educación artística se ha planteado en término de aquellos que se concentran en la enseñanza de los contenidos y aquellos que ven el arte como expresión personal. En nombre de esta última, los niños han sido frecuentemente abandonados a sus propios medios y se les ha negado el acceso a un conocimiento que podría iluminar sus propias investigaciones en el campo del arte. Y sin embargo cuando se insiste en la enseñanza de las técnicas artísticas, o de los nombres y las fechas de los estilos artísticos, o de los elementos y los principios del diseño, es fácil perder de vista el sentido del arte como medio que poseen los seres humanos para realizar su propio espíritu y destino a través de las acciones y los productos de su imaginación. Queda por ver cómo se resolverá en el futuro el drama de la educación artística⁵⁷⁶.

Se presentan unas propuestas, partiendo de obras de arte dentro del campo de la abstracción, que ayuden a la consecución y estímulo de una sensibilidad y valores tendentes a la sociedad.

3.2.1. La educación artística

“Todas las discusiones sobre cuestiones educativas comportan tener en consideración los valores, y este truísmo ha sido incorporado al ámbito, a menudo controvertido, de la educación artística. Platón consideró peligrosa la educación en las artes para los fundamentos de la sociedad, los dirigentes religiosos y políticos proporcionaron (y finalmente retiraron) su ayuda a los talleres de los más talentosos artistas durante el Renacimiento; los gobiernos totalitarios del s. XX se inmiscuyeron inmediatamente en

⁵⁷⁵ Op.cit. p. 208.

⁵⁷⁶ EFLAND D.A., *Una historia de la educación del arte*. Paidós Barcelona. 2002. p.385.

las aulas donde se impartía la enseñanza de las artes, e incluso en las sociedades democráticas se plantean debates acalorados y sin solución acerca de si los fondos públicos deben utilizarse para respaldar las escuelas de artes, especialmente en el caso en que los estudiantes producen obras que ofenden las costumbres sociales o políticas de segmentos de la comunidad"⁵⁷⁷.

En la mayoría de los casos, los valores y las prioridades de una cultura pueden discernirse fácilmente por el modo en que se organiza el aprendizaje en las aulas. Cuando se examinan los regímenes de educación artística a lo largo de todo el mundo, se encuentra una variedad de posturas y métodos educativos que reflejan la gama de factores históricos y de las consideraciones valorativas que operan en diferentes culturas.

Según Gardner, en su obra *Educación artística y desarrollo humano*, comenta que dadas las concepciones enormemente heterogéneas de la estética en diferentes culturas, parece que es más probable que esta diversidad se produzca en las artes visuales que en, pongamos por caso, las matemáticas o la enseñanza de lenguas extranjeras. Pero, desde una perspectiva científica, resulta apropiado preguntarse si los métodos y prácticas en la educación artística son infinitamente variados, o si, en cambio, los principios que rigen el desarrollo humano colocan limitaciones significativas en el decurso de la educación artística, sobre aquello que puede enseñarse, sobre cómo puede enseñarse y sobre qué base deben darse los resultados educativos⁵⁷⁸.

*En una sociedad tradicional, buena parte del aprendizaje, más allá del conocimiento intuitivo y simbólico, se centra precisamente en la adquisición de estos grupos especializados*⁵⁷⁹.

En el caso de las artes visuales, los jóvenes participan en actividades de dibujo, como emisor y receptor desde temprana edad, manifestando las formas de conocimiento simbólicas de primer orden e intuitivas. Esto es, empiezan con actividades sensorio-motrices contemplando y creando imágenes, y pronto se hacen capaces de leer las imágenes en lo relativo a sus significados representacionales y de crear obras pictóricas que simbolicen los referentes y la experiencia de su mundo⁵⁸⁰.

Kozulin, en su obra hace mención a Vigostsky en una de sus defensas en la que consideraba al niño como "un pequeño poeta".

*"Al igual que un poeta que absorbe toda la cultura de su tiempo y crea luego una nueva lengua literaria, el niño se apropia de los instrumentos que le ofrece su cultura. Al interiorizarlos, el niño reconfigura sus procesos psicológicos naturales y pavimenta su pista hacia la emergencia de su propia personalidad. Y, como el poeta se realiza a sí mismo en su lengua poética, el niño se realiza a sí mismo en su personalidad humana única"*⁵⁸¹.

⁵⁷⁷ GARDNER, H., *Educación artística y desarrollo humano*. Paidós. Barcelona. 1994. p.11.

El aprendizaje de arte es complejo y está fuertemente influido por las condiciones del entorno en el que se produce. La capacidad de percibir lo cualitativamente sutil, de comprender el contexto en el que se han producido las obras de arte y de comprender la relación entre ambos, de ser capaz de utilizar habilidades muy refinadas en la creación de una forma artística visual no es un logro simple.

⁵⁷⁸ Op.cit. p.14.

⁵⁷⁹ Op.cit. p.57.

⁵⁸⁰ Op.cit. p. 65.

⁵⁸¹ KOZULIN, A., *El camino hacia la Psicología del Arte, y más allá...*Cultura y Educación 2004.16 (1-2). p.74.

Si el alumno, interioriza sus experiencias personales, de alguna forma siente la necesidad de canalizarlos y sacarlos a la luz para reafirmar su personalidad. En unos casos, será a través de gestos y actitudes que incluso pasan desapercibidas al resto de las personas más cercanas con las que convive. En otros casos, sintiendo la necesidad de que se le escuche, emite signos para hacerse notar en la sociedad. Y en algunos casos la sociedad le grita y censura.

Hay jóvenes con inquietudes artísticas, que a través de los graffiti, por ejemplo, reafirman su personalidad, emitiendo un lenguaje cual sinfonía de lo que en su interior emerge, ya se trate de protestas sociales, o de una forma lírica y poética en otras. Aquello que tanto se censura, que la sociedad no admite, es un vehículo y medio para la realización personal del individuo. No solo aprendiendo unas técnicas y destrezas plásticas, sino la de solicitar a la sociedad que necesitan ser mimados, ser escuchados.

Tal vez no existirían tantas agresiones políticas, morales, y hasta físicas, si lo que se proyecta en los muros fuera escuchado. Es cierto que para que esto llegue a buen fin, es necesario que estos artistas "de y en la calle", con una formación desde la estética y la sensibilidad, como es la que reciben a través de las Escuelas de Arte, dieran testimonio, desde su hacer, de que también este tipo de representaciones pueden llegar a considerarse obras de arte, desde su abstracción o desde la realidad interna que conlleva. ¿Acaso no hay verdaderas protestas socio-políticas en grandes obras maestras de arte que la humanidad contempla en los museos? Dícese del arte culto y grande en obras plásticas de pintura, escultura, audiovisuales.

¿Por qué no canalizar estas expresiones haciendo partícipe desde las asociaciones culturales de propuestas que hacen engrandecer como persona a estos jóvenes, con estas inquietudes tan criticadas? Se demuestra que cuando se les propone algo de este ámbito, su respuesta y emoción son tal, que hay una doble positividad, el trabajo bien hecho y la satisfacción de realizar su obra para entes públicos. Llevándose su reconocimiento y el de la población en general que disfruta de estos eventos.

Se muestra documentación de unas propuestas realizadas desde un organismo oficial de la ciudad, en la que se proponía a unos jóvenes de una Escuela de Arte, realizar unos paneles de cerramiento de un espacio dedicado a "Salón cultural del Libro". Bajo los temas: "*Ciudades fantásticas*" (2011), y "*Mundos frágiles*" (2012) los alumnos realizaron los siguientes trabajos que se presentan en estas imágenes. Ello forma parte de una de las materias impartidas en el centro. (Técnicas de Expresión Gráfico-Plástica).

Puntos clave y positivos de la actividad:

1. Al realizarse en el centro, todo él fue protagonista y receptor de la actividad de estos alumnos.
2. Los estudiantes de la Escuela comprobaron, por medio del trabajo de sus compañeros, que hay otra manera de aprender y asimilar los conceptos que desde la Escuela reciben.
3. Se hicieron conscientes de la importancia que tiene la correcta realización de un proyecto, que viene desde fuera, para un fin determinado, desde su fase inicial a su presentación y colocación en el lugar para el cual ha sido proyectado.
4. Comprendieron la importancia que juega el espacio donde se sitúan las obras. En un espacio abierto y al aire libre y posteriormente en un espacio cerrado, para el cual fue pensado y construido.

5. Captaron el potencial expresivo que contiene una obra fragmentada (ya que esta se realizó por la suma de paneles) y de gran formato.
6. El graffiti de esta forma toma el valor funcional, expresivo y artístico, alejando el concepto de lo que no es arte o meramente es una protesta que ensucia los muros y monumentos de las ciudades.



Fig. 64. Ciudad fantástica.S.R.A.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.
"V Salón del libro infantil y juvenil". 2011.



Fig. 65. Ciudad fantástica.A.T.M.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.
"V Salón del libro infantil y juvenil". 2011.

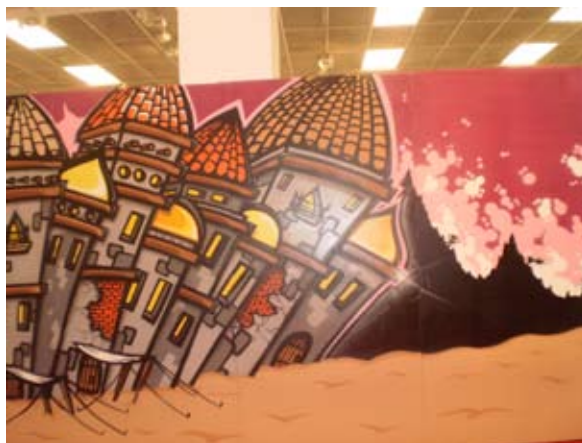


Fig. 66. Ciudad fantástica.A.T.M.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.
"V Salón del libro infantil y juvenil".2011.



Fig. 67. Ciudad fantástica. A.T.M.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.

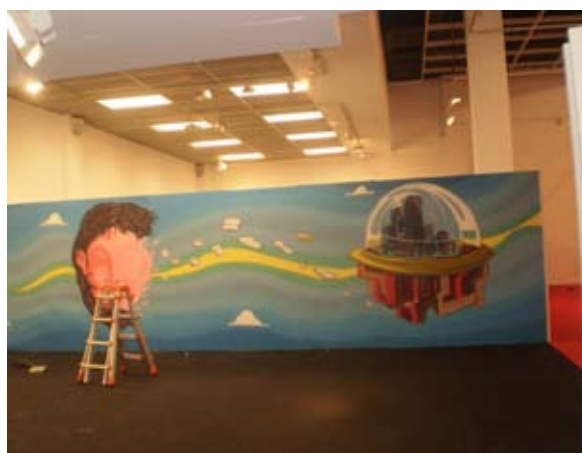


Fig. 68. Ciudad fantástica. A.S.R.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.
"V Salón del libro infantil y juvenil".2011.



Fig. 69. Ciudad fantástica.A.S.R.
Alumno Bach. Escuela de Arte. Burgos.
"V Salón del libro infantil y juvenil". 2011.



Fig. 70. Mundos frágiles.A.T.M.
Alumno Bach. Escuela de Arte.Burgos.
"VI Salón del libro infantil y juvenil". 2012.



Fig. 71. Mundos frágiles. S.R.A.
Alumno Bach. Escuela de Arte. Burgos.
"VI Salón del libro infantil y juvenil". 2012.



Fig. 72. Mundos frágiles. G.R.A.
Alumno Bach. Escuela de Arte. Burgos.
"VI Salón del libro infantil y juvenil". 2012.

Esta experiencia sirve de pauta para otras actividades y propuestas, como motivación de los jóvenes y para defender unos derechos desde la estética y la sensibilidad. Ello ayuda a ser críticos y creadores en la sociedad que les toca formar. ¿Se cree en una sociedad ideal, en armonía, sobre todo en estas edades en las que se está formando a los futuros potenciales de la sociedad? Hace falta personas implicadas en llevar a cabo este proceso y sobre todo el apoyo de las instituciones gobernantes, culturales y educativas.

"Consideramos como idea central de la psicología del arte el reconocimiento de la superación de la materia por la forma artística o, lo que es lo mismo, el reconocimiento del arte como técnica social del sentimiento.

*Toda teoría del arte se halla supeditada a los puntos de vista adoptados en la teoría de la percepción, en la teoría del sentimiento y en la teoría de la imaginación o fantasía*⁵⁸².

Pablo del Río, aludiendo a Vigotsky en su obra, comenta: "sabemos muy pocas cosas ciertas sobre el propio proceso catártico pero de todos modos conocemos lo esencial, a saber, que la descarga de energía nerviosa, que constituye la esencia de todo sentimiento, se realiza en este proceso en dirección opuesta de la habitual, y que el arte se convierte de esta manera en un poderosísimo medio para lograr las descargas de energía nerviosa más útiles e importantes. La base de este proceso reside, a nuestro juicio, en el carácter contradictorio que subyace en la estructura de toda obra de arte"⁵⁸³.

"Muy triste sería el problema del arte en la vida si no tuviera otro fin que el de contagiar a muchos los sentimientos de uno. Su valor e importancia serían en tal caso insignificante, ya que en definitiva el arte no nos proporcionaría salida alguna más allá de los límites del sentimiento individual, excepto su extensión cuantitativa.

*La verdadera naturaleza del arte lleva en sí siempre algo que transforma, que supera el sentimiento ordinario, y el mismo miedo, el mismo dolor, la misma emoción, cuando los suscita el arte, encierran algo además de lo que contienen. Y ese algo supera los sentimientos, los ilumina, convierte su agua en vino y de este modo se realiza la finalidad más importante del arte. El arte es a la vida, lo que el vino es a la uva...el arte toma su material de la vida, pero ofrece a cambio algo que no se halla entre las propiedades de este material. El sentimiento es originariamente individual y que a través de la obra de arte, se transforma en social o se generaliza....El arte es una especie de ampliado o técnica de los sentimientos*⁵⁸⁴.

⁵⁸² RIO, P. del., *Extractos de los escritos sobre psicología del arte y educación creativa de L.S.Vygotski*. Cultura y Educación. 2004. 16, (1-2). p. 21.

De este modo nuestras vivencias fantásticas e irreales se desarrollan sobre una base emocional completamente real. Por consiguiente, el sentimiento y la fantasía no son dos procesos aislados el uno del otro, si no que de hecho representan el mismo proceso, y tenemos derecho a considerar la fantasía como la expresión central de la reacción emocional.

El síntoma distintivo de la emoción estética es precisamente la retención de su manifestación externa, mientras conserva al mismo tiempo una extraordinaria fuerza. Podríamos demostrar que el arte representa una emoción central o una emoción que se resuelve primordialmente en la corteza cerebral. Las emociones del arte son inteligentes. En lugar de manifestarse en puños apretados y en temblores, se resuelven principalmente en imágenes de la fantasía.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ Op.cit. p. 22.

El arte es lo social en nosotros. Y por eso la acción del arte, al realizar una catarsis y arrastrar al fuego purificador las conmociones más íntimas y vitalmente más importantes de su alma individual, es una acción social. Las cosas no suceden como las representa la teoría del contagio, es decir, que el sentimiento que surge

Es un hecho conocido que cuando se está alegre se ven las cosas con ojos totalmente distintos que cuando se está triste. Los psicólogos comprobaron hace mucho tiempo que todo sentimiento posee además de su manifestación externa, fisiológica, una expresión interna manifestada en una selección particular de pensamientos, imágenes e impresiones. Las imágenes de la fantasía prestan también lenguaje interior a los sentimientos seleccionando determinados elementos de la realidad y combinándolos en tal manera que responda al estado interior del ánimo y no a la lógica exterior de las propias imágenes.

Pero la relación entre imaginación y emoción es recíproca. Si en el primer caso que hemos descrito los sentimientos influyen en la imaginación, en otros casos, por el contrario, es esta la que influye en los sentimientos. Podría designarse este fenómeno con el nombre de ley de la representación emocional de la realidad, cuya esencia formula Ribot así: "Todas las formas de la representación creadora llevan en sí elementos afectivos"⁵⁸⁵.

Pablo del Río hace referencia al proceso educativo en la siguiente forma:

*"Es de lamentar que aún hoy exista la convicción de que el proceso educativo, en tanto se expresa en la relación entre maestro y alumno, se agota en la imitación como si fuese lo más importante. Incluso en los nuevos sistemas de pedagogía marxista se habla a veces de que el reflejo de imitación es fundamental en la educación... El creador es siempre de la raza de los disconformes. He aquí por qué la educación no puede limitarse sólo a la razón. Para semejantes obstáculos y conmociones hace falta una afinidad interna entre el educador y el educando, hace falta su cercanía en los sentimientos, en los conceptos. La educación es un proceso de permanente adaptación mutua de ambos campos, donde el lado más activo, el que toma la iniciativa es ora el dirigente, ora el dirigido"*⁵⁸⁶.

Entre el hombre y el mundo se halla el medio social, el cual a su modo refracta y orienta tanto los estímulos que actúan sobre el hombre desde fuera, como las reacciones que parten del hombre hacia el exterior. El arte representa más bien una organización de nuestra conducta para el futuro, una disposición hacia adelante, una exigencia que, quizá, no llegue a realizarse jamás, pero que nos impulsa a aspirar por encima de nuestra vida hacia aquello que se halla más allá de ella⁵⁸⁷.

en un individuo contagia a los demás, convirtiéndose en social, sino a la inversa. La refundición de emociones extrínseca a nosotros se efectúa mediante el sentimiento social, el cual aparece objetivado, extraído fuera de nosotros, materializado y fijado en los objetos externos del arte, convertidos en instrumentos de la sociedad. Una de las particularidades de los hombres, a diferencia de los animales, consiste en que aporta y separa de su cuerpo tanto el aparato de la técnica, como el aparato del conocimiento científico, los cuales se convierten en una especie de instrumentos de la sociedad. Del mismo modo, el arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte; se hace individual, sin dejar de ser social. Y esta vida concentrada en el arte influye, naturalmente, no solo en nuestros sentimientos, sino también en nuestra voluntad.

⁵⁸⁵ Op.cit. p.27. Todo lo que construye la fantasía influye recíprocamente en nuestros sentimientos, y aunque el edificio que levantemos no concuerde necesariamente con la realidad, cada uno de los sentimientos que provoque sí será real y vivido efectivamente por el individuo que los experimente.

⁵⁸⁶ Op.cit.pp. 36,37.

⁵⁸⁷ Op.cit. p.38.

Esto muestra que el arte representa el centro de todos los procesos biológicos y sociales del individuo en la sociedad, que es el medio de establecer el equilibrio entre el hombre y el mundo en los momentos más críticos y responsables de la vida. Esto supone una refutación radical del enfoque del arte como adorno y nos

Según los presupuestos y teorías que se han ido defendiendo a lo largo de este estudio, se plantean unas propuestas de realización en el aula, para conseguir unos objetivos y la necesidad de una sociedad creativa y creadora en unos valores que aporten al bien común. Es a través de la obra de arte, desde donde en su apreciación y búsqueda se pueda llegar a un encuentro con lo Sublime, que haga resurgir lo que en el interior de cada ser humano existe.

3.2.2. Propuestas didácticas en una Escuela de Arte

Se proponen una serie de intervenciones didácticas, para la comprensión del concepto de la abstracción y lo que este puede suscitar en la persona. Sus destinatarios son alumnos de una Escuela de Arte, comprendidos entre los 17 a los 22 años. Su particularidad con respecto a otros centros educativos es la de partir de una realidad en su etapa educacional. Aprender a través del conocimiento y sensibilidad del arte; adquiriendo también unas destrezas y habilidades, que les ayuden a fomentar el uso de valores y una estética específicos. Por medio del encuentro con la obra plástica, saber mirar y descubrir cuanto se les presenta.

Los estudios que se cursan en ella tienen un denominador común y es la de aprender desde la comprensión del arte, sus manifestaciones en el transcurso de los tiempos, así como el aporte de las mismas a la cultura del momento. Partiendo del estudio e intervención plástica, conducir y evocar una sensibilidad estética. Por un lado hacia la obra de arte como objetivo de percepción y elemento propio de expresión; y por otro la de generar unos valores sensibles hacia la sociedad actual.

Partiendo de estas intervenciones, desde una Escuela de Arte, con un alumnado dentro de las enseñanzas de Secundaria y de Estudios Formativos específicos, se considera igualmente de interés para que pueda servir de guía y referencia en el planteamiento de talleres. Bien sea desde centros culturales, Centros de Arte, Museos, o como una alternativa para comprender el concepto de la abstracción. Con obras concretas o muestras de esta tendencia que se estén desarrollando en el ambiente cultural de la ciudad o fuera de ella.

A. Estructura organizativa

A continuación se presentan 20 propuestas de intervención didáctica desde una Escuela de Arte. Estas parten de unos objetivos generales y específicos, señalando una metodología de intervención. Se contempla también la planificación general así como las actividades a desarrollar y la evaluación de la misma.

1. Objetivos generales.
2. Objetivos específicos.
3. Metodología.
4. Planificación.
5. Actividades.

obliga a dudar en la validez del pronóstico que acabamos de citar. Puesto que en el futuro no sólo habrá que estructurar toda la humanidad sobre unos principios nuevos, no solo dominar los procesos sociales y económicos, sino que así mismo variará indudablemente el papel del arte.

6. Evaluación.

1. *Objetivos generales:*

1. Desarrollar a través del aprendizaje del arte, sus técnicas y procedimientos, actitudes de sensibilidad hacia "lo bello" y la estética para desarrollar la creatividad como valor emergente para la sociedad.
2. Acercar a los alumnos hacia el análisis de lo Sublime en las obras de arte adentrándose en lo oculto de ellas, tanto en su aspecto formal como sensorial y subjetivo.
3. Favorecer el estudio de lo abstracto en las obras de arte para descubrir por medio de ellas sensaciones y sentimientos propios.
4. Conocer la importancia del arte en la sociedad.

2. *Objetivos específicos:*

A través de las diferentes propuestas y actividades, reflexionar, analizar y saber mirar aquello que acontece en su entorno.

1. Analizar los elementos estéticos de aspectos de la vida cotidiana (en entornos sociales cotidianos).
2. Desde el análisis de lo abstracto, estudiar lo que las obras sugieren en "uno mismo".

3. *Metodología:*

Se trabajará desde:

1. El apoyo de imágenes de obras de arte, dentro del campo de la abstracción, o bien de elementos de la vida cotidiana.
2. Visitas a distintos museos y centros de arte o espacios expositivos. El profesor en estos ámbitos utilizará preguntas de reflexión que permitan al alumno el autoanálisis de sus propias vivencias y la consideración de otros con el fin de desarrollar una construcción propia del análisis de las distintas obras o hechos cotidianos que permitan una reflexión propia.
3. Por medio de ejemplos visuales, comentarios, visitas a diferentes muestras, organizadas dentro de la ciudad o en otros entornos, ayudar en la reflexión y análisis de cada una de las propuestas que en su momento se programen.
4. La realización de un trabajo teórico-práctico de análisis y de proyectación expresiva con alguna de las técnicas plásticas que el profesor indique oportuna. Ya sean técnicas de dibujo, como de pintura o de proyección espacial-tridimensional, o con ayuda de medios informáticos o fotográficos.

4. *Planificación:*

El tiempo de dedicación a la elaboración del trabajo, quedará dividido en las fases siguientes:

- Primera fase. Propuesta teórica por parte del profesor o alguna persona especialista dependiendo de la materia de la cual se trate.
- Segunda fase. Entrega igualmente de una propuesta para el correcto desarrollo de la actividad, donde se darán las pautas y orden de seguimiento en el estudio.

Tercera fase. Trabajo de investigación y búsqueda por parte del alumno, con los razonamientos y claves oportunas a la actividad.

Cuarta fase. Materialización plástica de la propuesta, con interpretación según las pautas que el profesor indique al respecto.

El tiempo que el alumno dispondrá para la realización de toda la propuesta, será de tres semanas.

5. Actividades:

Por medio de una serie de actividades se pretende, desde una Escuela de Arte, suscitar en el alumno competencias de análisis de obras de arte atendiendo a los criterios de creatividad, de sensibilidad y estudio social de la obra.

6. Evaluación:

El profesor a través de la propuesta específica planteada en el momento, valorará si se han cumplido los objetivos propuestos de la actividad y el camino para conseguir el objetivo general al cumplir la etapa.

En la tabla 1 se presenta un cuestionario de evaluación general que permitirá la recogida de información sobre la adquisición de los objetivos planteados.

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición y observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
3. Aplica un tipo de técnica específica a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto.	1	2	3	4	5
4. Sitúa unas técnicas concretas en su contexto histórico.	1	2	3	4	5
5. Maneja diferentes materiales en la ejecución de un dibujo, pintura, obra gráfica o de diseño, experimentando distintos resultados plásticos y visuales.	1	2	3	4	5
6. Planifica un proyecto visual artístico en todas sus fases en su realización.	1	2	3	4	5
7. Construye y organiza su propio fondo de documentación.	1	2	3	4	5
8. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales (gráficos, plásticos y visuales).	1	2	3	4	5
9. Reconoce las técnicas artísticas como vías expresivas del arte y la comunicación.	1	2	3	4	5
10. Aprecia los procesos de creación artística como manifestaciones interiores.	1	2	3	4	5
11. Describe de forma personal lo Sublime en una obra de arte.	1	2	3	4	5

Tabla 1. Cuestionario de evaluación general.

B. Especificación del trabajo en una Escuela de Arte

Cada una de las 20 propuestas de trabajo pretende:

- a. Adentrar al alumno en el concepto de la abstracción.
- b. Potenciar su imaginación y su creatividad.
- c. Valorar la expresividad plástica a través de obras de artistas que realizaron su camino dentro de este campo.
- d. Saber mirar y comprender una obra de arte que se le presente dentro de la abstracción.
- e. Descubrir a través de las formas y colores, sensaciones y sentimientos para construir una historia propia.

La especificación de las mismas se expone a continuación:

1. Kandinsky y la abstracción.
2. La imaginación.
3. Simplificación de elementos gráficos.
4. Un mundo de manchas cromáticas.
5. El juego de las formas.
6. Soñar una imagen.
7. Composición plástica. Pesos y armonías.
8. Intuir un paisaje.
9. Entre manchas.
10. La potencia del contraste cromático.
11. Lo estructural.
12. Códigos visuales.
13. Espacios cortados.
14. Mundos fantásticos.
15. Lo Sublime.
16. Punto de encuentro de tres personalidades.
17. Lo Sublime en la naturaleza.
18. En creatividad.
19. Análisis.
20. Percibir la abstracción desde un lenguaje propio.

C. Descripción de las propuestas de intervención didáctica

Las propuestas de intervención educativa dispondrán de la siguiente estructura específica, cuyo punto de partida es una Escuela de Arte, pero que bien puede utilizarse en otro tipo de centros educativos, así como guía de apoyo en alguna de las actividades que se trabajen desde un Centro cultural, Centro de Arte o Museo.

Cada una de las propuestas seguirá el siguiente esquema:

1. *Objetivos*

Aquellos que se pretenden conseguir con el desarrollo de la propuesta, encaminados a comprender y adentrarse en el concepto de la abstracción.

2. *Actividades*

A. *Análisis formal*

Con obras de referencia de artistas dentro del campo de la abstracción, se pretende iniciar al alumno en la percepción de este tipo de obras de arte. Se dan pautas de descripción y análisis de cada una de las imágenes.

B. *Realización plástica*

Con unos trabajos específicos se aprenden técnicas plásticas así como la manipulación de los signos, símbolos, formas y colores que conforman la obra abstracta.

C. *Ficha de la imagen*

Cada una de las imágenes tiene una ficha de desarrollo y complemento de la actividad a realizar.

D. *Obra propuesta*

Se propone la imagen de una obra de un autor sobre la que se realiza el estudio que se indica en el apartado A.

3. *Materiales*

En cada una de las propuestas, dependiendo de la técnica plástica a desarrollar, se indican unos materiales específicos, tanto como soportes y su formato, como de los mismos medios con los que se va a trabajar.

4. *Criterios de Evaluación*

Se evaluarán cada uno de los objetivos planteados en cada propuesta de intervención didáctica.

5. *Actividades de generalización*

Se proponen tres imágenes para completar y poner en práctica lo aprendido con la obra inicial de la propuesta.

6. *Texto de apoyo*

Un texto que sirve de referencia al tema de trabajo ayuda y sitúa para mejor comprender aquello que se estudia y practica.

C.2. *Material para el profesor*

El profesor o persona que realice la actividad dispondrá para su seguimiento de:

c.2.1. Guía de ayuda docente

Cada una de las actividades o propuestas contienen:

- a. Texto de introducción que ayuda a centrar el tema.
- b. Conceptos a desarrollar en la propuesta.
- c. Valor que se pretende potenciar con la actividad concreta.

c.2.2. Ficha del profesor

Esta ficha servirá de valoración personal para reflexionar acerca de la transmisión de los objetivos propuestos en cada uno de los alumnos. Por ello se estructura en unos puntos que sirven de análisis:

1. Objetivos.

El profesor mantiene unos objetivos, de cara a la actividad y el alumno, que le ayudan a centrar y desarrollar el tema.

2. Actividades.

A. Análisis formal

El profesor ayuda en la comprensión de los diversos conceptos que se imparten a través de las imágenes propuestas.

B. Realización práctica

En la explicación de cada una de las técnicas y procedimientos que se desarrolla en la actividad.

C. Ficha del alumno

Ficha de cada uno de los alumnos.

D. Imágenes propuestas

El profesor aporta imágenes de diferentes obras de artistas abstractos.

3. Materiales.

Asesora y anima al alumno en el empleo de los materiales plásticos específicos con respecto a las técnicas y procedimientos que se emplean.

4. Criterios de evaluación del profesor.

Se especifican unos puntos de evaluación para el propio profesor con respecto a los resultados de la transmisión de conceptos de la propuesta.

5. Actividades de generalización.

El profesor valorará también su aportación a la enseñanza a través del arte.

PROPUESTA 1. Kandinsky y la abstracción

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas establecidas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada atendiendo al concepto de abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desarrollar una historia expresiva interior.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Se partirá de una imagen de la obra: "*Estudio otoñal en Oberau*" de Kandinsky, en la que el alumno deberá:

1. Identificar los elementos gráficos de la composición (punto, línea, plano, color). En un acetato transparente colocado sobre la imagen, con diferentes rotuladores de color, para cada grupo compositivo, se indicarán los diferentes elementos gráficos. Se mostrará con formas geométricas, captando los diferentes volúmenes de masas, líneas, color, pesos visuales, texturas, ritmo, movimiento, tratamiento plástico.
2. Elaborar un esquema acerca del grado de simplificación y detalle existente en la composición.

- a. Simplificación atendiendo a formas geométricas, que fuera del contexto en el que se encuentran pueden tener otra lectura visual.
 - b. Realizar aquel detalle que significa por sí mismo, sin necesidad de estar incluido en una composición, pues tiene importancia de lectura e interpretación por sí solo.
3. Adentrarse en lo que la obra plantea y expresar primero con anotaciones, los sentimientos y sensaciones que producen.
 4. Escoger una imagen o fotografía de un paisaje que sea conocido y que evoque momentos y sentimientos vividos.
 5. Comparar ambas escenas (la imagen propuesta y la elegida por el alumno) atendiendo a lo que interiormente le han generado.

B. Realización plástica.

Con la imagen escogida por el alumno se realizará una interpretación de la misma, atendiendo a los conceptos y valores de la imagen inicial, (*Estudio otoñal en Oberau*). Se expresarán gráficamente a través del color, los sentimientos que ella le ha sugerido.

Esta composición se realizará atendiendo a la simplificación y el esquema de la obra en la que se ha realizado el estudio y la valoración de los conceptos gráficos.

Se realizará en un soporte de cartulina, formato DIN A 3, sobre la que se pegarán diferentes papeles y cartulinas de colores, así como papel gráfico de prensa o revistas, aprovechando las diversas texturas y tonalidades que presentan.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra.
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como de los sentimientos que despierta la misma.

D. Obra propuesta:



1. Kandinsky. Estudio otoñal en Oberau. 1908.

Óleo sobre cartulina 32,8 x 44,5 cm.

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

3. Materiales:

Imagen de la obra: "Estudio otoñal en Oberau". Papeles de colores, pegamento, tijeras, cartón o cartulina para el soporte, cartulinas de colores, papeles de prensa (periódicos, revistas, catálogos comerciales...), acetato, rotuladores de color de diferentes puntas.

4. Criterios de Evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Percibe y diferencia las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza el valor estético y compositivo (equilibrio visual y perceptivo, posición de los elementos gráficos) de las obras de estudio de Kandinsky: 1. <i>Estudio otoñal en Oberau</i> . 2. <i>Murnau. Jardín I</i> .	1	2	3	4	5
3. Aplica un tipo de técnica específica, el collage, a la resolución gráfico-plástica de las obras propuestas: 1. Kandinsky. <i>Estudio otoñal en Oberau</i> . 2. <i>Murnau. Jardín I</i> . 3. Klee. <i>El sitio de los mellizos</i> . 4. Rothko. <i>Negro sobre rojo intenso</i> .	1	2	3	4	5

4. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes (gráficos, plásticos y visuales), en el camino hacia la abstracción, sirviéndose de los autores propuestos. Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación tanto de imágenes, como bibliográficas acerca de los artistas y estilos que sirven de estudio.	1	2	3	4	5
7. Extrae lo esencial de la obra, por medio de la expresión plástica de los sentimientos y sensaciones evocados.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo como un medio de expresión personal y social., diferenciando su función como emisor y receptor.	1	2	3	4	5
9. Respeta el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de las obras de estudio, desde la libertad que estas proyectan y generan.	1	2	3	4	5

Tabla 2. Cuestionario de evaluación de la propuesta 1.

5. Actividades de generalización:

El alumno/a pondrá en práctica lo aprendido en la unidad a través de las siguientes obras:

- a. *Murnau. Jardín I.* Kandinsky.
- b. *El sitio de los mellizos.* Klee.
- c. *Negro sobre rojo intenso.* Rothko.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta "Estudio otoñal en Oberau" de Kandinsky. (punto C), de las imágenes siguientes:
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Realizar la representación gráfica y lineal de la esquematización de los elementos y formas visuales de cada una de las composiciones.
4. Percibir y manifestar el camino hacia la abstracción.



2. Kandinsky. Murnau. Jardín I. 1910.
Óleo sobre lienzo. 66x82 cm.
Munich, Städtische Galerie im
Lenbachhaus.



3. Klee. El sitio de los mellizos.
1929.
Acuarela y plumilla sobre papel
sobre cartulina, 27,5 x 30,6 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern,
Fundación Paul Klee.



4. Rothko. Negro sobre rojo intenso. 1957.
Óleo sobre lienzo. 176,2 x 136,5 cm.
San Antonio (TX) por gentileza de SBC
Communications Inc.

"Todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos sólo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad, ¿en qué medida ello influye en la claridad interior de las cosas?... ¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo... Nosotros tenemos la experiencia milenaria de que las cosas son más mudas cuanto más claramente les ponemos delante el espejo óptico de su apariencia fenoménica. La apariencia es siempre chata, pero, alejada completamente de vuestro espíritu –imaginad que ni vosotros ni vuestra imagen existen– y el mundo permanece en su auténtica forma, y los artistas intuimos esta forma. Un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conduce en sueños detrás de su variopinto escenario»". (Castaño Gracia J. A. Forma y expresión en Kandinsky. G:\TS\kandinsky\kandinskyf\Forma-y-Expresion-en-Kandinsky.htm. p.1).

PROPUESTA 2. Imaginación

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje de los elementos gráficos, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, dentro de una composición con nivel de abstracción medio, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan las diversas técnicas de una obra de arte.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada. Atendiendo al concepto de abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa, imaginativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos lenguajes de expresión y los valores plásticos en la abstracción, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo desde la imaginación como un medio de expresión personal y social.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde la abstracción, aludiendo a la imaginación, introducirse en un interior propio para generar una nueva historia expresiva.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Se partirá de una obra de Kandinsky, "*Paisaje con figuras que se encuentran y un niño*", en la que el profesor ocultará su título al alumno. Este deberá:

1. Reflexionar y adentrarse en lo que la obra representa.
2. Imaginar una posible historia, partiendo de las propias vivencias.
3. Identificar los elementos que la componen y realizar una descripción de los mismos. Esta descripción será gráfica por medio de símbolos y formas que se refie-

ran a cada agrupación representativa. (Determinar las diferentes zonas y pesos compositivos).

4. Posteriormente el profesor, aportará el título que el autor ha dado a la obra y a partir de ese momento volverá a reinterpretar la escena comparando las analogías y diferencias con respecto a la reflexión realizada previamente por el alumno.
5. Realizar un análisis acerca de los contrastes de la vida personal y social, (guerra-paz, justicia-injusticia, bien-mal, orden-desorden, belleza-fealdad, estético-antiestético, sagrado-profano, unidad-totalidad, individual-comunitario...).
6. Reinventar una nueva historia bajo alguno de los conceptos analizados en el punto 5.

B. Realización plástica

Interpretación plástica de la obra de Kandinsky, por medio de la técnica del gouache o témpera, atendiendo a formas de la geometría para su simplificación formal.

Utilizar dos tonos de color, atendiendo a la ley de complementariedad tonal. (Colores opuestos en el círculo cromático). O bien blanco-negro.

Estos colores se tratarán bajo el concepto de pintura y color plano, (tinta plana) es decir sin textura alguna en el proceso de la aplicación del color.

Con la ayuda de los medios informáticos, distorsionar más la imagen tanto en forma como en color.

Expresar plásticamente, según el esquema compositivo de la obra estudiada de Kandinsky "*Paisaje con figuras que se encuentran y un niño*", la nueva historia reinventada según el análisis de los conceptos del punto 5.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra.
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como los sentimientos evocados en la historia nueva que has aportado.



1. Kandinsky. Paisaje con figuras que se encuentran y un niño. 1908/09.
 Acuarela sobre carboncillo y lápiz sobre papel 12 x 15,5 cm.
 Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

3. *Materiales:*

Papel de acuarela, formato DIN A-3. Colores de gouache o témpera. Pinceles, cuencos para mezclar los colores, agua, trapos, esponja.

4. *Criterios de evaluación:*

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Aplica un tipo de técnica específica, témpera, a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto.	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición y realiza una lectura interpretativa de ella.	1	2	3	4	5
3. Observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional atendiendo a la ley de contrarios.	1	2	3	4	5
4. Imagina, partiendo de formas diversas situadas en el espacio compositivo, una historia de concepción abstracta.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5

6. Construye y organiza una composición relacionado figura-fondo y manipulando sus formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos, siguiendo las pautas de la obra de Kandinsky. <i>Paisaje con figuras que se encuentran y un niño.</i>	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes (gráficos, plásticos y visuales) que ayuden a comprender el espacio, ayudados por el concepto de perspectiva.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de imaginación e intuición por medio de determinadas formas, como un medio de expresión personal y social, comparando obras de otros autores: Kandinsky. <i>Con jinete. Ángel del Juicio Final.</i> Rothko. <i>Sin título. (Negro sobre gris).</i>	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), y valora las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, desde la abstracción.	1	2	3	4	5

Tabla 3. Cuestionario de evaluación de la propuesta 2.

5. Actividades de generalización:

El alumno/a pondrá en práctica lo aprendido en la unidad a través de las siguientes obras:

- a. *Con jinete.* Kandinsky.
- b. *Ángel del Juicio Final.* Kandinsky.
- c. *Sin título. (Negro sobre gris).* Rothko.
 1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial (punto C), bajo los mismos conceptos de la imagen propuesta, "*Paisaje con figuras que se encuentran y un niño*".
 2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
 3. Imaginar nuevas historias con cada una de las imágenes.



2. Kandinsky. Con jinete. 1912.
Aguada sobre vidrio estructurado,
27,5 x 28 cm.
París Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.



3. Kandinsky. Ángel del Juicio Final.
1911.
Pintura sobre vidrio, 26 x 17 cm.
Munich, Städtische Galerie im
Lenbachhaus.



4. Rothko. Sin título. (Negro sobre gris). 1969.
Acrílico sobre lienzo. 175,3 x 235 cm.
Colección de Kate Rothko-Prizel.

"Toda creación de arte es gestada por su tiempo y, muchas veces, gesta nuestras propias sensaciones. Hay otro tipo de igualdad exterior de las formas artísticas, que tiene su fundamento en una gran necesidad, la igualdad de la aspiración espiritual de todo un medio moral-espiritual, la orientación hacia fines que, aunque fueron perseguidos un tiempo, fueron más tarde olvidados. Es decir, el mismo sentir interior de toda una época puede llevar, lógicamente, a la utilización de formas que sirvieron positivamente a idénticos fines en un periodo anterior. De esta manera se explica parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestros lazos espirituales con los artistas primitivos. Ellos eran artistas puros como nosotros que solo deseaban representar en sus obras lo esencial: renunciaron a lo ocasional espontáneamente". (Sobre lo espiritual en el arte. Parte I. Vassily Kandinsky. Barral. Barcelona. 1977. p.21).

PROPUESTA 3. Simplificación de elementos gráficos

1. Objetivos:

1. Conocer por medio del arte formas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan las diversas técnicas y el efecto que produce en el espectador.
3. Identificar unas técnicas determinadas, en un momento o en un estilo determinado atendiendo al concepto de abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos, desde la simplificación de sus elementos, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura, apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde la simplificación de la forma, introducirse en el campo de la abstracción para generar una nueva historia expresiva.

2. Actividades:

A. Análisis formal

Se partirá de la obra de "Kandinsky, *"El jinete del Apocalipsis"*. El alumno deberá:

1. Estudiar el camino de la simplificación formal.
2. Descubrir el potencial expresivo de la obra, a través del ritmo y movimiento de la composición y lo que ello produce en el espectador.
3. Analizar el grado de simplificación de cada uno de los elementos que conforman la imagen.
4. Descubrir el valor y peso que este grado aporta a la composición.
5. Valorar el peso emocional que produce el color en la persona.

Este apartado de estudio se realizará en grupo para así recibir un mayor aporte de sensaciones y sentimientos de otras personas.

B. Realización plástica

Partir del estilo de la imagen inicial, "El jinete del Apocalipsis". Escoger otra imagen de una de las muestras que se estén realizando en la ciudad.

Por medio de una técnica plástica, interpretar bajo los conceptos de simplificación formal, el motivo elegido.

Con una técnica al agua (témpera, gouache, acrílico, acuarela) se realizará el planteamiento realizado por el profesor.

Posteriormente se realizarán otras interpretaciones y valoraciones de los trabajos del resto de los compañeros del grupo.

C. Ficha de las imágenes:

Imagen A. "El jinete del Apocalipsis".

Imagen B. Imagen elegida por el alumno.

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra.
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, y lo que lo Sublime sugiere.

D. Imagen propuesta



1. Kandinsky. El jinete del Apocalipsis. 1911.
Pintura al temple sobre vidrio, 29,5 x 20 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

3. Materiales:

Papel de acuarela o cartoncillo, formato DIN A-3, acuarela, gouache, témpera, acrílico, rotuladores, pinceles, agua, cuencos para realizar las mezclas, esponja, cepillo, lápices acuarelables, tinta china.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la composición de la obra de Kandinsky. <i>El jinete del Apocalipsis</i> , partiendo de la geometría como elemento configurador, simplificador y compositivo, observando su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
3. Representa de una manera simplificada, los valores plásticos de la composición, atendiendo a su forma, color, tamaño, textura.	1	2	3	4	5
4. Aplica un tipo de técnicas específicas (acuarela, témpera, acrílico) a la resolución gráfico-plástica de los temas propuestos: Klee. <i>Cantera</i> . Rothko. <i>El presagio</i> . Mondrian. <i>Cuadro nº 3 en rojo anaranjado, amarillo, negro, azul y gris</i> .	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, partiendo de una obra elegida de alguna de las muestras que se realicen en ese momento en la ciudad, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, manipulando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales (gráficos, plásticos y visuales).	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otras personas como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura (realismo o abstracción), y valora las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe la experiencia sensible que le genera la contemplación de la obra, desde la abstracción.	1	2	3	4	5

Tabla 4. Cuestionario de evaluación de la propuesta 3.

5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras, de otros autores, el alumno/a realizará el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. “*El jinete del Apocalipsis*”.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Cantera*. Klee.
 - b. *El presagio*. Rothko.
 - c. *Cuadro nº 3, en rojo anaranjado, amarillo, negro, azul y gris*. Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias con cada una de las imágenes.



2. Klee. *Cantera*. 1915.
Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartulina. 20,2 x 24,6 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.



3. Rothko. El presagio, 1943.
Óleo y grafito sobre lienzo.
48,9 x 33 cm.
Washington DC, The National Gallery of Art.



4. Mondrian. Cuadro nº 3 en rojo anaranjado,
amarillo, negro, azul y gris. 1921.
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 41,5 cm.
Basilea, Kunstmuseum, Öffentliche
kunstsammlung.

"Kandinsky no olvida el aspecto físico de la pintura, el color y la forma. Ambos despiertan un sonido interior, sea por asociación o por desarrollo de la sensibilidad. La armonía de estos elementos debe buscar el contacto adecuado con el alma, lo que Kandinsky llama el principio de necesidad interior". (Kandinsky, W. Cursos de la Bauhaus. Alianza Forma. Madrid. 1987. p.54).

PROPUESTA 4. Un mundo de manchas cromáticas

1. Objetivos:

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, en el campo de la abstracción, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan las diversas técnicas en el campo de la abstracción.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con la abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa, imaginativa e intuitiva y de experimentación formal y plástica, en el campo de lo abstracto, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, abstracta, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por las aportaciones que los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas aportan a la estética, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades propias y generando una estética personal.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura de la abstracción, apreciando y respetando el valor de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde la abstracción, por medio de la mancha de color expresiva, manifestar los sentimientos que esta suscita.

2. Actividades:

A. Análisis formal.

Se partirá de la obra de Kandinsky "*Mancha negra*", a la que el profesor ocultará su título. El alumno/a deberá:

1. Realizar un estudio interpretativo de la obra.
2. Valorar los elementos gráficos reconocibles así como los pesos visuales dentro de la composición.

B. Realización plástica

Antes de realizar el análisis formal (punto A) de la obra propuesta, se pedirá al alumno que realice en un soporte de papel, o en una cartulina blanca, formato A-3, una mancha, sin especificar, por parte del profesor, la tonalidad de la misma.

Con ello se pretende que el alumno se exprese a través del color y la forma de la mancha y la situación de la misma dentro del campo visual sobre el que se percibe.

Después del análisis realizado de la obra inicial se interpretará la misma atendiendo a conceptos como: composición, pesos visuales, ritmo, movimiento, valor cromático y textural.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra.
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, y lo que el concepto de lo Sublime sugiere.

D. Imagen propuesta



1. Kandinsky. Mancha negra I. 1912.
Óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm.
San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.

3. Materiales:

Tinta china negra o de color, papel o cartulina formato DIN A-3, pinceles, esponja, cepillo, lápices de color, rotuladores, pinturas al agua, acuarelas, témpera, acrílico.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición cromática y observa su comportamiento motriz y sensorial, así como el valor plástico de las texturas, sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
3. Valora la expresión de la mancha tonal como elemento que suscita sentimientos.	1	2	3	4	5
4. Aplica un tipo de técnica específica, tinta china, a la resolución gráfico-plástica por medio de la mancha de color, de un tema concreto en el campo de lo abstracto, seleccionando los materiales oportunos.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, partiendo de manchas de color, y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales atendiendo a las imágenes propuestas. 1. Kandinsky. <i>Mancha negra I</i> . 2. Mondrian. <i>Composición</i> . 3. <i>Composición reticular 7</i> . 4. Rothko. <i>Sin título</i> .	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otras personas como un medio de expresión personal y social y contrasta las opciones de estudio, obras de Kandinsky, Mondrian y Rothko.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y desde la mancha cromática y su valor textural, busca la energía y los estímulos en la abstracción.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones de identidad que le genera la contemplación de una mancha cromática en la obra abstracta, adentrándose más allá de la apariencia formal.	1	2	3	4	5

Tabla 5. Cuestionario de evaluación de la propuesta 4.

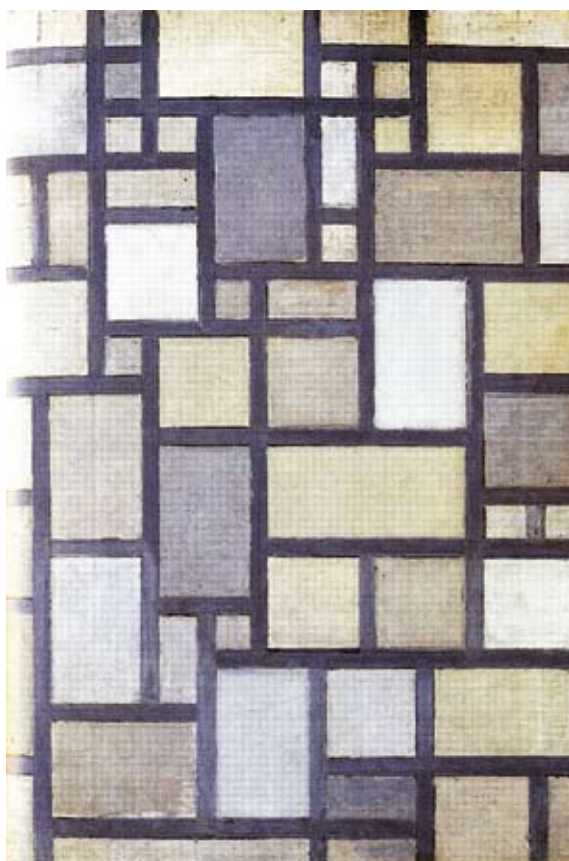
5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otros autores, el alumno/a realizará el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. "Mancha negra".

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Composición*. Mondrian.
 - b. *Composición reticular 7*. Mondrian.
 - c. *Sin título*. Rothko.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias a través de las manchas cromáticas con cada una de las imágenes.



2. Mondrian. *Composición*. 1916.
Óleo sobre lienzo 119 x 75,1 cm.
Nueva York. The Solomon R. Guggenheim
Museum.



3. Mondrian. *Composición reticular 7*. 1919.
Óleo sobre lienzo 48,5 x 48,5 cm.
Basilea, Kunstmuseum, Öffentliche
kunstsammlung.



4. Rothko. Sin título. 1956.
Óleo sobre lienzo, 124,5 x 78,7 cm.
Colección privada.

"De lo Espiritual en el Arte": ..."A medida que se desarrolla el ser humano, se amplía el círculo de las cualidades que encierran en sí diferentes objetos y seres. Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente un sonido interior. Lo mismo sucede con el color, que provoca sólo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo. Pero también a este nivel el efecto simple tiene diverso matiz. Los colores claros atraen el ojo con intensidad y fuerza y es mayor aún en los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde. Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtendremos el (...) efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma"....."La calidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano.."..."En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta base, principio de la necesidad interior". (Kandinsky, W. Cursos de la Bauhaus. Alianza Forma. Madrid. 1987. p.56).

PROPUESTA 5. El juego de las formas

1. Objetivos:

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, para manipular la imagen, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, y de consecución de unos valores y objetivos sociales.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura, apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde las diferentes formas en el campo de la abstracción, generar una nueva manifestación expresiva.

2. Actividades:

A. Análisis formal

Realizar el estudio plástico de la obra de Paul Klee, "La máquina de trinar". El profesor omite inicialmente el título al alumno. El alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos reconocibles.
2. Valorar los pesos visuales dentro de la composición.
3. Reconocer texturas dentro de la composición.

B. Realización plástica

El alumno realizará, partiendo de la obra de Paul Klee propuesta, en un soporte de papel, o en una cartulina blanca, formato A-3, la distribución de las diferentes manchas pictóricas, de la imagen, pero alterando el orden de las mismas, disponiéndolas en la situación que el alumno crea conveniente.

Valorará el potencial del elemento gráfico y su simbolismo.

Este grafismo lo realizará con un rotulador negro, que potenciará la carga expresiva del trabajo.

Con ello se pretende que el alumno se exprese a través del color y la forma de la mancha y la situación de la misma en el campo visual sobre el que se percibe.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra?

D. Imagen propuesta



1. Klee. La máquina de trinar.
1922.
Papel parafinado para calcar y
acuarela 41,3 x 30,5 cm.
Nueva York. The Museum of
Modern Art.

3. Materiales:

Cartulina, papel basik con grano de formato DIN A-3, papel Canson, papel kraff, pinturas de cera, rotuladores en negro de diversos grosores y tipos de puntas (redondas, bisel, finas, gruesas).

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual buscando los contrastes en las formas.	1	2	3	4	5
2. Analiza la composición valorando la proximidad o lejanía de las formas entre sí.	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento de la forma y su función dentro de la composición y del soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4. Aplica un tipo de técnica específica, la pintura con ceras, a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto en el campo de lo abstracto, seleccionando los materiales oportunos.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, manipulando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso la proporción entre cada uno de los elementos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otras personas como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético de los autores de estudio: 1. Klee. <i>La máquina de trinar</i> . 2. Klee. <i>Jardín de rosas</i> . 3. Kandinsky. <i>Encuentro</i> . 4. Mondrian. <i>Andamiaje: estudio para cuadro III</i> .	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, desde la abstracción, aportando otros materiales y técnicas expresivas que realcen su trabajo y le aporten identidad.	1	2	3	4	5

Tabla 6. Cuestionario de evaluación de la propuesta 5.

5. *Actividades de generalización:*

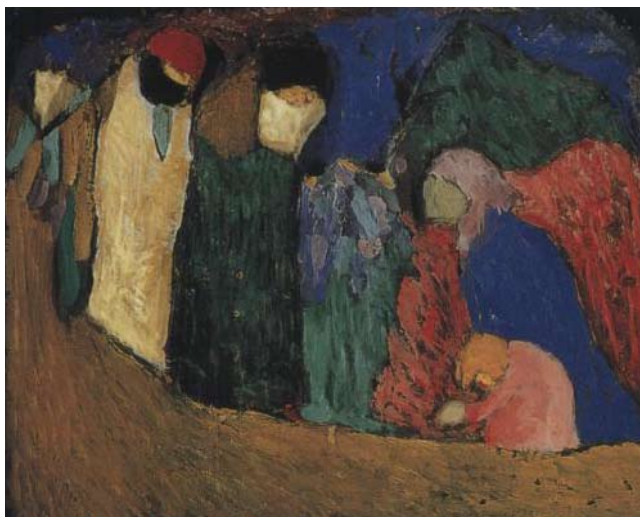
Partiendo de obras, de otros autores, el alumno/a realizará el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. "La máquina de trinar". Klee.

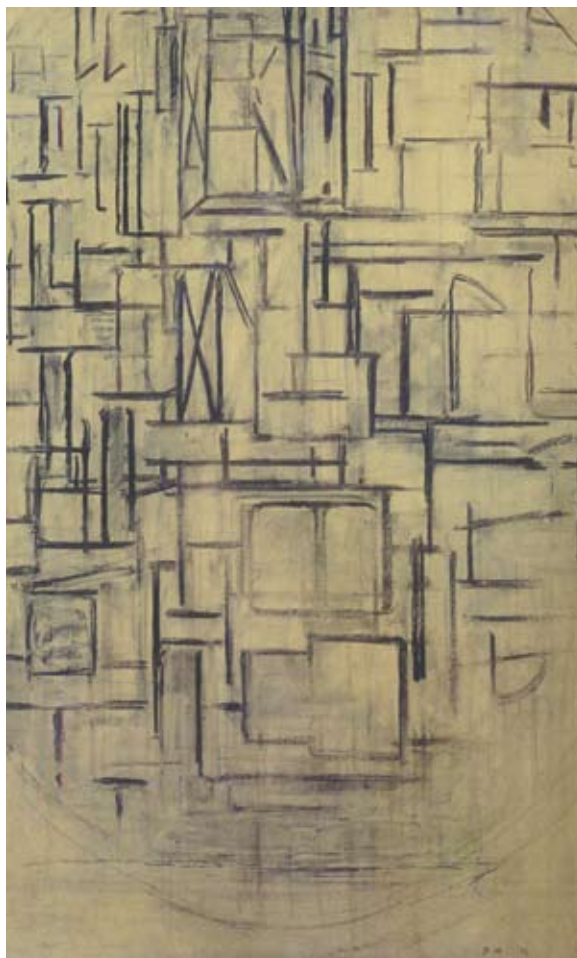
1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Jardín de rosas*. Klee.
 - b. *Encuentro*. Kandinsky.
 - c. *Andamiaje: estudio para cuadro III*. Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas formas y disposición de las mismas en otros planos representativos, evocando una nueva obra con una lectura de aporte de valores sociales.

2. Klee. *Jardín de rosas*. 1920.
Óleo y plumilla sobre papel sobre cartulina. 49 x 42,5 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner y Galería Municipal.



3. Kandinsky. *Encuentro*. 1908/09.
Tablilla grabada y pintada al óleo.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Préstamo permanente de la Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner.





4. Mondrian Andamiaje: estudio para cuadro III.
1914. Carboncillo sobre papel,
152,5 x 100 cm.

Venecia, Peggy Guggenheim Collection, Solomon R. Guggenheim Foundation.
"Dos elementos constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior. El primero formado aparte, es la emoción del alma del artista. Esa emoción posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador. Mientras el alma esté ligada al cuerpo, normalmente no puede entrar en vibración sino por medio del sentimiento. Este es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador). Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción. La forma es la expresión material del contenido abstracto."(*La pintura como arte puro (1913)*. Del catálogo de la exposición: Kandinsky. *Origen de la Abstracción*. Fundación Juan March. 2003/2004. p.84.)

PROPUESTA 6. Soñar una imagen

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones, para generar una nueva imagen soñada.
6. Analizar la obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos de manipulación de la imagen, con las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, y como aprendizaje de nuevas estéticas y descubrimiento de las que surgen desde el sentimiento de cada uno.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura social, apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde la abstracción, introducirse en un interior propio para generar una nueva historia expresiva. Descubrir los valores que pueden aportar la obra y su interpretación.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal.*

Realizar el estudio plástico de la obra de Rothko. "*Sin título*". El alumno/a tendrá que:

1. Valorar los elementos gráficos reconocibles así como los pesos visuales dentro de la composición.
2. Descubrir los pesos de texturas dentro de unas masas de volúmenes.
3. Valorar el elemento gráfico específico en cuanto a forma, tamaño y color.
4. Representar dichas texturas, indicando su correspondencia con materias o materiales reconocibles.

B. Realización plástica

El alumno debe realizar en un soporte de papel, o en una cartulina blanca, formato DIN A-3, la distribución de las diferentes texturas pictóricas, de la imagen propuesta.

Con ello se pretende que el alumno se exprese a través del color y la forma de la mancha movidas por el grafismo textural en el campo visual sobre el que se percibe.

Aportará otros materiales que el alumno crea conveniente para la plasmación de dichas texturas, (papeles, hilos, telas, serrín...)

Con esta base como fondo, aportará otra imagen diferente a la existente de la obra de Rothko, a modo de collage.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. Soñar otra historia con nuevos signos y símbolos.

C. Imagen propuesta

1. Rothko.
Sin título. 1944.
Acuarela sobre papel.
100,3 x 69,9 cm.
Colección de Kate
Rothko-Prizel.



3. Materiales:

Materiales que permiten el trazado gráfico y de color, lápices de color, rotuladores de diferentes grosores, pasteles, ceras, tintas, pinceles finos, plumillas.

Materiales como cartón, telas, polvos de arena, serrín, hilos...

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza conceptos abstractos para soñar e imaginar nuevas historias, basándose en la obra propuesta de Rothko. <i>Sin título</i> .	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición desde las semejanzas y contrastes de las formas en el espacio que ocupan.	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento de la forma, su significado y función sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4. Aplica la técnica de la pintura con ceras, a la resolución gráfico-plástica del tema concreto de Rothko. <i>Nº 14 (Verde, amarillo)</i> , seleccionando los materiales oportunos.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, manipulando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales, y texturales, interpretando las obras: Kandinsky. <i>San Vladimir</i> . Klee. <i>Músico</i> .	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otras personas como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura desde el concepto de la abstracción, en todos sus campos, y valora las técnicas de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, desde la abstracción, aportando nuevas lecturas y otros materiales y técnicas expresivas que realcen su trabajo y le aporten identidad.	1	2	3	4	5

Tabla 7. Cuestionario de evaluación de la propuesta 6.

5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. Rothko. *Sin título*.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Nº 14 (Verde, amarillo)*. Rothko.
 - b. *San Vladimir*. Kandinsky.
 - c. *Músico*. Klee.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Rothko. Nº 14
(Verde, amarillo). 1953.
Óleo sobre lienzo, 195 x 172,1 cm.
Los Ángeles, propiedad
de Frederik R. Weisman.



3. Kandinsky. San Vladimir. 1911.
Pintura sobre vidrio, 29 x 25,6 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



4. Klee. Músico. 1937.
Acuarela sobre imprimación de yeso y engrudo sobre
papel. 27,8 x 20,3 cm.
Berna Klee Museum. Donación LK.

Quizás una de las aportaciones más importantes que puedan hacer las artes en una sociedad en la cual el trabajo es fragmentario y ha devenido una rutina habitual, es su capacidad de vitalizar la vida atrayendo la atención hacia la calidad de una experiencia como ésta. Si el arte es algo, es una calidad de vida que se disfruta por sí misma. En un orden social que tiende a incentivar el que las personas traten los objetos y a las demás personas como instrumentos, las artes llaman la atención sobre los aspectos no instrumentales de la vida. La obra de arte visual es una forma a explorar visualmente, los ritmos de la obra, su forma, su contorno, su color hacen que se avance por un camino cualitativo. La experiencia estética es un proceso que emerge del propio arte. Una importante aportación de las artes a la sociedad contemporánea es la de servir tanto como experiencia como de recordatorio de que no se debe considerar que la vida sea una serie de medios para alcanzar un fin deseado. El arte nos recuerda que el acto de observar intensamente, de abrir la sensibilidad al entorno produce una recompensa cualitativa en el proceso de vivir. (Eisner, E. W. Educar la visión artística. Paidós Educador. Barcelona. 1995. pp.255, 256).

PROPUESTA 7. Composición plástica. Pesos y armonías

1. Objetivos:

1. Conocer el lenguaje, de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los elementos en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas formas de la geometría en una composición plástica.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada y aprovechar las técnicas apropiadas para su expresión.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones, por medio del collage.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones y su manipulación expresiva.
6. Analizar una obra de arte, realizada con collage, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos, pesos visuales y armonías cromáticas.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo, como un medio de expresión personal y social.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura social y de mensajes estéticos, apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Desde la abstracción, introducirse en un interior propio para generar una nueva historia expresiva. Por medio de la geometría valorar el espacio compositivo comparándolo con el espacio personal y social.

2. Actividades:

A. Análisis formal

Partir de la obra de Paul Klee, "*Borrado de la lista*". El alumno debe:

1. Realizar el estudio de los componentes plásticos de la obra.
2. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición. Por forma, tamaño y color.
3. Estudiar la técnica y procedimientos plásticos de la obra.

B. Realización plástica

Se pedirá al alumno que realice en un soporte de cartón, o en una cartulina blanca, formato A-3, la distribución de las diferentes formas geométricas pictóricas, de la imagen.

Se realizará como collage con otros papeles y elementos que permitan su integración en el trabajo.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como de lo que lo Sublime reinventa en el ser.

C. Imagen propuesta



1. Paul Klee. Borrado de la lista. 1933.
Óleo sobre papel,
31,5 x 24 cm.
Berna Klee Museum.
Donación LK.

3. Materiales:

Papeles, cartulinas de colores y diferentes texturas, papeles de impresión gráfica (prensa, folletos, revistas...)

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual de la obra de Paul Klee. <i>Borrado de la lista</i> .	1	2	3	4	5
2. Analiza la representación espacial de la obra de Rothko. <i>Nº 61. (Óxido y azul). Marrón, azul, marrón, sobre azul</i> .	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento de las obras en el espacio expositivo según la imagen: <i>Sala Rothko</i> .	1	2	3	4	5
4. Aplica un tipo de técnica específica, (el collage), a la resolución gráfico-plástica de la obra de Kandinsky. <i>Composición IX</i> , seleccionando los materiales oportunos.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, manipulando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Armoniza los pesos visuales y las armonías cromáticas dentro del campo compositivo.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otras personas como un medio de expresión personal y social tanto la belleza como la ausencia de ella.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético, en todos sus campos, y valora las técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Descubre las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, y lo traduce con elementos de la geometría, buscando y encontrando lo bello desde su composición.	1	2	3	4	5

Tabla 8. Cuestionario de evaluación de la propuesta 7.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. Rothko. *"Sin título"*.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Sala Rothko*. Rothko.
 - b. *Nº 61. (Óxido y azul) Marrón, azul, marrón, sobre azul*. Rothko.
 - c. *Composición IX*. Kandinsky.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.
5. Analizar el espacio expositivo en relación con las obras de de la Sala Rothko.



2. Rothko.Sala Rothko.
Phillips Collection, Washington.DC.

3. Rothko. Nº 61. (Óxido y azul) Marrón, azul, marrón, sobre azul. 1953.
Óleo sobre lienzo 294x 232,4 cm.
Los Ángeles, The Museum Contemporary Art,
The Panza Collection.





4. Kandinsky. Composición IX.1936.
Óleo sobre lienzo, 113,5 x 195 cm.
París Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.

"Una obra de arte expresa el sentimiento para que lo contemplemos, haciéndolo visible, audible o de alguna manera perceptible a través de un símbolo, no deducible de un indicio. La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra inmediata vida sensible, mental y emocional; las obras de arte son proyecciones de vida sensible, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes del sentimiento, imágenes que formulan el sentimiento para nuestra cognición. Todo aquello que articula el sentimiento y lo presenta a nuestro conocimiento es artísticamente bueno."(Langer, S. Expressiveness, Problems of Art, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1957. p.25).

PROPUESTA 8. Paisaje

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en la cultura de la abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Buscar sentimientos internos a través de la contemplación de una obra dentro del concepto de la abstracción.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Realizar el estudio de los componentes plásticos de la obra de Paul Klee, "*Al estilo de Kairouan, traspuesto de forma moderada*". El alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos.
2. Valorar los pesos visuales dentro de la composición atendiendo a forma, tamaño y color.
3. Distribuir mediante elementos geométricos estos valores visuales.
4. Estudiar paralelismos técnicos y conceptuales con respecto al movimiento cubista.

B. Realización plástica

Con la obra elegida el alumno/a realizará en un soporte de papel con gramaje y textura, tabla de ocumen o en una cartulina blanca, formato A-3, la distribución de las diferentes formas geométricas pictóricas de la imagen.

Se realizará con la técnica del collage con otros papeles y elementos que permitan su integración en el trabajo.

Su terminación será con una técnica mixta, aquella que el alumno crea conveniente.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, y aquello que lo Sublime suscita.

C. Imagen propuesta



1. Paul Klee. Al estilo de Kairouan, traspuesto de forma moderada. 1914.
Acuarela y lápiz sobre papel con cenefa inferior a plumilla, sobre cartulina. 12,3 x 19,5 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.

3. Materiales:

Papeles de diferentes texturas y colores. Pegamento, tijeras, cartulina, cartón para el soporte. Lápices y rotuladores.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición. Paul Klee.. <i>Al estilo de Kairouan, traspuesto de forma moderada.</i>	1	2	3	4	5
3. Descubre e interpreta formas de otras obras: Mondrian. <i>Paisaje con árboles.</i> Kandinsky. <i>Improvisación 7.</i> Mondrian. <i>Composición de árboles 2.</i>	1	2	3	4	5
4. Aplica la técnica del collage y técnica mixta, a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto dentro del periodo constructivista.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, específico de la corriente constructivista, manipulando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes plásticos y visuales con efectos texturales.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otros autores que tratan temas desde el sentir de lo finito e infinito, partiendo de las obras objeto de estudio.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y valora las técnicas y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, con elementos de la geometría, buscando y encontrando lo bello desde la composición de la obra.	1	2	3	4	5

Tabla 9. Cuestionario de evaluación de la propuesta 8.

5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial, "Cabeza con bigote alemán", Klee.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Paisaje con árboles*. Mondrian.
 - b. *Improvisación 7*. Kandinsky.
 - c. *Composición de árboles 2*. Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas formas que emulen otros paisajes dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras manifestaciones plásticas de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Mondrian. Paisaje con árboles. 1912.
Óleo sobre lienzo 120 x 100 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.



3. Kandinsky. Improvisación 7. 1910.
Óleo sobre lienzo 131 x 97 cm.
Moscú. Galería estatal Tetriákov.



4. Mondrian. Composición de árboles 2. 1912.
Óleo sobre lienzo 98 x 65 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.

"A menudo, la obra de arte presenta ante nuestros sentidos un conjunto de valores, positivos o negativos, la obra elogia o condena, pero comenta el mundo y nos hace sentir algo frente al objeto que representa, a condición de que hayamos aprendido a leer su mensaje. En definitiva, el artista funciona frecuentemente como un crítico social y como un visionario. Su obra permite que aquellos de nosotros que poseemos menor capacidad de percepción aprendamos a ver lo que permanecía oculto. Habiendo visto lo oculto a través del arte, conseguimos hacernos mejores". (Eisner W, E. Educar la mirada artística. Paidós Educador. Barcelona. 1995. p.10).

PROPUESTA 9. Entre manchas

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos de una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura contemporánea respetando el valor y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y propuestas artísticas.
10. Evocar intuiciones por medio de manchas cromáticas.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la imagen de la obra de Paul Klee, "*Cabeza con bigote alemán*", el alumno deberá:

1. Realizar el estudio de los componentes plásticos de la obra.
2. valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición atendiendo a forma, textura, tamaño y color.
3. Valorar la composición total de la obra.
4. Fragmentar un espacio, escogido por el alumno, de la obra y reinterpretar las modulaciones que aparecen en la obra.

B. Realización plástica.

Con la sección elegida por el alumno, reinterpretará en un soporte de papel, o en una cartulina blanca, con textura, formato A-3, la distribución de las diferentes formas plásticas y pictóricas, de la imagen.

Valorará los conceptos analizados en el primer apartado.

Su realización será con una técnica seca como por ejemplo con ceras, pinturas de color, pastel, tizas, cretas.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, y lo que lo Sublime hace renacer dentro de uno.

D. Imagen propuesta



1. Klee. Cabeza con bigote alemán. 1920.
Óleo y plumilla sobre papel sobre madera
32,5 x 28,5 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen.

3. Materiales:

Papeles texturados. Ceras. Disolvente, trapos, difuminos, pinturas de color, pastel, tizas, cretas.

4. Criterios de evaluación:

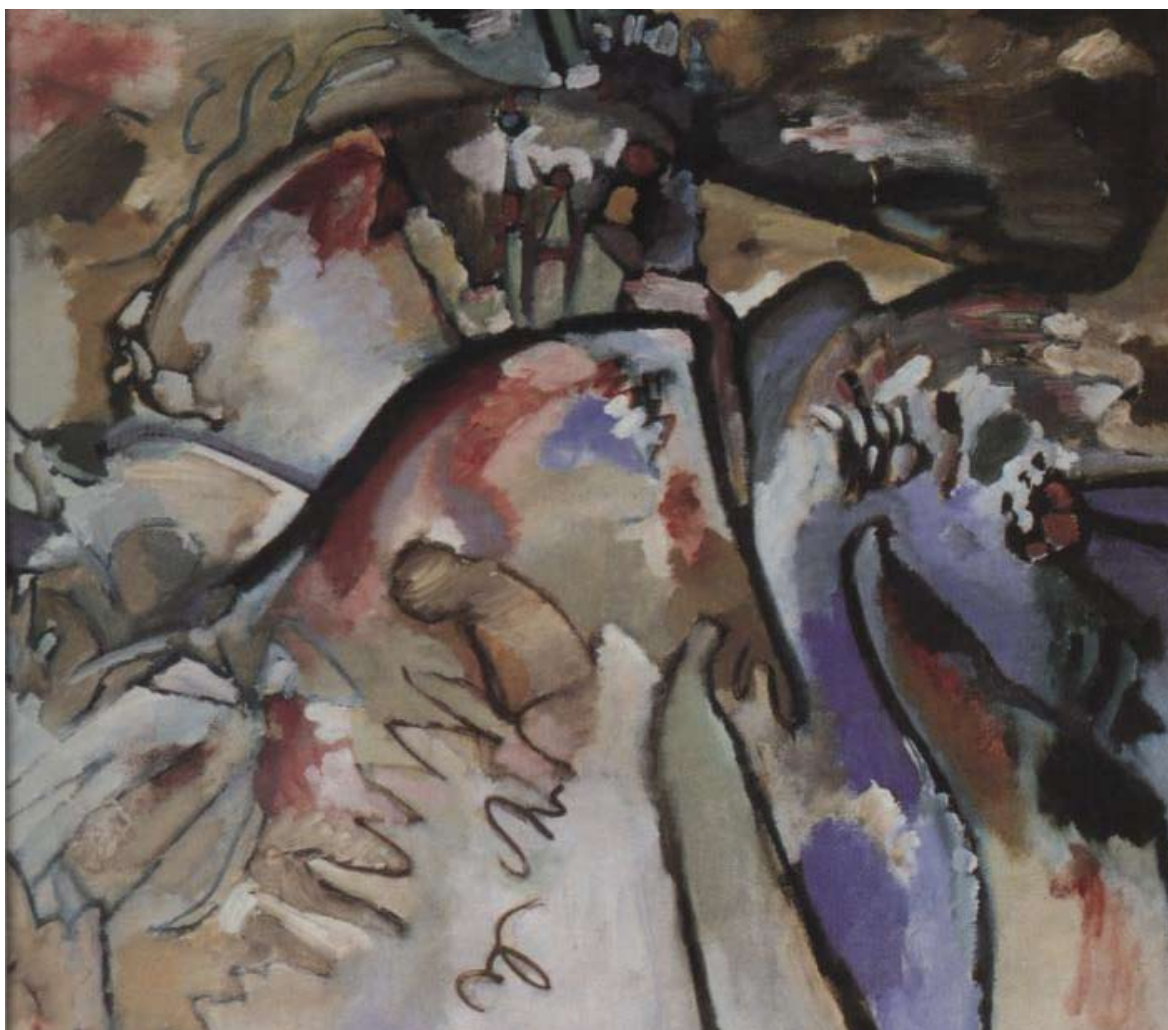
Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha y textura y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza el equilibrio en las manchas cromáticas de la composición: Klee. <i>Cabeza con bigote alemán</i> .	1	2	3	4	5
3. Observa la gravedad y pesos visuales de la mancha cromática en la obra de Mondrian. <i>New York 1941. Boogie Woogie</i> .	1	2	3	4	5
4. Aplica correctamente las técnicas secas en la resolución gráfico-plástica del tema de Kandinsky. <i>Improvisación 21 a</i> .	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, fragmentando y manipulando formas que emulen y sugieran otras nuevas y emplea los procedimientos plásticos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso creativo la mancha cromática como portadora de sentimientos, basándose en la obra de Piet Mondrian. <i>Composición num. 3, con planos cromáticos 3</i> .	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo de otros autores en otras etapas artísticas como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético contemporáneo y las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de una obra con manchas cromáticas buscando y encontrando lo bello desde su composición.	1	2	3	4	5

Tabla 10. Cuestionario de evaluación de la propuesta 9.

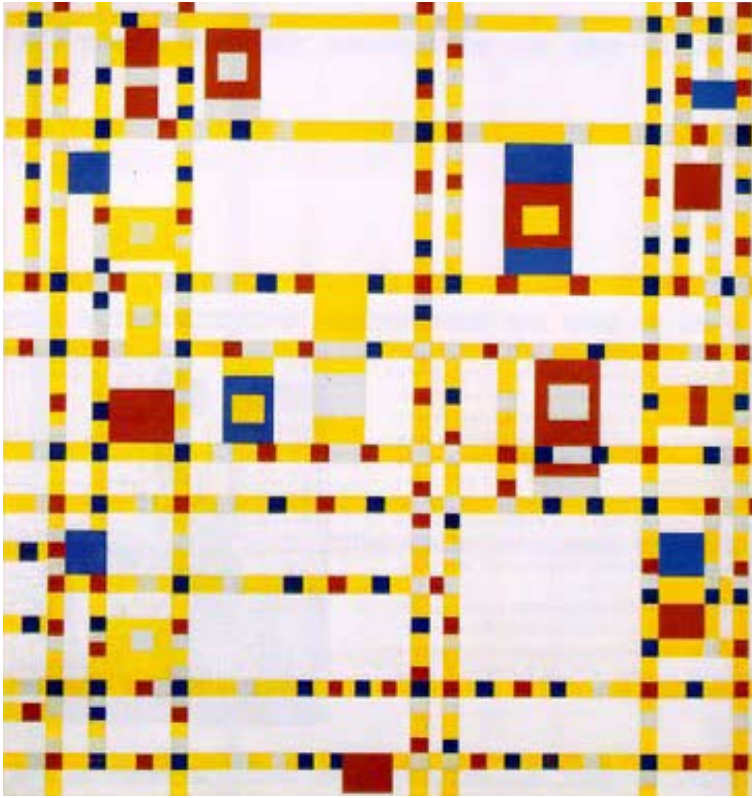
5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otros autores, plantear el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial "Cabeza con bigote alemán" de Klee.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Improvisación 21 a.* Kandinsky.
 - b. *New York. Boogie Woogie.* Mondrian.
 - c. *Composición num. 3, con planos cromáticos.* Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar y sugerir nuevas formas, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Proponer otra obra de concepto abstracto, elegida por el alumno y defender su estructura y lo que ella sugiere desde el concepto de lo sublime.



2. Kandinsky. *Improvisación 21 a.* 1911.
Óleo sobre lienzo. 96 x 195 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



3. Mondrian. New York 1941.
Boogie Woogie.
Óleo sobre lienzo
95,2 x 92 cm.
Nueva York, Hester Diamond
collection.



4. Piet Mondrian.
Composición num. 3, con
planos cromáticos 3. 1917.
Óleo sobre lienzo 48 x 61 cm.
La Haya, Haags
Gemeentemuseum.

"Somos profundamente simbólicos. En cada cosa, además del fenómeno, hallamos la deixis del fenómeno. Algo que apunta y dirige hacia afuera. Lo imaginario se enreda en toda cosa, envuelve, crea crisálidas, de donde saldrán futuras fantasías". (Pérez, J. El color y la palabra. Gramosa. S.A. Madrid. 2002. Presentación de José Alberto Conderana. p. 13).

PROPUESTA 10. La potencia del contraste cromático

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Valorar los efectos plásticos que producen los contrastes cromáticos.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la obra de *Rotkko*. "*Sin título (Negro y naranja sobre rojo.*" El alumno/a deberá:

1. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición según su forma, textura, tamaño y color.
2. Reflejar y hacer constar las sensaciones que la obra les produce.
3. Señalar espacios en la obra y diferenciar las tensiones producidas.
4. Manifestar la belleza o ausencia de ella a través de la obra.
5. Titular la obra, según los sentimientos evocados.

B. Realización plástica

Con la obra de Rothko el alumno debe de realizar en un soporte de papel con textura, formato A-3, la distribución de las diferentes formas pictóricas con tres tonalidades.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Añadir en la composición algún elemento gráfico lineal.

Describir los sentimientos causados al traspasar estas manchas de color y realizar una interpretación emocional.

Se realizará con una técnica mixta.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. Realiza una explicación razonada de los sentimientos que el concepto de lo Sublime sugiere.

C. Imagen propuesta

1. Rothko. Sin título (Negro y naranja sobre rojo). 1962.
Óleo sobre lienzo, 175,5 x 168 cm.
Seúl, Museo de Arte Ho-am.



3. Materiales:

Soporte texturado sobre el que se pueda trabajar una técnica mixta. Rotuladores, tinta china, gouache, pintura acrílica, lápices de color, ceras....

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha y textura y materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la fuerza de los contrastes cromáticos en la composición de Rothko. <i>Sin título (Negro y naranja sobre rojo)</i> .	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento de las armonías cromáticas sobre el soporte bidimensional de la obra de Kandinsky. <i>Impresión III. (Concierto)</i> .	1	2	3	4	5
4. Aplica las técnicas mixtas en la resolución gráfico-plástica de la obra de Klee. <i>Ad Parnassum</i> .	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto plástico, como necesidad de expresión interior, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, simplificando formas y procedimientos en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso plástico diversos lenguajes y tratamientos visuales por medio de las diferentes técnicas que conoce y en la obra de Mondrian. <i>Composición n. VI</i> .	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo desde la abstracción como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y plural, valorando las técnicas y las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que genera la contemplación de la obra, buscando e imaginando otros relatos desde la composición de la obra.	1	2	3	4	5

Tabla 11. Cuestionario de evaluación de la propuesta 10.

5. *Actividades de generalización:*

El alumno/a realizará el mismo proceso llevado en la imagen de Rothko, *Sin título (Negro y naranja sobre rojo)*, con las imágenes siguientes:

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Ad Parnassum*. Klee.
 - b. *Impresión III. (Concierto)*. Kandinsky.
 - c. *Composición nº VI*. Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Intuir nuevos sentimientos aportados por cada una de las imágenes.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.

2. Klee. *Ad Parnassum*. 1932.
Óleo, líneas estampadas, puntos estampados en blanco y repintados posteriormente sobre pintura de caseína sobre lienzo en marco de cuñas.
Berna, Kunstmuseum Bern, Donación permanente de la Asociación de Amigos del Kunstmuseum Bern.



3. Kandinsky. *Impresión III. (Concierto)*. 1911.
Óleo sobre lienzo.
77,5 x 100 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.





4. Mondrian.Composición n VI. 1914.
Óleo sobre lienzo 95,2 x 67,6 cm.
Basilea, Beyeler Collection.

"La verdadera naturaleza del arte lleva en sí siempre algo que transforma, que supera el sentimiento ordinario, y el mismo miedo, el mismo dolor, la misma emoción, cuando los suscita el arte, encierran algo además de lo que contienen. Ese algo supera los sentimientos, los ilumina, convierte su agua en vino de este modo se realiza la finalidad más importante del arte. El arte es a la vida, lo que el vino es a la uva...el arte toma su material de la vida, pero ofrece a cambio algo que no se halla entre las propiedades de este material. El sentimiento es originariamente individual y que a través de la obra de arte, se transforma en social o se generaliza... El arte es una especie de ampliado o técnica de los sentimientos". (Pablo Del Río. Extractos de los escritos sobre psicología del arte y educación creativa de L.S.Vygotski. Cultura y Educación. 2004.16, (1-2). p. 21).

PROPUESTA 11. Lo estructural

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas concretas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y estructural en la composición, seleccionando los procedimientos más adecuados para sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de su estructura compositiva.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar la estructura compositiva como un elemento de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura contemporánea partiendo de su base estructural compositiva y apreciando las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Valorar la estructura compositiva como inicio para adentrarse en el concepto de la abstracción, y realizar una lectura e interpretación de unas sensaciones suscitadas por la obra.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la obra de Paul Klee, "*Antaño salido del gris de la noche*". El alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición según su estructura formal, textura, tamaño y color.
2. Reflejar y hacer constar las sensaciones que la obra produce.
3. Señalar espacios en la obra y diferenciar las tensiones producidas en cada una de sus secciones.
4. Manifestar la belleza o ausencia de ella a través de la obra.
5. Realizar una lectura interpretativa de lo que la obra evoca, partiendo de su estructura.

B. Realización plástica

Con la obra de Klee, el alumno debe de realizar en un soporte de madera, (ocumen, tables con textura), formato A-3, la distribución de las diferentes formas pictóricas empleando un color para cada una de las formas, partiendo de una estructura de composición.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Añadir en la composición algún elemento gráfico lineal, como parte de su estructura y que permita dar pautas de lectura a través de los efectos de figura-fondo.

Describir los sentimientos causados al traspasar estas manchas de color y realizar una interpretación emocional.

Se realizará con una técnica mixta.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que transmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra, partiendo de su estructura compositiva? ¿Qué es lo que lo genera y a qué nivel?

D. Imagen propuesta

1. Paul Klee. Antaño salido del gris de la noche. 1918.

Acuarela, plumilla, y lápiz sobre papel recortado y combinado con papel de plata, cenefa a plumilla, sobre cartulina, 22,6 x 15,8 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.



3. Materiales:

Rotulador punta fina negro, pintura acrílica, cinta de enmascarar, pinceles de diferente numeración, cuencos para mezclas, agua, materiales diversos que puedan generar superficies texturadas.

4. Criterios de evaluación:

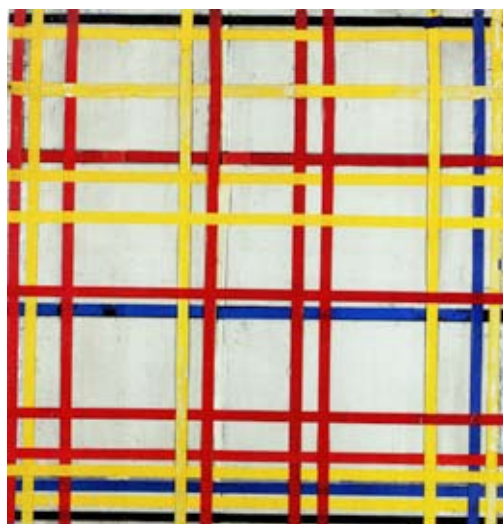
Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color en la geometría y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la estructura de la composición en la obra de Paul Klee. <i>Antaño salido del gris de la noche.</i>	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento en la relación figura-fondo sobre el soporte bidimensional en la obra de Mondrian. <i>New York City, 1.</i>	1	2	3	4	5
4. Aplica correctamente la técnica específica del acrílico, a la resolución gráfico-plástica de una estructura en la composición plástica.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su estructura y organización dentro del campo compositivo.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, desde la geometría, en función de unos resultados expresivos cromáticos y estructurales teniendo como modelo la obra de Mondrian. <i>Composición en blanco, rojo y azul.</i>	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso creativo la realidad oculta en la obra de Mondrian. <i>Paisaje con dunas.</i>	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo desde su estructura compositiva dentro de la abstracción-geométrica como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y valora las técnicas y las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la estructura de la obra, imaginando y encontrando lecturas en otros ámbitos de la vida personal y social.	1	2	3	4	5

Tabla 12. Cuestionario de evaluación de la propuesta 11.

5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otro autor, Piet Mondrian, el alumno/a realizará el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial "*Antaño salido del gris de la noche*" de Klee.

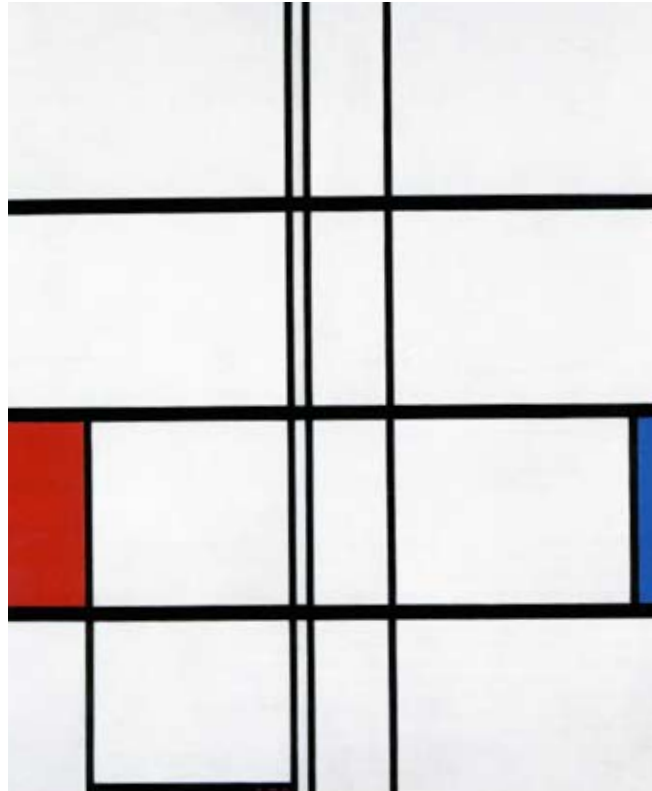
1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *New York City, 1.* Mondrian.
 - b. *Paisaje con dunas.* Mondrian.
 - c. *Composición en blanco, rojo y azul.* Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas estructuras, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Mondrian. *New York City, 1.* 1941.
Óleo y tiras de papel pintadas sobre lienzo,
119 x 115 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen.



3. Mondrian. *Paisaje con dunas.* 1911.
Óleo sobre lienzo,
141 x 239 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.



4. Mondrian. Composición en blanco,
rojo y azul. 1936.
Óleo sobre lienzo
98,5 x 80,3 cm.
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.

"La forma misma, aún cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma." (Cursos de la Bauhaus. Kandinsky. p.15).

"Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y está determinado por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: Exterioridad-interioridad". (Kandinsky, W. Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Paidós Estética. Barcelona. 1996. P.15).

"Dos elementos constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior. El primero formado aparte, es la emoción del alma del artista. Esa emoción posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador. Mientras el alma esté ligada al cuerpo, normalmente no puede entrar en vibración sino por medio del sentimiento. Este es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador). Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción. La forma es la expresión material del contenido abstracto." (La pintura como arte puro (1913). Del catálogo de la exposición: Kandinsky. Origen de la Abstracción. Fundación Juan March. 2003/2004. p.84).

PROPUESTA 12. Códigos visuales

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada sabiendo interpretar sus códigos y símbolos.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a la representación de unos códigos y símbolos visuales de fácil lectura e interpretación.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus símbolos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, basado en la lectura e interpretación de unos códigos y símbolos.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético de la cultura respetando el valor de las manifestaciones artísticas en cualquiera de sus expresiones.
10. Desde la abstracción, generar un mundo vivo de sensibilidad y sensaciones positivas.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la obra de Paul Klee, "Aviso a los barcos." El alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición según su forma, textura, tamaño y color.
2. Reflejar y hacer constar las sensaciones que la obra les produce, a través de sus símbolos.
3. Señalar el concepto espacial en la obra.
4. Manifestar la belleza o ausencia de ella a través de la obra.
5. Realizar una lectura interpretativa de lo que la obra evoca.

B. Realización plástica

Con la obra de Klee, el alumno debe de realizar en un soporte de madera, (ocumen, tables), formato A-3, la distribución de los diferentes símbolos, empleando como fondo un tratamiento del soporte con aerógrafo.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Añadir en la composición algún elemento gráfico lineal.

Describir los sentimientos causados por el tratamiento del color, en el fondo de la composición y realizar una interpretación emocional.

Se realizará con una técnica mixta.

El soporte se preparará con un fondo aplicado con aerógrafo, con tonalidades frías.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como aquello que lo Sublime sugiere.



D. Imagen propuesta

1. Paul Klee. Aviso a los barcos.
1917.

Plumilla y acuarela sobre papel sobre un segundo papel pintado de acuarela.

18,8 x 14,2 cm.

Stuttgart, Staatsgalerie. Colección de obras gráficas.

3. Materiales:

Tabla, formato DIN A-3. Pintura acrílica, papeles de colores, rotuladores, pinceles, agua, cuencos para mezclas de color.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color en la geometría y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza el funcionamiento de los símbolos y signos dentro del campo visual en la obra de Paul Klee. <i>Aviso a los barcos.</i>	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento del grafismo dentro del campo compositivo sobre un soporte bidimensional en la obra de Kandinsky. <i>Composición V.</i>	1	2	3	4	5
4. Aplica las técnicas mixtas y el aerógrafo, a la resolución gráfico-plástica del tema de Klee. <i>Salida de la luna (St. Germain).</i>	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos de trazo hasta la construcción de la grafía y su finalidad.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, con símbolos, en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales (gráficos, plásticos y visuales) y técnicos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo encontrando el símbolo como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y de comunicación en la cultura y valora las técnicas y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra de Rothko. <i>Nº 6 (Amarillo, blanco, azul sobre amarillo con fondo gris)</i> , imaginando y encontrando lo bello desde la composición de la obra.	1	2	3	4	5

Tabla 13. Cuestionario de evaluación de la propuesta 12.

5. *Actividades de generalización:*

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial Klee, "Aviso a los barcos". El alumno/a tendrá que:

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Salida de la luna*. Klee.
 - b. *Composición v*). Kandinsky.
 - c. *Nº 6 (amarillo, blanco, azul sobre amarillo con fondo gris)*. Rothko.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias, a través de unos códigos de signos, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Klee. *Salida de la luna* (St. Germain). 1915.
Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartulina.
18,4 x 17, 2 cm.
Essen, Museum Folkwang.



3. Kandinsky.
Composición V. 1911.
Óleo sobre lienzo,
190 x 275 cm.
Suiza, colección privada.



4. Rothko. Nº 6
(Amarillo, blanco, azul sobre amarillo
con fondo gris). 1954.
Óleo sobre lienzo, 240 x 152 cm.
Colección Gisela y Dennis Alter.

"También es importante aprender a ver la forma visual, aprender a comprender cómo funciona el arte en la cultura contemporánea y cómo ha funcionado en las culturas del pasado. En buena medida, los aspectos históricos y culturales del currículum artístico se han dejado de lado en las escuelas. Se alude a la capacidad individual de encontrar y experimentar estéticamente la forma visual". (Eisner, E. Educar la visión artística. Paidós Educador. Barcelona.1995. p.22).

PROPUESTA 13. Espacios cortados

1. Objetivos:

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan las diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada como es en el caso de la abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura, apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Saber dar lectura a espacios plásticos como portadores de sentimientos propios.

2. Actividades:

A. Análisis formal

Con la obra de Rothko. "Nº 13. (Blanco, rojo sobre amarillo)." El alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición según su disposición en el espacio, su forma, textura, tamaño y color.
2. Reflejar y hacer constar las sensaciones que la obra produce.
3. Señalar el concepto espacial en la obra.
4. Manifestar la belleza o ausencia de ella a través de la obra.
5. Realizar una lectura interpretativa de lo que la obra evoca.

B. Realización plástica

Con la obra de Rothko, el alumno debe de realizar en un soporte de madera, (tabla, ocumen, tables), formato 50x70 cm. la distribución de las diferentes masas y planos de color.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Describir los sentimientos causados por el tratamiento del color, en el fondo de la composición y realizar una interpretación emocional.

Se realizará con una técnica acrílica.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como lo que lo Sublime sugiere tanto en la obra como el espacio físico en el que se encuentra.

D. Imagen propuesta

1. Rothko.Nº 13. (Blanco, rojo sobre amarillo). 1958.
Óleo sobre lienzo, 242,2 x 206,7 cm.
Nueva York, The Metropolitam of Art.



3. Materiales:

Soporte de madera. Pintura acrílica. Pinceles diversos tamaños, esponja, telas, cuencos para mezclas, agua.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la composición espacial desde el concepto interno-externo de la obra de Rothko. <i>Nº 13. (Blanco, rojo sobre amarillo).</i>	1	2	3	4	5
3. Observa el comportamiento del vacío, el interior, la plenitud en la obra de Rothko. <i>Sin título.</i>	1	2	3	4	5
4. Aplica correctamente la técnica específica del acrílico, a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando y potenciando con el color el espacio visual que proyecta.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, con planos-mancha de color, en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Organiza el espacio visual aportando la fuerza expresiva por medio del color partiendo de la obra de Mondrian. <i>Composición con plano grande en rojo, amarillo, negro, gris y azul.</i>	1	2	3	4	5
8. Valora el silencio formal en el proceso creativo como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y valora las técnicas en el sentido de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que sugiere la contemplación del espacio dentro de la obra y fuera de ella, imaginando y encontrando lo bello desde los espacios compositivos que la genera en la manifestación plástica de Rothko. <i>Drama nocturno.</i>	1	2	3	4	5

Tabla 14. Cuestionario de evaluación de la propuesta 13.

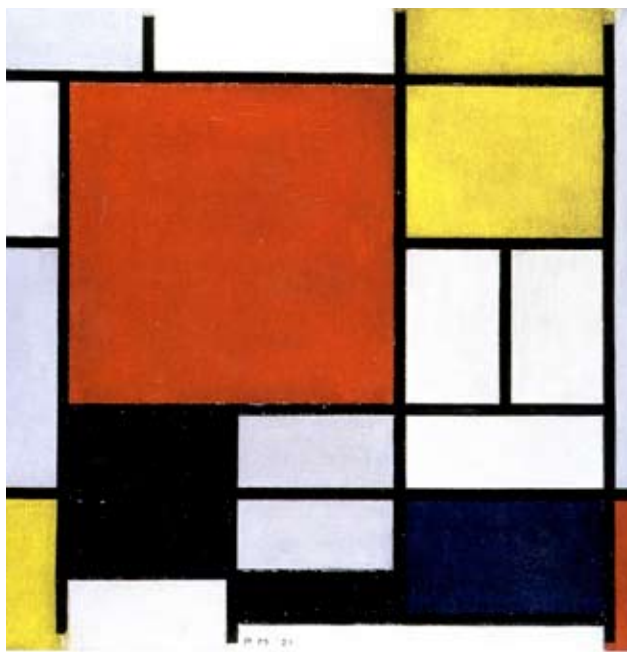
5. *Actividades de generalización:*

El alumno/a realizará el mismo proceso llevado en la imagen de Rothko, "Nº 13. (Blanco, rojo sobre amarillo.)", con las imágenes siguientes:

- a. *Sin título.* Rothko.
- b. *Composición con plano grande en rojo, amarillo, negro, gris y azul.* Mondrian.
- c. *Drama nocturno.* Rothko.
 1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C).
 2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
 3. Imaginar nuevos espacios, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
 4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Rothko. Sin título. 1944-1945.
Grafito, tinta y aguada sobre papel,
66 x 50,8 cm.
Por gentileza de Christie's Images,
Nueva York.



3. Mondrian. Composición con plano grande en
rojo, amarillo, negro, gris y azul. 1921.
Óleo sobre lienzo 59,5 x 59,5 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.



4. Rothko. Drama nocturno. 1945.
Aguada sobre papel 55,9 x 40,3 cm.
Por gentileza de Christie's Images, Nueva York.

"El arte es lo social en nosotros. Y por eso la acción del arte, al realizar una catarsis y arrastrar al fuego purificador las conmociones más íntimas y vitalmente más importantes de su alma individual, es una acción social. Las cosas no suceden como las representa la teoría del contagio, es decir, que el sentimiento que surge en un individuo contagia a los demás, convirtiéndose en social, sino a la inversa. La refundición de emociones extrínseca a nosotros se efectúa mediante el sentimiento social, el cual aparece objetivado, extraído fuera de nosotros, materializado y fijado en los objetos externos del arte, convertidos en instrumentos de la sociedad. Una de las particularidades de los hombres, a diferencia de los animales, consiste en que aporta y separa de su cuerpo tanto el aparato de la técnica, como el aparato del conocimiento científico, los cuales se convierten en una especie de instrumentos de la sociedad. Del mismo modo, el arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte; se hace individual, sin dejar de ser social. Y esta vida concentrada en el arte influye, naturalmente, no solo en nuestros sentimientos, sino también en nuestra voluntad." (Eisner, E. W. Educar la visión artística. Paidós Educador. Barcelona. 1995. p.10).

PROPUESTA 14. Mundos fantásticos

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa e imaginativa de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo, aportando la fantasía como un medio de expresión personal y social.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético y aquello que la imaginación genera en una mente creativa en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Generar una nueva historia expresiva, desde la intuición y la fantasía.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la obra de Kandinsky "Murnau con iglesia I". El alumno conseguirá:

1. Valorar los elementos gráficos, así como los pesos visuales dentro de la composición según su forma, textura, tamaño y color.
2. Evocar las sensaciones que la obra produce.
3. Señalar el concepto espacial en la obra.
4. Manifestar la belleza o ausencia de ella a través de la obra.
5. Realizar una lectura interpretativa de lo que la obra evoca.

B. *Realización plástica*

Con la obra de Kandinsky propuesta, el alumno/a debe de realizar en un soporte de tela formato 50x70 cm., la distribución de las diferentes masas y planos de color.

Se basará en una imagen elegida por el alumno sobre un paisaje.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Se realizará con la técnica al óleo.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como lo que lo Sublime suscita desde la fantasía.

D. Imagen propuesta



1. Kandinsky. Murnau con iglesia I. 1910.
Óleo sobre cartulina, 64,7 x 50, 20 cm.
Moscú. Galería estatal Tetriákov.

3. Materiales:

Óleo, aceite de linaza, esencia de trementina, lienzo, pinceles, telas, recipientes contenedores.

4. Criterios de evaluación:

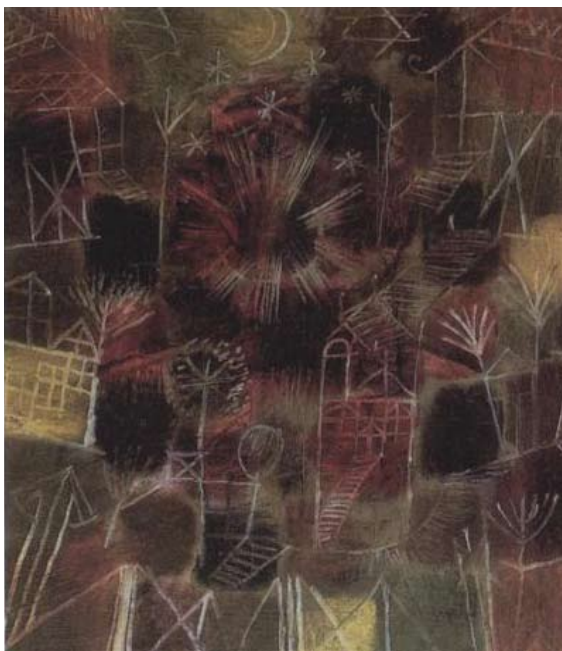
Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual en la obra de Kandinsky. <i>Murnau con iglesia I.</i>	1	2	3	4	5
2. Analiza su composición y observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional en la obra de Klee. <i>Ab ovo.</i>	1	2	3	4	5
3. Imagina y sabe representar plásticamente aquello que la fantasía genera a través de una música específica.	1	2	3	4	5
4. Aplica la técnica del óleo, en la resolución gráfico-plástica del tema de Klee. <i>Composición cósmica.</i>	1	2	3	4	5
5. Planifica, desde la fantasía, un proyecto visual plástico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, con planos-mancha de color, en función de unos resultados expresivos y creativos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso creativo diversos lenguajes (gráficos, plásticos y visuales), en la obra de Mondrian. <i>Árboles en flor.</i>	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y creativo en una cultura de la que forma parte y valora las tendencias imaginativas y expresivas que lo representan.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, imaginando y encontrando otros valores escondidos.	1	2	3	4	5

Tabla 15. Cuestionario de evaluación de la propuesta 14.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial Kandinsky. "*Murnau con iglesia I*".

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C).
 - a. *Composición cósmica*. Klee.
 - b. *Ab ovo*. Klee.
 - c. *Árboles en flor*. Mondrian.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Klee. *Composición cósmica*. 1919.
Óleo sobre cartulina, 48 x 41 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen.



3. Klee. *Ab ovo*. 1917.
Acuarela sobre imprimación de yeso sobre gasa, sobre papel marrón sobre cartulina,
14,9 x 26,6 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.



4. Mondrian. Árboles en flor. 1912.
Óleo sobre lienzo 60 x 85 cm.
Nueva York The Judith Rothschild Foundation.

"Las artes visuales remiten a un aspecto de la conciencia humana que ningún otro campo aborda: "la contemplación estética" de la forma visual... Las artes visuales proporcionan a nuestra percepción una fórmula para esencializar la vida y a menudo también para poder valorarla." (Eisner, E. W. Educar la visión artística. Paidós Educador. Barcelona. 1995. p.9).

PROPUESTA 15. Lo Sublime

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos estilos situados en un momento o en una cultura determinada.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo como un medio de expresión personal y social, actuando de acuerdo con las posibilidades de relación que aporta el trabajo en equipo.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético en la cultura (bien desde el realismo o la abstracción), apreciando y respetando el valor de las técnicas tradicionales y el sentido de las nuevas técnicas en las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Descubrir lo Sublime en la abstracción, y generar unas sensaciones y sentimientos que surgen desde lo íntimo de la persona.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Con la obra de Mondrian. "*Naturaleza muerta con jengibre 2*", el alumno deberá:

1. Valorar los elementos gráficos, y sus formas.
2. Evocar las sensaciones que la obra produce.
3. Analizar plásticamente la técnica de la obra.
4. Experimentar lo Sublime a través de la obra de arte.

B. *Realización plástica*

Con la obra de Mondrian propuesta, el alumno/a debe de realizar en un soporte de tela formato 50x70 cm., la distribución de las diferentes masas y planos de color.

Distribuir los pesos cromáticos y su contraste.

Se realizará con la técnica al óleo.

Con los elementos lineales, realizar una nueva composición personal.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, y lo que lo Sublime sugiere en uno mismo y en los demás compañeros.

D. Imagen propuesta



1. Mondrian. Naturaleza muerta con jengibre 2. 1912.

Óleo sobre lienzo 91,5 x 120 cm.

La Haya, Haags Gemeentemuseum.

Préstamo al Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York desde 1976.

3. Materiales:

Lienzo, óleo, pinceles, espátulas, esencia de trementina, aceite de linaza, secativo.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la composición de las obras de: Mondrian. <i>Naturaleza muerta con jengibre</i> . Klee. <i>Mito de la flor</i> . Foehn en el jardín de Marc. Rothko. <i>Sin título</i> .	1	2	3	4	5
3. Observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4. Aplica la técnica específica de óleo, a la resolución gráfico-plástica del tema de Rothko. Sin título.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, con planos-mancha de color, en función de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes plásticos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo como un medio de expresión personal y social portadora de sensaciones y sentimientos.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y valora las técnicas de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de las obras, imaginando y encontrando lo sublime en la composición de cada una de las obras citadas.	1	2	3	4	5

Tabla 16. Cuestionario de evaluación de la propuesta 15.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, el alumno/a realizará el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial "*Naturaleza muerta con jengibre 2*" de Mondrian.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
 - a. *Mito de la flor*. Klee.
 - b. *Foehn en el jardín de Marc*. Klee.
 - c. *Sin título*. Rothko.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Descubrir lo sublime con cada una de las imágenes.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.



2. Klee. Mito de la flor. 1918.
Acuarela sobre imprimación de yeso.
Sobre gasa, sobre papel de periódico
sobre papel de bronce pateado sobre
cartulina.
29 x 15,8 cm. Hannover, Sprengel
Museum. Colección Sprengel.



3. Klee. Foehn en el jardín de Marc. 1915.
Acuarela sobre papel sobre cartulina,
20 x 15 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



4. Rothko. Sin título. 1944.
Acuarela y tinta sobre papel, 68,1 x 50,5 cm.
Washington DC, The National Gallery of Art.
Gift of the Mark Rothko Foundation.

"El primer encuentro con un nuevo fenómeno produce de inmediato una impresión en el espíritu. Es la experiencia del niño que descubre el mundo, todo es nuevo para él. Sólo con un mayor desarrollo se amplía el círculo de la experiencia con diferentes seres y objetos sólo al llegar al punto máximo de su desarrollo adquieren un desarrollo interior y un eco profundo. Igual ocurre con el color, que produce una impresión momentánea y superficial en un espíritu cuya sensibilidad se halle poco desarrollada. Pero incluso este elemental efecto varía en cualidad. Pero para un espíritu más sensible el efecto causado por los colores es más profundo e intensamente conmovedor. Llegamos así al efecto psicológico que producen los colores, creando una vibración espiritual, la impresión física tiene importancia porque constituye un paso hacia esa vibración espiritual." (Herschel, B. Chipp. Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Akal. S.A. Madrid. 1995.pp.169, 170).

PROPUESTA 16. Punto de encuentro de tres personalidades

1. *Objetivos:*

1. Conocer el lenguaje, los materiales y las técnicas de expresión gráfico-plásticas, analizando sus fundamentos y el comportamiento de los materiales en sus respectivos soportes.
2. Conocer y diferenciar los recursos expresivos y comunicativos que proporcionan diversas técnicas.
3. Identificar unas técnicas determinadas, relacionadas con unos artistas situados en un proceso artístico específico como es el concepto de la abstracción.
4. Manejar los materiales oportunos en el proceso de elaboración de una obra, experimentando distintas posibilidades y combinaciones.
5. Desarrollar la capacidad creativa y de experimentación formal y plástica, seleccionando los procedimientos más adecuados a sus representaciones.
6. Analizar una obra de arte abstracta, observando características y diferencias inferidas de las técnicas y modos de expresión empleados, a través de sus elementos gráficos compositivos.
7. Interesarse por los nuevos medios de expresión y los valores plásticos en las tecnologías modernas, disfrutando con su utilización y valorando sus posibilidades de cara al futuro.
8. Valorar el proceso creativo en el campo de la abstracción como un medio de expresión personal y social.
9. Sensibilizarse ante el hecho estético de concepción abstracta en la cultura, valorando sus técnicas y las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.
10. Interesarse por los autores abstractos, valorando su expresión plástica, como evocadora de sensaciones y sentimientos.

2. *Actividades:*

A. *Análisis formal*

Se proponen las siguientes imágenes:

- a. "*Energía en suspensión*". Kandinsky. Colección particular.
- b. "*Blau marí i marró*". Antoni Llena. Colección particular.
- c. "*Composició en rojo, amarillo y azul*". Mondrian. Londres. Tate Gallery.

El alumno/a deberá:

1. Identificar cada una de las obras elegidas, tanto fotográficamente como de descripción temporal y del artista de las citadas obras.
2. Comparar los rasgos y líneas constructivas y de formación de las obras.
3. Buscar analogías simbólicas y expresivas entre las obras en sí.

4. Definir en cada una de las obras los valores de los elementos visuales que las forman.
5. Escoger dentro del ámbito cultural de la ciudad alguna muestra expositiva y analizar tres de sus obras, escogidas por el alumno.
Es conveniente una visita al museo donde percibir otro tipo de obras que ayudan a comprender el estudio que se realiza.
6. Valorar tanto el conjunto de la obra como de cada una en particular y en dependencia y relación con el resto de la muestra, así como el espacio que las contiene.
7. Entender los silencios, los espacios, la situación. Hacer que la obra hable al espectador. De todo ello se hará una reflexión escrita.

B. Realización plástica

Partiendo de las obras propuestas como estudio, el alumno debe de realizar en un soporte de tela formato 50x70 cm., una interpretación de alguna de las obras valoradas.

Potenciará los pesos cromáticos y su contraste.

En la composición se introducirán elementos gráficos lineales.

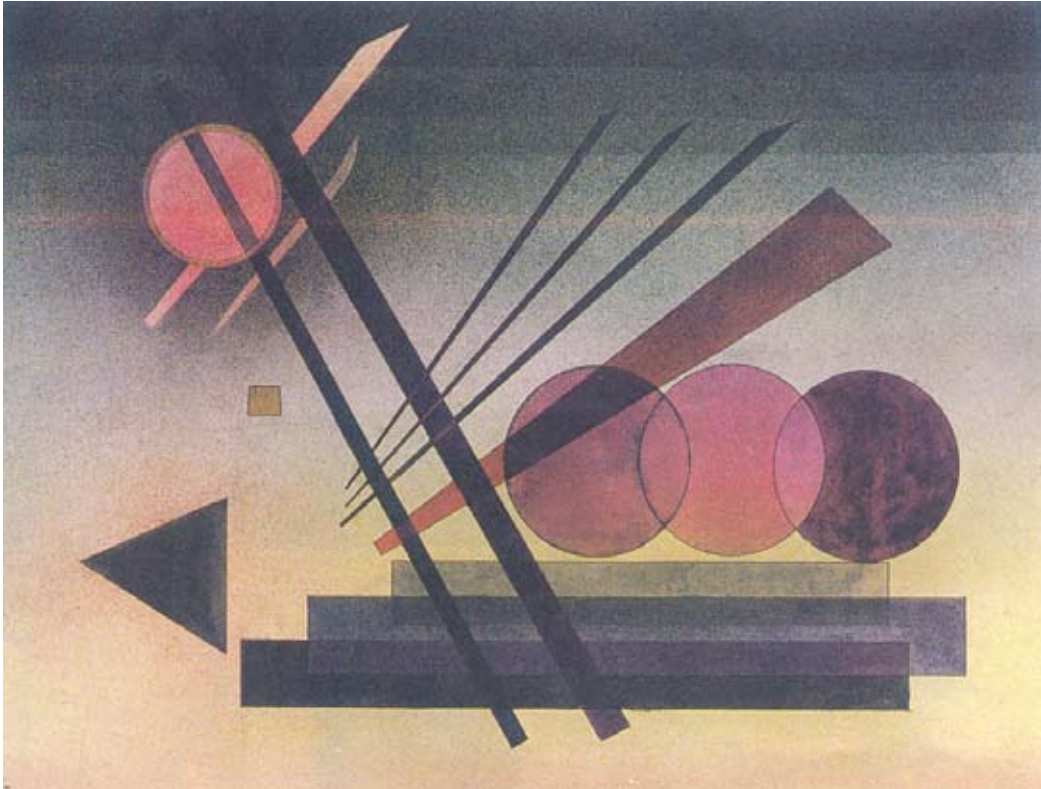
Se realizará con la técnica al óleo.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la obra. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra? Realiza una explicación razonada de ello, así como aquello que lo Sublime aporta en el sentir propio.

Esta ficha se realizará en todas las imágenes de estudio, las propuestas por el profesor y de aquellas obras que aporte el alumno.

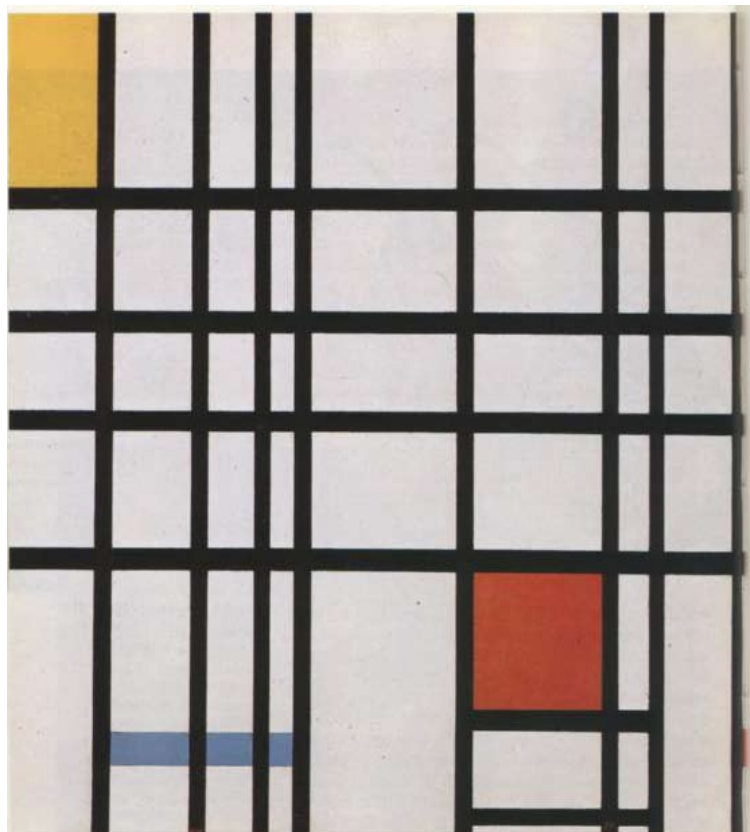
D. *Imágenes propuestas*



a. Kandinsky. *"Energía en suspensión"*.
Colección particular.



b. Antoni Llena. *"Blau marí i marró"*.
Colección particular.



c. Mondrian. Composición en rojo, amarillo y azul 1939. Londres. Tate Gallery.

3. Materiales:

Lienzo, óleo, pinceles, esencia de trementina, telas, cuencos de mezclas, materias para realizar texturas, cinta de enmascarar.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación		1	2	3	4	5
1.	Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual de las obras propuestas: Kandinsky. <i>Energía en suspensión</i> . Antoni Llena. <i>Blau marí i marró</i> . Mondrian. <i>Composició en rojo, amarillo y azul</i> .	1	2	3	4	5
2.	Analiza su composición y observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
3.	Comprende y valora la estética abstracta de otros autores como medio portador de sentimientos.	1	2	3	4	5
4.	Aplica un tipo de técnica específica, el óleo, para la resolución gráfico-plástica de un tema concreto dentro de la abstracción.	1	2	3	4	5

5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, acerca de obras tanto las propuestas por el profesor como las que el alumno va aportando dentro de las visitas culturales a alguna muestra pictórica dentro de la ciudad.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso creativo diversos lenguajes plásticos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo en el campo de la abstracción, de otros autores, como un medio de aprendizaje y expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético en la cultura y valora las técnicas en el sentido de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la obra, imaginando y encontrando el vacío desde la composición de la obra abstracta.	1	2	3	4	5

Tabla 17. Cuestionario de evaluación de la propuesta 16.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de estas obras, elegir otras de otros autores que estén mostrando sus obras en la ciudad o bien en otros centros culturales fuera de ella, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de las propuestas iniciales.

- a. Kandinsky. *"Energía en suspensión"*. Colección particular.
- b. Antoni Llena. *"Blau marí i marró"*. Colección particular.
- c. Mondrian. *Composición en rojo, amarillo y azul 1939*. Londres. Tate Gallery

El alumno/a realizará el mismo proceso llevado en las imágenes de estudio, con la elección de cuatro obras expuestas en el museo o centro de arte.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C) de las imágenes aportadas por el alumno.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de todas las imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas lecturas, dentro del sentimiento propio, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.

PROPUESTA 17. La naturaleza

Objetivos:

1. Observar los cambios producidos a través del arte en la representación del tema de la naturaleza, desde las etapas iniciales, tradicionales, a las contemporáneas.
2. Contrastar el desarrollo de cada uno de los temas y su representación, según los cambios que sufre la sociedad vigente.
3. A través de la naturaleza escuchar el interior y valorar la gran obra de la creación y el encuentro con lo Sublime por medio de tanta belleza, majestuosidad o inmensidad, quizá no controlable.

Actividades:

A. Análisis formal

El alumno/a deberá:

1. Analizar la naturaleza, en primer lugar como percepción propia eligiendo tres situaciones naturales y siendo observador y analizador de las mismas situaciones.
2. Identificar los elementos que componen la naturaleza, en su apreciación natural y sensible.
3. Observar y analizar la manera cómo se ha interpretado estos elementos naturales a lo largo de la historia del arte (estilo, técnica, tratamiento plástico, sentimientos que evoca).
4. Aportar imágenes de la naturaleza interpretadas por artistas, así como la identificación del autor, la época, la técnica plástica.
5. Acudir a algún parque o espacio natural dentro de la ciudad para realizar un estudio de sensaciones de la realidad, observando y metiéndose en el espacio que el mismo alumno ocupa dentro de la naturaleza o del espacio natural.
6. Interpretar lo Sublime en una sección de la naturaleza de lo elaborado anteriormente con técnicas plásticas como es el acrílico, bajo la concepción de lo abstracto (Klee, Mondrian, Kandinsky, Rothko).

B. Realización plástica

Partiendo de la naturaleza, el alumno debe de realizar una serie de apuntes de elementos de la misma, para posteriormente imaginar y desarrollar bajo el concepto de la abstracción, en un soporte de tela formato 50x70 cm., una interpretación basada en alguno de los estilos de los artistas mencionados.

De una forma plástica se realizará en el aula, el estudio de algún elemento de la naturaleza, partiendo de algún modelo que se aporte de la realidad.

Potenciará los pesos cromáticos y su contraste.

En la composición se introducirán elementos gráficos lineales.

Captará las sensaciones producidas por aquello que está observando.

Se realizará con la técnica del pastel.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la naturaleza. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra sublime que es la naturaleza?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la naturaleza? Realiza una explicación razonada de ello, así como aquello que lo Sublime en la naturaleza suscita.

D. Imagen propuesta

La propia naturaleza.

3. Materiales:

Pastel en barra y lápiz, papel Canson, difuminos, goma, pincel.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Utiliza la composición de una forma expresiva en la representación de la naturaleza.	1	2	3	4	5
3. Observa su comportamiento espacial sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4. Aplica un tipo de técnica específica, el pastel, a la resolución gráfico-plástica de un tema concreto. La naturaleza.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto temático, la naturaleza, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, de elementos de la naturaleza, y de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5

7. Integra en un mismo proceso creativo los diversos lenguajes gráficos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo, de otros autores, como un medio de estudio y de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético de expresión de aquello que la naturaleza aporta para la cultura.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación de la naturaleza, imaginando y encontrando la belleza desde su intimidad.	1	2	3	4	5

Tabla 18. Cuestionario de evaluación de la propuesta 17.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras dedicadas a la naturaleza, de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial acerca del encuentro con lo Sublime en la naturaleza.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes propuestas por el alumno.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Recrear el mundo de la naturaleza, desde lo que el sentimiento y la imaginación generan en la observación de la misma.
4. Solicitar de otras personas, la comunicación de otros sentimientos de lo que la naturaleza y lo Sublime suscita en el espectador.

El alumno/a realizará el mismo proceso llevado en el estudio de la naturaleza, con la elección de cuatro obras abstractas expuestas en el museo o centro de arte de la ciudad.

"El arte se entiende cuando la obra que lo encarna nos revela el alma que nos roba. Incluso sin decir, ya representa, pues expresa con creces que lo que, de hecho, ya es, imposibilidad de decir". (Antoni Llena. La pintura como experiencia. Fundación Patio Herreriano. Museo d' Art Jaime Morera. 2005. p.170).

PROPUESTA 18. Creatividad

Objetivos:

1. Valorar la importancia de la creatividad como un valor importante en la vida de la persona.
2. Abordar este tema, desde las materias no solo teóricas –práctica, de índole artística, sino en la interpretación y exposición de otras materias.
3. Generar elementos que ayudan al desarrollo de la creatividad.
4. Comparar diferentes manifestaciones creativas, dentro del arte.
5. Experimentar la necesidad de ser creativos en una sociedad, para el bien de la humanidad.

Actividades:

A. Análisis formal

El alumno/a deberá:

1. Observar obras abstractas de otros artistas.
2. Interpretar lo que la composición representa.
3. Imaginar posibles realidades e historias.
4. Desde la percepción de la naturaleza evocar valores abstractos (felicidad, ensoñación, imaginación, intuición, paz, serenidad, tristeza, agresión, profundidad...), y transmitir plásticamente sentimientos y sensaciones acerca de lo Sublime.

B. Realización plástica

1. Partir de una mancha y líneas de color fortuitas que permitan intuir y percibir imágenes o formas para construir una leyenda propia. Por medio de lo imaginativo, sueños, animales fabulosos, elaborar la historia.
2. Partir de estos orígenes, y construir de una manera más detallada estos elementos que han surgido por la casualidad, lo fortuito, pero que se atrapa y se hace real, propio en una historia que contar.
3. Partir de un poema o texto que sirva de apoyo para aprender a imaginar y crear nuevas formas.
4. Escuchar una música y repetir la experiencia anterior.
5. Solicitar, una vez realizado el trabajo personal, la interpretación por parte de otros compañeros. De esta manera se incrementa la capacidad creadora, imaginativa, interpretativa y crítica.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.

3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que transmite la naturaleza. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra sublime que es la naturaleza?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la naturaleza? Realiza una explicación razonada de ello, y de aquello que lo Sublime suscita a través de la naturaleza.

D. Imagen propuesta

Formas diversas realizadas sin un sentido preestablecido, fortuitas, y dotarlas creativamente de un sentido y significado posteriormente. Saber realizar una lectura interesante atendiendo a la forma y el fondo.

3. Materiales:

Materiales para técnicas mixtas, y el soporte que alumno considere que necesita para su trabajo.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación		1	2	3	4	5
1.	Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2.	Resuelve una composición plástica partiendo de una mancha de color.	1	2	3	4	5
3.	Observa su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4.	Aplica la técnica mixta en la resolución gráfico-plástica de un tema abstracto partiendo de sentimientos que sugiere el mundo de la naturaleza.	1	2	3	4	5
5.	Planifica un proyecto artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6.	Construye y organiza su propio fondo de documentación, y de unos resultados expresivos concretos, suyos y de aportación de otros compañeros.	1	2	3	4	5

7. Integra en un mismo proceso creativo diversos lenguajes visuales creando composiciones plásticas y experimentando con diferentes materiales y soportes...	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo, de ensoñación, de otros autores, como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y poético de la cultura.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación y experimentación de la naturaleza, imaginando y encontrando la belleza desde su interior.	1	2	3	4	5

Tabla 19. Cuestionario de evaluación de la propuesta 18.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta inicial. Formas diversas.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la propuesta (punto C), de las imágenes escogidas como manchas cromáticas.
2. Analizar las semejanzas y diferencias de las imágenes propuestas por el alumno.
3. Imaginar nuevas historias, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.

El alumno realizará cuatro composiciones, partiendo de textos literarios que él mismo seleccione, de entre su lectura preferida.

Con una música de fondo, que el profesor seleccione, expresará lo que esta le sugiere.

"Pero se sabe que la mirada armoniza no solo con el sentido del gusto sino también con los demás. Muchos colores han sido descritos como ásperos o punzantes, otros como suaves y aterciopelados. Incluso la distinción entre los colores cálidos y fríos se basa en estas diferencias. Algunos parecen suaves (laca amarilla) otros duros (verde cobalto, verde-azul óxido), de modo que recién salidos del tubo parecen secos." (Herschel, b. Chipp. Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Akal. S.A. Madrid. 1995. pp.169, 170).

PROPUESTA 19. Análisis

1. Objetivos:

1. Analizar los efectos que produce el arte abstracto en el estímulo del propio pensamiento artístico.
2. Comentar después de ver e identificar obras abstractas, lo que estas sugieren.
3. Introducir al alumno en este tipo de manifestación.
4. Saber interpretar una obra abstracta tanto desde sus elementos compositivos como de lectura de lo representado.
5. Ser capaz de realizar una historia propia partiendo de lo abstracto.

2. Actividades:

A. Análisis formal

El alumno deberá:

1. Observar obras abstractas de otros artistas.
2. Interpretar lo que la composición representa.
3. Imaginar posibles realidades e historias.
4. Desde la percepción de obras abstractas, encontrar valores abstractos (felicidad, ensoñación, imaginación, intuición, paz, serenidad, tristeza, agresión, profundidad....), evocar sentimientos y sensaciones acerca de lo Sublime.

B. Realización plástica

Esta propuesta se realizará en grupos de alumnos de tres componentes. Valoración y estudio emocional y técnico de las siguientes obras.

- a. "Camino principal y caminos laterales". Paul Klee. Colonia Museun Ludwing.
- b. *Murales Seagram*. Sala Rothko Siete murales 1958.
Interior Chiba-Ken, Japón, Kawamura Memorial Museum of Art.
- c. *Amarillo, rojo, azul*. 1925. Kandinsky.
Óleo sobre lienzo. 128x201, 5cm.
Centre George Pompidou. Paris.
- d. *The Omen of the Eagle*, 1942 (fragmento). Rothko.

El alumno/a deberá:

1. Interpretar manchas y líneas de color fortuitas que permitan intuir y percibir imágenes o formas para construir una leyenda propia. Por medio de lo imaginativo, sueños, animales fabulosos, elaborar una historia.
2. Construir de una manera plástica y estética más detallada estos elementos que han surgido en el espíritu del artista, desde los sentimientos atrapados y reales, creando una historia que contar.

3. Realizar plásticamente una interpretación de alguna de las obras citadas.
4. Exposición del trabajo en el aula.
5. Solicitar, una vez realizado el trabajo personal, la interpretación por parte de otros compañeros. De esta manera se incrementa la capacidad creadora, imaginativa e interpretativa.
6. Experimentar y analizar los efectos que las obras producen con su espacio contenedor.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la naturaleza. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra sublime que es la naturaleza?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la naturaleza? Realiza una explicación razonada de ello, y lo que lo Sublime hace renacer dentro de uno.

D. Imágenes propuestas



1. Paul Klee.1929.
Camino principal y caminos
laterales.
Colonia Museun Ludwing.



2. Murales Seagram.
Sala Rothko. Siete murales 1958.
Interior Chiba-Ken, Japón, Kawamura Memorial Museum of Art.



3. Kandinsky. Amarillo, rojo, azul. 1925.
Óleo sobre lienzo. 128 x 201,5 cm.
Centre George Pompidou. Paris.



4. Rothko. Antígona. 1939-1940.

Óleo y carboncillo sobre lienzo. 86,4 x 116,2 cm.

Washintong DC, The National Gallery Art, donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.

3. Materiales:

Materiales que el alumno controla para la realización de técnicas mixtas, y el soporte que considere que necesita para su trabajo.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación		1	2	3	4	5
1.	Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2.	Analiza la composición de Paul Klee, <i>Camino principal y caminos laterales</i> , desde el concepto de lo sublime.	1	2	3	4	5
3.	Observa el comportamiento de las obras entre sí y el espacio contenedor de <i>Murales Seagram. Sala Rothko. Siete murales</i> .	1	2	3	4	5

4. Aplica un tipo de técnica mixta, a la resolución gráfico-plástica de un concepto abstracto como es el caso de Kandinsky. <i>Amarillo, rojo.azul.</i>	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización siguiendo los presupuestos gráficos de la obra de Rothko, <i>Antígona.</i>	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, para interpretar lo abstracto, y de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes visuales y plásticos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo, de otros autores, como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y poético en las manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación y experimentación de manchas de color desde el concepto de lo Sublime.	1	2	3	4	5

Tabla 20. Cuestionario de evaluación de la propuesta 19.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de las imágenes propuestas en el punto B.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes siguientes:
2. Analizar la estructura, las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas.
3. Imaginar nuevas historias, dentro del entorno social, con cada una de las imágenes, omitiendo el título aportado por el autor.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.

El alumno elegirá cuatro composiciones abstractas, partiendo de muestras artísticas que se encuentren en ese momento en la ciudad.

Siguiendo las pautas de estudio anteriores, realizará el estudio y posterior interpretación plástica con la técnica que crea necesaria.

"Una función del arte es ofrecer un sentido de lo visionario en la experiencia humana. Esta función se consigue como mínimo de dos maneras; en primer lugar, el arte, en especial las artes visuales, se ha utilizado para dar expresión a las visiones más sublimes del hombre. A lo largo de las distintas épocas, el arte ha servido para que lo espiritual, especialmente en la religión, se hiciese visible a través de la imagen. Cuando el artista

toma una idea como la de la divinidad y la transforma en una metáfora visual, crea no solo un objeto determinado digno de atención por derecho propio, sino también una forma mediante la cual pueden expresarse los valores más valiosos de la persona. Siempre que el arte desempeña esta función, da a lo personal e inefable una forma pública en la cual pueden participar otros, y, de esta forma, las ideas de una cultura pueden asumir una significación colectiva que no tendrían de ningún otro modo". (Kandinsky, W. De lo espiritual en el arte"p.72).

PROPUESTA 20. Percibir la abstracción desde un lenguaje propio

1. Objetivos:

1. Analizar los efectos que produce el arte abstracto en el estímulo del propio pensamiento artístico.
2. Comentar después de ver e identificar obras abstractas, lo que estas sugieren.
2. Introducir al alumno en este tipo de manifestación.
3. Saber interpretar una obra abstracta tanto desde sus elementos compositivos como de lectura de lo representado.
4. Ser capaz de realizar una historia propia partiendo de lo abstracto.
5. Descubrir el espacio físico que ocupan estas obras.
6. Rememorar, a partir de esta tendencia, otros estilos de concepción también abstracta en épocas clásicas.
7. Analizar los eventos culturales artísticos del momento en la ciudad y fuera de ella. (Ferias, Bienales, Congresos de Arte, Ciclos específicos del movimiento plástico abstracto).
8. Ser capaz de describir las experiencias sensoriales de alguna de las muestras artísticas que se desarrolle en la ciudad.
9. Sentir la motivación por medio de una obra abstracta contemporánea para descubrir el propio interior.

2. Actividades:

A. Análisis formal

El alumno deberá:

1. Observar obras abstractas de otros artistas.
2. Interpretar lo que la composición representa.
3. Imaginar posibles realidades e historias.
4. Desde la percepción de obras abstractas, encontrar valores abstractos (felicidad, ensoñación, imaginación, intuición, paz, serenidad, tristeza, agresión, profundidad...), y evocar sentimientos y sensaciones acerca de lo Sublime.

B. Realización plástica

1. Esta actividad se realizará de forma grupal con los alumnos del mismo nivel educativo y que participan de otros talleres prácticos. Se propone como salida cultural hacia una muestra que los profesores implicados creen oportuno como complemento a lo que se realiza en el aula.
2. Es de interés contar con la participación de algún guía del evento o bien del propio artista si llegara la ocasión, donde se establecería un diálogo acerca del trabajo personal.

3. La actividad conlleva un aporte documental de lo que se va a ver, así como una ficha de trabajo de ejecución en el lugar de la muestra. Esto ayudará a percibir mejor lo que se pretende transmitir.

El alumno/a deberá aportar al grupo:

1. Interpretación de manchas y líneas de color fortuitas que permitan intuir y percibir imágenes o formas para construir una leyenda propia. Por medio de lo imaginativo, sueños, animales fabulosos, elaborar la historia.
2. Interpretación de una manera plástica y estética más detallada estos elementos que han surgido en el espíritu del artista, desde los sentimientos atrapados y reales, creando una historia que contar.
3. Realizar plásticamente, en equipo, una interpretación de alguna de las obras que haya sugerido emociones comunes al grupo.
4. Exposición del trabajo en el aula, para los demás grupos.
5. Solicitar, una vez realizado el trabajo personal, la interpretación por parte de otros compañeros. De esta manera se incrementa la capacidad creadora, imaginativa e interpretativa.

C. Ficha de la imagen:

1. Autor.
2. Título de la obra.
3. Técnica plástica utilizada.
4. Estilo de la obra.
5. Época de realización.
6. Movimiento plástico.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la naturaleza. ¿Dónde encontrar lo bello a través de esta obra sublime que es la naturaleza?
10. ¿Se puede hablar de lo Sublime en la obra de arte? Realiza una explicación razonada de ello, así como lo que lo Sublime suscita.

D. Imagen propuesta

Visita guiada a una muestra artística y elección de alguna obra de la muestra por parte del grupo. Cada alumno escogerá un número de cuatro obras y posteriormente en grupo se elegirá la más idónea para la realización de la propuesta realizada por el profesor.

3. Materiales:

Materiales para técnicas mixtas, y el soporte que alumno considere que necesita para su trabajo.

4. Criterios de evaluación:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Utiliza las técnicas de mancha de color y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Analiza la composición de obras abstractas de alguna de las muestras que se celebren en la ciudad.	1	2	3	4	5
3. Observa y compara su funcionamiento sobre un soporte bidimensional, atendiendo a lo aprendido de otros autores, desde el concepto de la abstracción.	1	2	3	4	5
4. Aplica una técnica mixta, a la resolución gráfico-plástica de un concepto abstracto.	1	2	3	4	5
5. Planifica un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Construye y organiza su propio fondo de documentación, para interpretar lo abstracto, y de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Integra en un mismo proceso diversos lenguajes (gráficos, plásticos y visuales) y técnicos.	1	2	3	4	5
8. Valora el proceso creativo, de otros autores, como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Respeta y se sensibiliza ante el hecho estético y poético en la cultura y valora las técnicas en el sentido de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Describe las sensaciones que le genera la contemplación y experimentación del concepto de lo abstracto desde obras plásticas de algún artista que el alumno proponga.	1	2	3	4	5

Tabla 21. Cuestionario de evaluación de la propuesta 20.

5. Actividades de generalización:

Partiendo de obras de otros autores, realizar el mismo estudio valorativo según las indicaciones de la propuesta punto D.

1. Realizar un análisis, atendiendo a lo señalado en la ficha de la imagen inicial propuesta (punto C), de las imágenes de otros autores.

2. Analizar las semejanzas y diferencias de las cuatro imágenes propuestas atendiendo al concepto de lo abstracto.
3. Imaginar y crear lecturas desde la abstracción que generen emoción y asombro para ser transmitidas.
4. Contrastar con otras opiniones de los propios compañeros y defender aquello que lo ha generado.

El grupo elegirá cuatro composiciones abstractas, partiendo de muestras artísticas que se encuentren en ese momento en la ciudad.

Siguiendo las pautas de estudio anteriores, realizará el estudio y posterior interpretación plástica con la técnica que crea necesaria.

Será capaz de transmitir esos sentimientos al resto de los grupos.

1. Después de valorar obras de otros autores, descubrir aquello que emociona de las obras y hacen la vida más agradable, donde la belleza inunda y genera cierta sensibilidad y atracción hacia lo bello y lo Sublime.
2. Por contraposición generar una obra pensada para la sociedad, que emule sensibilidad y bien hacer técnico y que lleve un mensaje pacificador en un entorno que le es hostil a las muestras gráficas en ciertos círculos de jóvenes.
3. Un grupo de estos pueden realizar algún graffiti en algún barrio marginal y que sirva de integración a los otros jóvenes del lugar. A través de esta manifestación fomentar la integración social desde la sensibilidad y manifestación plástica.
4. Si se adecuan entornos agradables, la hostilidad decrecerá y el potencial estético generará otras sensibilidades y valores encaminados al bien social y comunicativo.

"En cuanto a su teoría del color, Kandinsky, amplió sus nociones sobre los contrastes, sin dejar de lado sus cualidades sinestésicas." (MOSZYNSKA, A. El arte abstracto. Ediciones Destino.Barcelona. 1996. p.39).

B.

GUÍA DE AYUDA DOCENTE PARA EL PROFESOR

1.

PROPUESTAS

PROPUESTA 1. Kandinsky y la abstracción

"El arte ejerce efectos Sobre nuestro ánimo sin establecer diferencia alguna; con él pueden despertarse y vivificarse todas las pasiones, puede ofrecerse la ocasión de sentir lo noble, lo superior, lo verdadero, podemos ser incitados al entusiasmo,, pero igualmente tiene poder el arte de conducirnos a través de toda miseria, de hacer representable el crimen, de hacernos partícipe de todo lo vergonzoso, y horrible, voluntariamente y sin estremecernos por ello, nos puede guiar a las mayores pasiones y hacer que nos disolvamos en la imaginación y nos sumerjamos en los ociosos juegos de la representación". (Hegel G.W.F. Filosofía del arte o Estética. Abada UAM. Madrid. 2006. p.71).

A través del arte, como función y método educativo, se suscitarán y potenciarán en la persona, unos valores humanos que aporten a la sociedad beneficios sociales.

"Antes el artista era aquel que se destacaba del resto por ver con mayor percepción la realidad, devolviéndonosla de tal forma que nos hacía reflexionar sobre el mundo y la realidad humana. Ahora, algunos de los que se hacen llamar artistas, no ven más allá de lo que ve el resto de los seres humanos. Lo que priva ahora es este arte de la pura constatación que halla sus avales en lo políticamente correcto. Lamentablemente, siempre habrá quien por ignorancia descubra Mediterráneos, y nunca lo vacío será inocente. Cuanto más vacío es, y menos se pertenezca a sí mismo, más materia ofrece a la instrumentalización". (Combalía, Victoria. Comprender el arte moderno. Debolsillo. Barcelona. 2003. pp. 286, 288).

Conceptos:

- El lenguaje gráfico- visual.
- Valor estético y compositivo.
- Equilibrio visual y perceptivo de los elementos gráficos.
- Posición del elemento gráfico en la composición.
- Función del emisor/receptor.

Valor:

- La libertad.

PROPUESTA 2. La imaginación

El espectador coge lo que le dan, y lo coge como su oscuridad le permita hacerlo, con plena impunidad y todo capricho, desde la posibilidad de dejarse llevar por las asociaciones de su imaginación. Se guarda de ser visto para desplegarse subjetivamente con toda libertad. ...Y, así, toma posiciones para permanecer al acecho. Y expectante. La acción artística dispone todos sus medios, todos sus recursos retóricos, para dar(se) al espectador convirtiéndolo en receptor; en quien recibe lo que le dan sin saber qué le darán, por lo que habrá de mantenerse en tensión de espera, algo inquieto, seducido por la intriga misma de lo imprevisible. (Puelles Romero, Luis. Mirar al que mira. Abada. Madrid. 2011. p.10).

Conceptos:

La composición.

Relación figura-forma.

Imaginar formas y situarlas en un espacio determinado, dentro de un soporte.

El espacio en perspectiva.

Mundo interior.

Valor:

Seriedad.

PROPUESTA 3. Simplificación de elementos gráficos

Se consideraba a Mondrian, en su profundo estatismo, en la inmovilidad de sus percepciones sensibles, el silencioso provocador del despliegue antfigurativo. "Un simple juego de líneas" en la reestructuración arquitectónica y geométrica de sus limpios vectores formales. Algo más que un efectismo óptico logrado, por supuesto: la luz adquiere una dimensión fotográfica, al graduar las sencillas tracerías lineales o repliegues en los planos sobrepuestos. (Yvars. J.F. Buenas maneras. Arte y artistas del siglo XX. Debolsillo. Barcelona. 2011. p. 109).

Conceptos:

La geometría como elemento configurador de formas en el espacio.

La geometría como elemento simplificador.

La geometría como elemento compositivo.

Forma, color, tamaño, textura del elemento gráfico.

Experiencia sensible.

Valor:

Individual – social.

PROPUESTA 4. Un mundo de manchas cromáticas

El pintor abstracto no recibe su inspiración de un fragmento cualquiera de la naturaleza, sino de la naturaleza en su conjunto, de las diversas manifestaciones que se acumulan en él y conducen a la obra. (Yvars, J.F. El momento estético. Debolsillo. Barcelona. 2006. p. 305).

Conceptos:

- Imaginar historias, partiendo de manchas cromáticas.
- El valor motriz y sensorial del color.
- El valor plástico de las texturas.
- Efectos psicológicos del color.
- Utilización plástico-creativa de las manchas cromáticas dentro de la composición.
- Valor textural del color.
- Materia y energía del arte.

Valor:

- Identidad.

PROPUESTA 5. El juego de las formas

Toda creación debe de materializarse, debe convertirse en materia, para que la comprendamos. Para resultarnos terrenalmente comprensible, la inspiración de un artista tiene que tomar formas materiales. Esas huellas que el artista deja en el lugar de su acción son sus trabajos previos, los primeros esquemas que el pintor hace de sus cuadros, los manuscritos, borradores. Éstas son las únicas huellas visibles que nos permiten encontrar nuestro camino de regreso en ese laberinto misterioso. (Zweig, Stefan. El misterio de la creación estética. Sequitur. Madrid. 2010. p. 26).

Conceptos:

- Aprender el lenguaje de la forma y su función dentro de la composición.
- Proximidad/lejanía de las formas entre sí.
- El contraste en la forma.
- La proporción dentro de la composición y de cada uno de sus elementos.
- Mirada, encuentro, búsqueda.

Valor:

- Respeto.

PROPUESTA 6. Soñar una imagen

El genio de la inspiración dicta, y el artista no es en verdad más que el escribiente, el instrumento. No necesita trabajar, luchar, esforzarse por su trabajo, sino que le basta

copiar obedientemente lo que se le acerca como en un sueño divino. No trabaja en absoluto, algo trabaja dentro de él y en su lugar. No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta. Cada artista posee la idea presente como un sueño, ¿y quién puede decir de dónde proceden las ideas? El artista procura hacer visible a la humanidad para todos los tiempos lo que él mismo vislumbró en instante de iluminación. Siempre es el mismo proceso: un sueño se convierte en fenómeno duradero, una idea toma forma, lo inconsciente de un sólo hombre genial llega a la conciencia de la humanidad entera. (Zweig, Stefan. El misterio de la creación estética. Sequitur. Madrid. 2010. pp.29, 35,36.)

Conceptos:

Con unos conceptos abstractos, soñar e imaginar nuevas historias, nuevas formas, partiendo de unos símbolos gráficos.

Semejanzas y contrastes en las diferentes formas que componen el espacio plástico.

Significado y función de la forma dentro de la composición.

Intuición e interpretación.

Valor:

Limpieza.

PROPUESTA 7. Composición plástica. Pesos y armonías.

Los pintores, cuando representan de modo perfecto un solo cuerpo y figura usando de muchos colores y cuerpos, deleitan a la vista. La realización de estatuas de hombres y dioses produce en los ojos una dulce afección. Y de esta forma unos objetos dan tristeza a la vista, otros al deseo y a veces muchos objetos producen en muchos hombres amor y deseo de muchos actos y cuerpos. (Gorgias, Fragmentos y testimonios. Aguilar. Buenos Aires.1974. p.91.)

Conceptos:

Potencia de los pesos y armonías visuales en el campo visual.

Representación espacial.

Armonías cromáticas.

Posición de las formas.

Continuidad, proximidad, lejanía de los elementos gráficos de la composición.

Lo bello/ lo caricaturesco.

Representación.

Valor:

Respeto.

PROPUESTA 8. Intuir un paisaje

El creador activa, trabaja con un material expresivo del que conoce bien sus propiedades. El artista experimenta con el lápiz o el pincel sobre la superficie rugosa, dócil o resistente a la presión de la mano. Su acción se convierte así en un ejercicio de tacto, de perfección con distintas gradaciones y texturas que descubren la orografía de la nueva superficie plástica. (Yvars, J.F. El momento estético. Debolsillo. Barcelona. 2006. p.198).

Conceptos:

Simplificación de las formas que componen una imagen o fotografía de un paisaje y por medio del color, abstraer sus elementos más representativos.

Descubrir e interpretar imágenes partiendo de formas abstractas.

La perspectiva simplificada.

Lo finito/ lo infinito.

Valor:

Interioridad de la persona.

PROPUESTA 9. Entre manchas

"La pintura, la auténtica portadora de la belleza, es la forma. Por lo contrario, los colores son un mero encanto, esto es, una emocionalidad sensible que no deja de ser subjetivo que, por lo tanto, no tiene nada que ver con la creación propiamente artística o estética." (GADAMER, H. G. La actualidad de lo bello. Paidós. I: C: E:-U: A: B: p.74).

Pero se sabe que la mirada armoniza no solo con el sentido del gusto sino también con los demás. Muchos colores han sido descritos como ásperos o punzantes, otros como suaves y aterciopelados. Incluso la distinción entre los colores cálidos y fríos se basa en estas diferencias. Algunos parecen suaves (laca amarilla) otros duros (verde cobalto, verde-azul óxido), de modo que recién salidos del tubo parecen secos. (Herschel, B. Chipp. Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Akal. S.A. Madrid. 1995. p. 172.)

Conceptos:

Despertar la intuición estética partiendo de manchas fantásticas.

El equilibrio en las manchas cromáticas.

Gravedad y pesos visuales de la mancha cromática.

Libertad y angustia.

Valor:

Equipo.

PROPUESTA 10. La potencia del contraste cromático

Los trazos gruesos expresan energía; los delgados fragilidad, otros son líneas y otros, en fin, puntos de color (...) densidad, armonía, ligereza o espontaneidad. No es útil reunir las imágenes; antes al contrario, para que la forma adquiera todo su valor expresivo es menester que se vea libre de servidumbres figurativas: que hable a través de sus formas al margen del tema. (Yvars, J.F. Buenas maneras. Arte y artistas del siglo XX. Debolsillo. Barcelona. 2011. p.175.)

Conceptos:

Fuerza de los contrastes cromáticos en la composición.

Tipos de composiciones cromáticas.

El valor del contraste en la composición.

Armonías cromáticas.

La pintura como necesidad interior.

Valor:

Pluralidad.

PROPUESTA 11. Lo estructural

Mientras la realidad natural, vital, emotiva, era el motivo de la pintura y la realidad estética –la estructura visual de la obra de arte– coincidía en la materialidad del cuadro, era fácil establecer un criterio artístico sobre la forma: la estabilización de los sistemas artísticos posibilitaba unas convenciones casi jerárquicas –de parecido o de intención– que apreciaban la representación en razón de la verosimilitud de las imágenes que las formas debían acentuar a los ojos del espectador. (Yvars, J.F. El momento estético. Debolsillo. Barcelona. 2006. p. 289.)

Conceptos:

Estructura compositiva y formal.

Relación fondo/figura.

Estructura del espacio compositivo.

El problema de la forma. Realidad oculta.

Valor:

Interior sensible. Sensibilidad.

PROPUESTA 12. Códigos visuales

La envergadura artística de una obra de arte enraíza siempre en la potencia de los signos plásticos que emergen aquí o allá transformados por ocasionales asociaciones formales, o bien enriquecidos con prestaciones figurativas clásicos o difuminados en meros ejercicios gráficos no demasiados diáfanos. Signos que, en definitiva, se afirman como formas de la

invención artística, de esa irreducible capacidad para brillantes improvisaciones constructivas o gestuales. (Yvars, J.F. El momento estético. Debolsillo. Barcelona. 2006. p. 245.)

Conceptos:

Funcionamiento de los símbolos y signos dentro del campo visual.
El grafismo dentro del campo compositivo en la abstracción.
Materiales de trazo y construcción de la grafía.
Contemplación.

Valor:

Comunicación.

PROPUESTA 13. Espacios cortados

La concepción estética moderna no atiende en primera instancia al servicio que cumplen las imágenes, sino a su valor como objeto sensible pretendidamente dirigido al juicio de gusto estético. En el contexto estético de las artes la distancia requerida para la contemplación de las formas sensibles implicará un efecto no deseado por la obra de arte, y es que tal distancia se deslizará hacia la consecuencia de una separación entre lo que la obra se propone y el modo como es recibida por su receptor. (Puelles Romero, Luis, Mirar al que mira. pp.109, 110).

Conceptos:

El vacío, el interior, la plenitud.
Concepto interno/externo.
Valor del espacio compositivo y de representación.

Valor:

Silencio.

PROPUESTA 14. Mundos fantásticos

La pintura es un continuo viaje por el recuerdo, un pasaje hacia la memoria construida sobre retazos sensibles, percepciones imprecisas apenas dibujadas, y un sinfín de imágenes arcaicas atesoradas en la retina del artista. (Yvars, J.F. El momento estético. Debolsillo. Barcelona. 2006. p. 301).

Conceptos:

Desde la fantasía, intuir y crear nuevas historias.
Referencias literarias que estimulen la fantasía.
La música como impulsora de la imaginación.
Invención.

Valor:

Creatividad.

PROPUESTA 15. Lo Sublime

De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación. Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido, nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrenatural. (Zweig, Stefan. El misterio de la creación estética. Sequitur. Madrid. 2010 p.11).

El arte es la manifestación más elevada y acabada de lo absoluto. En él late y fluye una fuerza creadora que lo produce inconscientemente. El arte es naturaleza porque imita lo esencial de la misma, que es su principio activo capaz de engendrar vida. Y a su vez la naturaleza es arte.. (Zweig, Stefan. El misterio de la creación estética. Sequitur. Madrid. 2010 p.13).

Conceptos:

Experimentar los sentimientos que produce la contemplación de una obra de arte, desde el concepto de la abstracción.

Valor:

Sensaciones y sentimientos.

PROPUESTA 16. Punto de encuentro de tres personalidades

Voy a decirle al público con franqueza y sencillez lo que siente ante cada uno de los cuadros que honre con su atención. Daré las razones de mi particular manera de ver. Mi meta es obrar de suerte que cada espectador interrogue a su alma, se detalle su propia manera de sentir y llegue así a hacerse un juicio suyo, una manera de ver, modelada conforme su propio carácter, gustos y pasiones dominantes, si las tuviese, pues por desdicha hacen falta para juzgar el arte.(Stendhal, Escritos sobre arte y teatro. Machado libros. Madrid.2005.p 94.).

Conceptos:

Aprender de otros autores.

Valor:

Variedad estética.

PROPUESTA 17. Lo Sublime en la naturaleza

El ánimo se siente movido en la representación de lo sublime en la naturaleza, mientras que en los juicios estéticos sobre lo bello se encuentra en la más serena contemplación. Este movimiento (sobre todo en su comienzo) puede compararse con una

conmoción, esto es, con una atracción y repulsión rápidamente cambiantes, provocadas, precisamente, por idéntico objeto. (Kant. I. Crítica del discernimiento. Antonio Machado Libros. Madrid. 2003. p.216)

Conceptos:

Descubrir lo Sublime en la naturaleza y evocar por medio de ella sentimientos.
La belleza.

Valor:

Respeto hacia lo diferente.

PROPUESTA 18. En creatividad

La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo. La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. Ése estado de la concentración absoluta, no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista sólo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real. (Zweig, Stefan. El misterio de la creación estética. Sequitur. Madrid. 2010. pp.16, 21).

Conceptos:

Crear composiciones plásticas experimentando con diferentes materiales y soportes.
Ensoñación.

Valor:

Sensibilidad.

PROPUESTA 19. Análisis

De todo arte habría que decir: el arte es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No sólo las creas en su obra nos los dan y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto. (G. Deleuze. ¿Qué es la filosofía? Anagrama. Barcelona. 1993. p.177)

Conceptos:

Saber analizar obras de arte desde el concepto de lo Sublime.
Experiencia sensible.

Valor:

Variabilidad.

PROPUESTA 20. Percibir la abstracción desde un lenguaje propio

Una sensación donde el agrado solo se produce por medio de una detección momentánea por el derramamiento más enérgico de la fuerza vital que se sigue de esta, en modo alguna forma parte de la belleza. La sublimidad (con lo que enlaza el sentimiento de la emoción) exige, empero, otra medida de enjuiciamiento que la que supone como fundamento del gusto. De esta forma, un juicio de gusto puro no tiene como fundamento de determinación ni al estímulo ni al afecto, en una palabra: no tiene como fundamento de determinación a ninguna sensación, en tanto que materia del juicio estético. (Kant. I. Crítica del discernimiento. Antonio Machado Libros. Madrid. 2003. p. 178)

Conceptos:

Saber sentir desde lo abstracto los sentimientos que evoca una obra de arte, como experiencia sensible y portadora de unos valores humanos y sociales.

Valor:

Sensibilidad estética y creativa.

2.

FICHA DEL PROFESOR

1. *Objetivos:*

El docente tiene la responsabilidad de la formación y acompañamiento del joven que se encuentra en búsqueda de su yo personal, ayudándole al descubrimiento de las sensaciones y sentimientos que las obras de arte le pueden despertar.

Por ello el profesor ayudará al alumno a:

1. Analizar los efectos que produce el arte en el estímulo del propio pensamiento artístico.
2. Comentar después de ver e identificar obras abstractas, lo que estas sugieren.
2. Introducir al alumno en este tipo de manifestación.
3. Saber interpretar una obra de arte tanto desde sus elementos compositivos como de lectura de lo representado.
4. Ser capaz de realizar una historia propia partiendo de lo abstracto.
5. Descubrir el espacio físico que ocupan estas obras.
6. Rememorar, a partir de esta tendencia, otros estilos de concepción también abstracta en épocas clásicas.
7. Analizar los eventos culturales artísticos del momento en la ciudad y fuera de ella. (Ferias, Bienales, Congresos de Arte, Ciclos específicos del movimiento plástico abstracto).
8. Ser capaz de describir las experiencias sensoriales de alguna de las muestras artísticas que se desarrolle en la ciudad.
9. Sentir la motivación por medio de una obra abstracta contemporánea para descubrir el propio interior.
10. Buscar lo bello en lo que estéticamente y exteriormente no se encuentra, para hacer salir la belleza, de una historia.
11. Estimular la función del arte y la estética en la educación.
12. Convertir lo natural en cultural.
13. Enseñar el mundo de los sentimientos y de la percepción del mismo.
14. Debe tener imaginación para que la propia educación sea considerada como arte y el aprendizaje, proceso educativo.

2. Actividades:

A. Análisis formal

1. El docente, a través de las propuestas de intervención educativa, debe de hacer descubrir al alumno, en la Estética del arte y en la ausencia de belleza exterior, otros valores que se conciben desde el interior de la persona. (Bondad, sinceridad, emoción, serenidad, cuestionamiento, incertidumbre, respeto, tolerancia, pesar...).
2. La educación desde el arte, potencia unos valores sociales encaminados a la belleza, la creatividad, la estética y al bien común.
3. Desde la educación y con educación (respetando la diversidad) ser intuitivos, para formar sociedades creativas y creadoras de valores inherentes en la persona y que a lo largo de su proceso educativo se van formando y canalizando hacia el exterior, para hacer partícipe de ellos a todo el que le rodea.
4. Lo que debe de ser natural en la estructura educacional, debe de pasar a la humanidad bajo el aspecto de lo que se llama cultura. De una sociedad, de un país. Es importante por lo tanto la labor docente del profesor, desde las escuelas y desde las instituciones educativas y culturales, externas al propio centro.
5. El profesor, desde la percepción, la imaginación, la creatividad, y desde la enseñanza, se asegurará en su proceso educativo, el aprendizaje del alumno. Como resultado la formación de personas creativas y con unos valores sublimes de aportación a la sociedad de la que forma parte.

B. Realización práctica.

Por medio de los diferentes trabajos, presentados en las propuestas, es como el profesor puede servirse de obras de arte para la consecución de unos objetivos en la formación de un ser humano formante de una sociedad a la que se quiere aportar, desde la escuela, unos valores sensibles y creativos hacia el bien social.

C. Ficha del alumno:

1. Nombre.
2. Nivel educativo.
3. Conocimiento de las técnicas plásticas utilizadas.
4. Estilo expresivo.
5. Participación y trabajo personal.
6. Participación y colaboración en equipo.
7. Estudio de los elementos gráficos de la representación. Manifiesta por escrito los efectos que el color de la obra produce en la persona y compártelo con otros compañeros.
8. Interpretación de la obra de estudio.
9. Valoración receptiva y aportaciones personales y a la sociedad de la información que trasmite la naturaleza y las obras de arte que percibe.
10. ¿Dónde encuentra el alumno lo bello a través de una obra sublime cómo es la naturaleza?

D. Imágenes propuestas

Por medio de imágenes de obras de autores específicos, Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko, Llena y otros que vayan surgiendo del panorama cultural del momento, se explican los conceptos y valores que el profesor quiere hacer resaltar.

3. Materiales:

Para el conocimiento de las diversas técnicas se experimentará con los materiales apropiados a cada una de ellas y procedimientos, utilizando igualmente diferentes soportes, ceras, rotuladores, acuarelas gouache, témpera, acrílico, oleo, aerógrafo, pinceles, cretas pasteles,

4. Criterios de evaluación del profesor:

Criterios de evaluación	1	2	3	4	5
1. Enseña a utilizar las técnicas de mancha de color en la expresión artística y los materiales específicos que se emplean en la comunicación artística y visual.	1	2	3	4	5
2. Enseña a analizar su composición.	1	2	3	4	5
3. Guía en la observación de su comportamiento sobre un soporte bidimensional.	1	2	3	4	5
4. Enseña la aplicación de un tipo de técnica específica, a la resolución gráfico-plástica de un concepto abstracto.	1	2	3	4	5
5. Ayuda a planificar un proyecto visual artístico, indicando desde los materiales y procedimientos hasta su finalidad y organizando las fases en su realización.	1	2	3	4	5
6. Promueve la construcción y organización de su propio fondo de documentación, y de unos resultados expresivos concretos.	1	2	3	4	5
7. Ayuda a integrar en un mismo proceso diversos lenguajes visuales (gráficos, plásticos y visuales) y técnicos.	1	2	3	4	5
8. Sabe valorar el proceso creativo, del alumno, como un medio de expresión personal y social.	1	2	3	4	5
9. Incita al respeto y sensibilidad ante el hecho estético y artístico en la cultura y la valoración de las técnicas en el sentido de las diferentes tendencias y manifestaciones artísticas.	1	2	3	4	5
10. Enseña a describir las sensaciones que genera la contemplación y experimentación de la naturaleza y las obras de arte, imaginando y encontrando lo bello desde su interior.	1	2	3	4	5

Tabla 22. Cuestionario de evaluación del profesor.

5. *Actividades de generalización:*

Se elaborará ficha personal del alumno y ficha grupal.

El profesor valorará también su aportación a la enseñanza a través del arte.

C IMÁGENES DE TRABAJO

Por medio de obras de artistas que valoraron el mundo de la abstracción, (Kandinsky, Klee, Mondrian, Rothko, Llena y otros autores contemporáneos), como medio de expresión pura y de captación de sentimientos propios y ajenos, se pretende adentrar en el mundo de la creatividad, sensibilidad y la fantasía, para descubrir sensaciones estéticas y valores en la propia vida.

Se presentan cuatro imágenes de obras de autores por cada una de las propuestas. Estas sirven de guía y pauta de reflexión para ir comprendiendo aquello que conlleva el concepto de lo abstracto. A medida que se realizan estas, se pretende que sea el propio alumno quien busque sus imágenes para completar la fase de aprendizaje, así como servirse de la obra suprema, la naturaleza.

1. *Kandinsky y la abstracción*

1. Kandinsky. Estudio otoñal en Oberau. 1908.
Óleo sobre cartulina 32,8 x 44,5 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
2. Kandinsky. Murnau. Jardín I. 1910.
Óleo sobre lienzo. 66x82 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
3. Klee. El sitio de los mellizos. 1929.
Acuarela y plumilla sobre papel sobre cartulina, 27,5 x 30,6 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.
4. Rothko. Negro sobre rojo intenso. 1957.
Óleo sobre lienzo. 176,2 x 136,5 cm.
San Antonio (TX) por gentileza de SBC Communications.

2. *La imaginación*

1. Kandinsky. Paisaje con figuras que se encuentran y un niño. 1908/09.
Acuarela sobre carboncillo y lápiz sobre papel 12x 15,5 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
2. Kandinsky. Con jinete. 1912.
Aguada sobre vidrio estructurado, 27,5 x 28 cm.
París Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.

3. Kandinsky. Ángel del Juicio Final. 1911.
Pintura sobre vidrio, 26 x 17 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
4. Rothko. Sin título. (Negro sobre gris) 1969.
Acrílico sobre lienzo. 175,3 x 235 cm.
Colección de Kate Rothko-Prizel.

3. *Simplificación de elementos gráficos*

1. Kandinsky. El jinete del Apocalipsis. 1911.
Pintura al temple sobre vidrio, 29,5 x 20 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
2. Klee. Cantero. 1915.
Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartulina. 20,2 x 24,6 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.
3. Rothko. El presagio, 1943.
Óleo y grafito sobre lienzo. 48,9 x 33 cm.
Washington DC, The National Gallery of Art.
4. Mondrian. Cuadro nº 3 en rojo anaranjado, amarillo, negro, azul y gris. 1921.
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 41,5 cm.
Basilea, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung.

4. *Un mundo de manchas cromáticas*

1. Kandinsky. Mancha negra I. 1912.
Óleo sobre lienzo, 100x130 cm.
San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.
2. Mondrian. Composición. 1916.
Óleo sobre lienzo 119 x 75,1 cm.
Nueva York. The Solomon R. Guggenheim Museum.
3. Mondrian. Composición reticular 7. 1919.
Óleo sobre lienzo 48,5 x 48,5 cm.
Basilea, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung.
4. Rothko. Sin título. 1956.
Óleo sobre lienzo, 124,5 x 78,7 cm.
Colección privada.

5. *El juego de las formas*

1. Klee. La máquina de trinar. 1922.
Papel parafinado para calcar y acuarela 41,3 x 30,5 cm.
Nueva York. The Museum of Modern Art.
2. Klee. Jardín de rosas. 1920.
Óleo y plumilla sobre papel sobre cartulina. 49 x 42,5 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner y Galería Municipal
3. Kandinsky. Encuentro. 1908/09.
Tablilla grabada y pintada al óleo.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Préstamo permanente de la Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner.
4. Mondrian Andamiaje: estudio para cuadro III. 1914.
Carboncillo sobre papel, 152,5 x 100 cm.
Venecia, Peggy Guggenheim Collection, Solomon R. Guggenheim Foundation.

6. *Soñar una imagen*

1. Rothko. Sin título. 1944.
Acuarela sobre papel. 100,3 x 69,9 cm.
Colección de Kate Rothko-Prizel.
2. Rothko. Nº 14 (Verde, amarillo). 1953.
Óleo sobre lienzo, 195 x 172,1 cm.
Los Ángeles, propiedad de Frederik R. Weisman.
3. Kandinsky. San Vladimir. 1911.
Pintura sobre vidrio, 29 x 25,6 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
4. Klee. Músico. 1937.
Acuarela sobre imprimación de yeso y engrudo sobre papel. 27,8 x 20,3 cm.
Berna Klee-. Museum. Donación LK.

7. *Composición plástica. Pesos y armonías*

1. Paul Klee. Borrado de la lista. 1933.
Óleo sobre papel, 31,5 x 24 cm.
Berna Klee-. Museum. Donación LK.
2. Rothko. Sala Rothko.
Phillips Collection, Washington. DC.

3. Rothko. Nº 61. (Óxido y azul) Marrón, azul, marrón, sobre azul. 1953.
Óleo sobre lienzo 294x 232,4 cm.
Los Ángeles, The Museum Contemporary Art, The Panza Collection.
4. Kandinsky. Composición IX. 1936.
Óleo sobre lienzo, 113,5 x 195 cm.
París Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.

8. Paisaje

1. Paul Klee. (Al estilo de Kairouan, traspuesto de forma moderada). 1914.
Acuarela y lápiz sobre papel con cenefa inferior a plumilla, sobre cartulina.
12,3 x 19,5 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.
2. Mondrian. Paisaje con árboles. 1912.
Óleo sobre lienzo 120 x 100 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.
3. Kandinsky. Improvisación 7. 1910.
Óleo sobre lienzo 131x 97 cm.
Moscú. Galería estatal Tetriákov.
4. Mondrian. Composición de árboles 2. 1912.
Óleo sobre lienzo 98 x 65 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.

9. Entre manchas

1. Klee. Cabeza con bigote alemán. 1920.
Óleo y plumilla sobre papel sobre madera 32,5 x 28,5 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
2. Kandinsky. Improvisación 21 a. 1911.
Óleo sobre lienzo. 96 x 195 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
3. Mondrian. New York. Boogie Woogie. 1941.
Óleo sobre lienzo 95,2 x 92 cm.
Nueva York, Hester Diamond collection.
4. Piet Mondrian. Composición num. 3, con planos cromáticos 3. 1917.
Óleo sobre lienzo 48 x 61 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum

10. La potencia del contraste cromático

1. Rotkho. Sin título (Negro y naranja sobre rojo). 1962.
Óleo sobre lienzo, 175,5 x 168 cm.
Seúl, Museo de Arte Ho-am.
2. Klee. Ad Parnassum. 1932.
Óleo, líneas estampadas, puntos estampados en blanco y repintados posteriormente sobre pintura de caseína sobre lienzo en marco de cuñas.
Berna, Kunstmuseum Bern,
Donación permanente de la Asociación de Amigos del Kunstmuseum Bern.
3. Kandinsky. Impresión III. (Concierto). 1911.
Óleo sobre lienzo. 77,5 x 100 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
4. Mondrian. Composición n VI. 1914.
Óleo sobre lienzo 95,2 x 67,6 cm.
Basilea, Beyeler Collection.

11. Lo estructural

1. Paul Klee. Antaño salido del gris de la noche. 1918.
Acuarela, plumilla, y lápiz sobre papel recortado y combinado con papel de plata, cenefa a plumilla, sobre artulina, 22,6 x 15,8 cm.
Berna, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.
2. Mondrian. New York City, 1. 1941.
Óleo y tiras de papel pintadas sobre lienzo, 119 x 115 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen.
3. Mondrian. Paisaje con dunas. 1911.
Óleo sobre lienzo, 141 x 239 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.
4. Mondrian. Composición en blanco, rojo y azul. 1936.
Óleo sobre lienzo 98,5 x 80,3 cm.
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.

12. Códigos visuales

1. Paul Klee. Aviso a los barcos. 1917.
Plumilla y acuarela sobre papel sobre un segundo papel pintado de acuarela.
18,8 x 14,2 cm.
Stuttgart, Staatsgalerie. Colección de obras gráficas.

2. Klee. Salida de la luna (St. Germain).1915.
Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartulina. 18,4 x 17, 2 cm.
Essen, Museum Folkwang.
3. Kandinsky. Composición V. 1911.
Óleo sobre lienzo, 190 x 275 cm.
Suiza, colección privada.
4. Rothko. Nº 6(Amarillo, blanco, azul sobre amarillo con fondo gris). 1954.
Óleo sobre lienzo, 240 x 152 cm.
Colección Gisela y Dennis Alter.

13. *Espacios cortados*

1. Rothko.Nº 13. (Blanco, rojo sobre amarillo). 1958.
Óleo sobre lienzo, 242,2 x 206,7 cm.
Nueva York, The Metropolitan of Art.
2. Rothko. Sin título. 1944-1945.
Grafito, tinta y aguada sobre papel, 66 x 50,8 cm.
Por gentileza de Christie's Images, Nueva York.
3. Mondrian. Composición con plano grande en rojo, amarillo, negro, gris y azul. 1921.
Óleo sobre lienzo 59,5 x 59, 5 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.
4. Rothko.Drama nocturno. 1945.
Aguada sobre papel 55,9 x 40, 3 cm.
Por gentileza de Christie's Images, Nueva York.

14. *Mundos fantásticos*

1. Kandinsky.Murnau con iglesia I. 1910.
Óleo sobre cartulina, 64,7 x50, 20 cm.
Moscú. Galería estatal Tetriákov.
2. Klee. Composición cósmica. 1919.
Óleo sobre cartulina, 48 x 41 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
3. Klee. Ab ovo. 1917.
Acuarela sobre imprimación de yeso sobre gasa, sobre papel marrón sobre cartulina, 14, 9 x 26,6 cm.
Bern, Kunstmuseum Bern, Fundación Paul Klee.

4. Mondrian. Árboles en flor. 1912.
Óleo sobre lienzo 60 x 85 cm.
Nueva York The Judith Rothschild Foundation.

15. *Lo Sublime*

1. Mondrian. Naturaleza muerta con jengibre 2. 1912.
Óleo sobre lienzo 91,5 x 120 cm.
La Haya, Haags Gemeentemuseum.
Préstamo al Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York desde 1976.
2. Klee. Mito de la flor. 1918.
Acuarela sobre imprimación de yeso. Sobre gasa, sobre papel de periódico sobre papel de bronce pateado sobre cartulina. 29 x 15,8 cm.
Hannover, Sprengel Museum. Colección Sprengel.
3. Klee. Foehn en el jardín de Marc. 1915.
Acuarela sobre papel sobre cartulina, 20x15 cm.
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
4. Rothko. Sin título. 1944.
Acuarela y tinta sobre papel, 68,1 x 50,5 cm.
Washington DC, The National Gallery of Art.
Gift of the Mark Rothko Foundation.

16. *Punto de encuentro de tres personalidades*

- a. Kandinsky. "Energía en suspensión".
Colección particular.
- b. Antoni Llena. "Blau marí i marró".
Colección particular.
- c. Mondrian. *Composición en rojo, amarillo y azul*. 1939.
Londres. Tate Gallery.

17. *La naturaleza*

Descubrir y observar la naturaleza como fuente de sensaciones.
Encontrar obras de artistas cuyo tema desarrollado es la naturaleza.

19. *Creatividad*

1. Paul Klee. 1929.
Camino principal y caminos laterales.
Colonia Museun Ludwing.

2. Murales Seagram.
Sala Rothko. Siete murales 1958.
Interior Chiba-Ken, Japón, Kawamura Memorial Museum of Art.
3. Kandinsky. Amarillo, rojo, azul. 1925.
Óleo sobre lienzo. 128x201, 5cm.
Centre George Pompidou. Paris.
4. Rothko. Antígona. 1939-1940.
Óleo y carboncillo sobre lienzo. 86,4 x 116,2 cm.
Washington DC, The National Gallery Art, donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.

20. Percibir la abstracción desde un lenguaje propio

4 obras de una muestra que se esté celebrando, en el momento del planteamiento de la propuesta, en la ciudad.

IV

CONCLUSIONES

Una de las características del ser humano es la capacidad de simbolizar y de representar, a través de ella maneja el mundo de lo virtual más allá del "aquí y del ahora". Dentro de dicha capacidad destaca la manifestación de sentimientos y emociones que ayudarán a la conformación de su personalidad.

Es por lo que toda persona ejerce una doble función: Como emisor y receptor de sentimientos y emociones ante aquello que le rodea. Emisor en cuanto es capaz de transmitir, a través de determinados instrumentos y procedimientos (medios de comunicación y de expresión), su mundo interior. Aquello que siente con respecto a sí mismo y a los que le rodean (personas, objetos, lugares...).

A través de las obras de arte el que el ser humano puede expresar emociones y sentimientos. El análisis de sentimientos y emociones expresados en obras de arte hablan de un interior sensible y creativo que se corresponde con valores sociales. De ésta sensibilidad creativa se generan bellas obras de arte. Bien sean de uso y disfrute cotidiano, tanto personal como social, o de uso más específico y especializado. Por todo ello es importante desarrollar en la personas las competencias de creatividad, tanto en el campo de la realización de trabajos con una estética determinada, como también en la de la elaboración de unos criterios y defensas de opiniones con respecto a lo que acontece en la sociedad. Ya que el desarrollo de valores críticos proporcionará al sujeto un criterio propio ante hechos y acontecimientos sociales que beneficiará el desarrollo tanto personal del propio individuo como social desde su inserción en el medio circundante.

Así pues el artista es tanto emisor, a través de su obra, como receptor de los estímulos que recibe de la sociedad de la que forma parte. A través de unas técnicas y procedimientos específicos materializa los sentimientos que le han sido evocados. De esta manera se convierte en hilo conductor de los acontecimientos del momento. Por lo que es importante que desarrolle su obra desde una prospección social y cultural que analice el medio circundante.

Desde el análisis de ese mundo interior el artista puede percibir lo bello en aquello que envuelve a la persona. Mirar no es solo ver. Es analizar, elaborar, representar y en último término simbolizar.

Las obras de arte son pues fuentes de transmisión de sentimientos y emociones. Desde la observación de una obra de arte el receptor puede descubrir el valor de lo Sublime, es decir de los sentimientos y emociones que el autor ha intentado transmitir.

En la contemplación estética, la persona debe situarse frente a una obra de arte, para analizar los sentimientos que dicha obra puede suscitar en el mismo como los que en su día quiso transmitir el emisor a través de ella. Ambos análisis se deben de vehicular desde el disfrute en la contemplación de la obra de arte.

Es por lo que los conceptos de abstracción y Sublime se relacionan. En la interacción entre lo que el emisor, el artista, de una obra pretende transmitir y lo que el receptor o receptores de la misma, observadores, pueden descubrir o inducir de la misma.

La búsqueda del camino de la abstracción, como expresión plástica y de descubrimiento de la propia interioridad, desde el silencio que la misma obra proyecta. Contemplar la abstracción desde un lenguaje propio en la interacción entre el mundo del artista y el mundo del observador. Lo que implica una interpretación desde de los signos de lo abstracto (grafismos, manchas de color, superficies tratadas y texturadas, vacíos compositivos en un determinado soporte).

Los centros educativos tienen una labor importante de sensibilización hacia la observación e interpretación de las obras de arte. Es importante que el profesorado "guíe" al aprendiz en el descubrimiento de competencias de análisis de las expresiones tanto sociales como creativas y estéticas que los artistas plasman en sus obras de arte.

Se considera la creación de una obra de arte como necesidad interior del artista. Por un lado la de hacer surgir hacia afuera, a través de unos medios y materiales, lo que el ambiente socio-cultural del momento le evoca. Por otro lado y desde su sensibilidad dirigirse a la sociedad con un mensaje que vive desde su experiencia. Ambiente social- Artista-obra de arte-Sociedad. La contemplación de las manifestaciones artísticas encuentran aspectos de abstracción que conlleva lo Sublime. Así pues el alumno debe de aprender a saber leer las emociones que una obra de arte le puede suscitar (sorpresa, asombro, quietud, agitación...).

Es por lo que los centros educativos pueden sensibilizar hacia la Estética del arte dirigida al respeto de la misma y de lo que quiere transmitir. Entendida como expresión material y física de unos sentimientos exclusivos de quien la ha realizado. La ayuda debe dirigirse a la interpretación de una obra de arte desde la realidad del artista. Compenerarse con el autor de la obra para descifrar y hacer una lectura de aquello que quiere transmitir (un mensaje social o comunicación de sentimientos hacia la sociedad).

Dentro de la pintura abstracta una de las técnicas que ayudan a descubrir y leer las obras es el análisis de manchas de color. El profesor puede suscitar en el alumno el análisis de emociones a través de cromatismos. Así mismo de las conclusiones a dicho análisis se pueden desarrollar competencias actitudinales. Teniendo en cuenta que la educación en valores es uno de los objetivos del sistema educativo ya que se relaciona con hábitos de convivencia idóneos que faciliten una interacción social desde el respeto a la diversidad.

El sistema educativo pues tiene una responsabilidad en la educación de valores y el mundo del arte ofrece una vía de comunicación de sentimientos y emociones que en último extremo son representativos de momentos sociales y culturales. La propuesta de este trabajo de investigación se centra en las Escuelas de Arte. Sí bien el aprendizaje sobre el análisis de una obra de arte puede hacerse desde las Etapas de Educación Infantil, Primaria, Secundaria y también en el ámbito universitario dentro de una educación reglada. Y también en entornos de educación no reglada como la Educación de adultos, Universidades populares, etc. Este trabajo defiende la necesidad de aprender a mirar lo Sublime como vehículo de interpretación de sentimientos y emociones, así como elemento posibilitador del desarrollo de valores sociales de interacción y convivencia desde el respeto a la diversidad.

Este es el punto de partida y búsqueda para el desarrollo de un trabajo del día a día acerca de lo Sublime en la obra de arte en sus distintas manifestaciones.

El hombre al ser un ente individual y sensible, se desarrolla sobre la base de una herencia biológica y de su ambiente social. Su educación ha de fomentar ese crecimiento

que le lleve a realizar actividades encaminadas al desarrollo de una sociedad que fomente una interacción positiva entre sus miembros.

La potenciación de la dimensión estética. Implica una educación orientada al desarrollo de competencias de: saber por qué y cómo. No se puede hablar de educación estética si no se ha realizado anteriormente una reflexión desde ello. El arte forma parte de la cultura social. En este sentido corre el riesgo de convertirse en un producto socio-cultural, perdiendo su vinculación con la Estética. El hecho de que el arte necesite de una forma hace que la creación artística no sea totalmente arbitraria, sino que el artista se someta a normas. Esto convierte la creación artística en un trabajo laborioso, que puede enseñarse y que debe aprenderse.

La creación artística es pues un acto libre, pero no del todo. La espontaneidad de la expresión se halla limitada por la objetividad de la forma. Es necesario saber tratar la materia con unas herramientas específicas que hagan surgir desde ella todo un potencial emotivo y que, una vez concluida, libere sensaciones en quien la contempla.

La imaginación auténtica no es totalmente arbitraria, pues en ella ésta circula por los cauces de las exigencias canónicas. Su materialización está sujeta a una normativa en cuanto a aspectos formales, de tratamiento y manipulación. Se cree necesario educar estas competencias desde los primeros años de la escolaridad. Los alumnos irán desarrollando esa sensibilidad hacia la observación e interpretación de las obras de arte, a la vez que se inician la producción de las propias como medio de manifestación de sentimientos y emociones.

La actitud esencial que se ha de aprender es la de saber observar adecuadamente. Por medio de esa contemplación se re-crea nuevamente la obra. Y con imaginación se generan nuevas interpretaciones de lo que allí está ocurriendo, en una conexión, artista-obra-receptor.

El arte es un fin en sí mismo pero también puede servir de medio. El arte está hecho para complacer sensitivamente, lo cual beneficia a las actitudes humanas positivas. En el juicio estético se requiere también alguna intervención del sentimiento. Esto origina una crítica que se llama "gusto". Existe una pluralidad de individualidades, por lo tanto también de gustos, de cánones de la belleza y la estética. Hacer respetar cada una de las tendencias que emergen, sean o no del agrado personal, es uno de los puntos en el campo de la educación en el que se ha de poner atención. Es desde el respeto a la diversidad cultural y social donde el emisor puede comprender las diversas manifestaciones artísticas. El arte puede tener y tiene el poder de acompañar vidas, y este poder precisamente es el que se debe reconocer, fomentar y apoyar desde todas las formas posibles y desde los distintos estamentos educativos. Es un medio a través del cual se canalizan sentimientos y valores que quizás estén ocultos incluso a la percepción de la misma persona, tal vez por las opresiones que la misma sociedad pueda ejercer en ellos. Pero si se ha de hacer esto, se entiende que al abandonar la concepción idealista del arte, no se necesitará un renacimiento cultural, se necesitan prácticas culturales que participen activamente y generen personas creativas. Vivas y desde una realidad, la cual se percibe desde unas apreciaciones personales y sociales del momento. Así, se manifiesta que el arte sirve como medio necesario en una cultura social real y vital.

La creatividad fomentará la sensibilización de los sujetos que previsiblemente se trasladará a la sociedad. Con mensajes que se emiten, y son recibidos, que posteriormente vuelven a manifestarse bajo la forma de obra de arte, de expresión plástica.

La persona, después de un proceso educativo en el estudio de las obras de arte entenderá más y mejor la cultura de lo estético en sus diversas manifestaciones. Éstas se muestran desde las diferentes tendencias comunicativas, artísticas o expresivas que tiene a su alcance. La persona desde la libertad de expresión se considera un miembro activo y capaz de transformar la sociedad en un ambiente de bienestar social y emocional. A través de la interpretación de las obras de arte se pretende el desarrollo de la creatividad, de la imaginación y en último término del enriquecimiento personal, para que todo ser creativo, tenga como una de sus funciones, servir como impulsor de estímulos viables para la armonía social.

Por todo lo cual la sociedad debe aportar y promover acciones de interés socio-cultural incentivando el conocimiento de la estética del arte, desde sus diversas tendencias y manifestaciones en este ámbito social. Potenciando las habilidades creativas de la persona. El rol del educador en este proceso es el de guía en la observación de lo Sublime, desde sus propias experiencias, evocadas por la obra de arte.

La educación artística dirigida a entender la belleza expresada en las obras de arte proporcionará armonía a la sociedad, desde la armonía del individuo que se trasladará hacia el equilibrio y armonía de los valores sociales y culturales.

La belleza no hay que aprender a sentirla y expresarla y ello se inicia desde el desarrollo de las habilidades de observación. El artista con su obra, como silencioso provocador, es quien hacer surgir todo un mundo de sensaciones, unas veces agradables, por su estética, en otros casos inquietante por el estilo de ella. En ambos casos no deja impasible al espectador y le suscita emitir un juicio con respecto a ella y lo que esta hace con sus sentimientos. Un juego en el que se encuentran implicados la obra, y el espectador con una determinada sensibilidad y con conocimientos estéticos o no. Ya que la emoción es libre de surgir a pesar de no disponer de una educación, en este caso de contenidos artísticos. Pero el valor emocional y sensible se encuentra en lo más íntimo de la persona.

El arte ejerce efectos sobre el ánimo de la persona y con él pueden despertarse y vivificarse todas las pasiones del ser humano. A éste le corresponde canalizar y discernir el movimiento y ejecución de estas expresiones lo que será a la larga un beneficio para la sociedad.

El espectador analiza aquello que se le presenta muchas veces desde los medios de comunicación. Por lo que la educación en la observación de las obras de arte le ayudará a aprender a interpretar dichos mensajes. Para ello se hace necesario programas educativos que potencien el análisis de las obras de arte así como su transformación en valores.

Lo estético manifiesta una forma de descubrir y manifestar sentimientos y emociones. Una de las técnicas de acercamiento a ello es la observación de las obras de arte, siendo este hecho en si mismo reforzante. La pintura es una de las manifestaciones de la estética y en ella misma es portadora de sentimientos y emociones del artista que busca a través de dicha manifestación exteriorizar sensaciones, emociones que pueden sugerir en el receptor sentimientos diversos dependientes tanto de la obra en sí como de sus propias vivencias personales.

El arte es considerado como la manifestación más elevada de lo absoluto, de lo Sublime. En él late y fluye la fuerza creadora del artista que lo produce desde su interior inconscientemente. Trata de imitar lo esencial mismo de la vida y de las acciones del hombre en el mundo, en la sociedad.

Sí bien en este estudio se ha analizado el estudio de lo Sublime en la pintura abstracta, en sucesivos estudios se podría extender a los otros tipos de manifestaciones de comunicación artística como son las: escénicas, musicales, plásticas, literarias. Por ello importante que desde los centros educativos y culturales se ofrezcan experiencias didácticas de este tipo. Sí bien en la planificación educativa hay que considerar que el proceso de aprendizaje debe de ser secuenciado en el tiempo y que los logros no son inmediatos. Se ha encontrado que lo más efectivo en este campo son las interacciones educativas personalizadas dada la importancia de la triangulación entre la obra, el docente y el discente.

V

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD VIDAL, Juan Carlos. De la revista *Sublime* febrero-marzo 2004. En su artículo "Del destino de la creación".
- ALLEN, G. *Aesthetic Evolution in Man, Mind*. 1980.
- ALVAREZ, Amelia. *Hacia un currículo cultural. La vigencia de Vygotski en la educación*. Fundación infancia y aprendizaje. Madrid. 2006.
- ALVAREZ, Amelia y RIO, Pablo del. *Escritos sobre arte y educación creativa de Lev S. Vygotski*. Fundación infancia y aprendizaje. Madrid. 2007.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Meditaciones metafísicas. Los pintores cubistas*. Visor. Madrid. 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Forma. Madrid. 1988.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Taschen. Madrid. 2009.
- BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños*. Fondo de cultura Económica. México. 1965. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica México. 1965. *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. *La poética de la ensoñación*. Fondo de cultura Económica. México. 1960.
- BARBE- GALL, François. *Comprender los símbolos en la pintura*. Lunweg.S.L. Barcelona. 2007.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Kandinsky*. Taschen. Madrid. 2007.
- BELL, Julián. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Galaxia. Gutemberg. Círculo de Lectores. 1998.
- BLANCH, Antonio. *Fronteras de la filosofía (de cara al s XXI. Terceras Jornadas de Diálogo Filosófico*. Madrid. Idelfonso Murillo. 2000.
- BLANCO SARTO, Pablo. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson. Barañáin. (Navarra). EUNSA. 1998.
- BLUMENBERG, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Herder. Barcelona. 2004.
- BOLAÑOS, María. *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del s XX*. Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura. 1996.
- BONET, Juan Manuel. *La herencia espiritual de la pintura. Retrospectiva de Rothko*. Publicado el 21/06/2000.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona. 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma. Madrid. 1990.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica. México. TOMO I. El lenguaje. 1971.
TOMO II. El pensamiento mítico. 1971.
TOMO III. Fenomenología del reconocimiento. 1976.
- CHENG, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Siruela. Madrid. 2007.

- CHEVALIER, Denys. *Klee* Flammarion. Paris. 1979.
- CHILLIDA, Eduardo. "Escritos" Madrid. La Fábrica.2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto*. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1993.
- CIRLOT, Lourdes. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo xx*. Planeta. S.A. Barcelona. 1991.
- COMBALÍA, Victoria. *Comprender el arte moderno*. Ensayo Arte Debolsillo.Barcelona.2003.
- COOMARASWAMY, Amanda K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus. 1980. Madrid.
- DEICHER, Susanne. *Mondrian*. Taschen.Madrid. 1994.
- DE LA CRUZ, Juan. *Poesías completas*. Clásicos Selección. Madrid. 2004.
- DELEUZE, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama Barcelona. 1993.
- DIAZ-SALAZAR, Rafael. AA.VV. *Formas modernas de religión*. Madrid. Alianza. 1994.
- DIETMAR, Elger. *Expresionismo*. Tachen. 2007. Madrid.
- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Editorial Labor. S.A. Barcelona. 1976.
- EFLAND, Arthur D. *Una historia de la educación del arte*. Paidós. Barcelona. 2002.
- EISNER, Elliot. W. *Educación la visión artística*. Paidós Educador. Barcelona. 1995.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. 1991. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Labor. 1991. *El mito del eterno retorno*. Madrid. Alianza. 2000.
- GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós. I: C: E:-U: A:B: 1991. *Estética y Hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 1996.
- GARCÍA, Ciro. *Mística en diálogo*. Monte Carmelo. Burgos 2004.
- GARDNER, Howard. *Educación artística y desarrollo humano*. Paidós. Barcelona. 1994. *Verdad, belleza y bondad reformuladas. La enseñanza de las virtudes en el siglo XXI*. Paidós. Barcelona. 2011.
- GENETTE, Gérard. *La obra de arte. II. La relación estética*. Lumen. Barcelona.2000.
- GLUSBERG, Jorge. *Presentación de la exposición de Paul Klee.1970*. Director del museo de Bellas Artes de Argentina.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sobre Laoconte*. Síntesis. Madrid.1999.
- GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner. Fondo de Cultura económica. Colección Noema. Madrid. 2004.
- GONZÁLEZ. Antonio Manuel. *Las claves del arte. Últimas tendencias*. Planeta. S.A. Barcelona. 1991.
- GORGAS, *Fragmentos y testimonios*. Aguilar.Buenos Aires.1974.
- GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas*. Tusquets Editores., S.A.2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Paidós Studio. Barcelona 2002.
- HAUSER, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama Madrid 1975.
- HAZAN, Olga. *El mito del progreso artístico*. Akal/Arte y Estética. Madrid. 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la Estética*. Barcelona. Ediciones Península. 1973. *Filosofía del arte o Estética*. Abada UAM. Madrid. 2006.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica. 1958. México. *La época de la imagen del mundo. En Caminos del bosque*. Alanza editorial. Madrid. 1996.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo.*La comedia de lo Sublime*. Quálea editorial. Cantabria. 2009.

- HERSCHEL, B. Chipp. *Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal.S.A. Madrid. 1995.
- HESS, Bárbara. *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid. 2009.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión*. Ediciones Peralta. Madrid 1982.
- HUXLEY, Aldous. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. Kairós. Barcelona. 2000.
- JANSON, Antony F. *History of Art . a Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the present Day*. K. Harry Abrams. 1962.
- JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Tecnos. Alianza.Madrid.2004.
- JIMENEZ, Lozano. *La espiritualidad española del s XVI. "Una estética del desdén"*. Universidad de Salamanca. 1990.
- JUNG, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de cultura económica. Madrid. 1998.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barral. Barcelona. 1977. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Paidós. Barcelona. 1987. *Escritos sobre arte y artistas*. Editorial síntesis. S.A. Madrid. 2002. *Punto y línea sobre el plano*. Paidós Estética. Barcelona. 1996. *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Forma. Madrid. 1987.
- KANT. Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2005.
- KANT, Manuel. *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe, Madrid, tercera edición. 1984.
- KANT. Inmanuel. *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado Libros. Madrid. 2003.
- KAUFMAN, Irving. *Report of the Commission on Art Education*. comp por Jerome J. Hausman, Washington, D.C., National Art Education Association.1965.
- KOZULIN, Alex. *La psicología de Vygotski*. Alianza. Editorial. S.A. Madrid. 2001. *El camino hacia la Psicología del Arte, y más allá...* Cultura y Educación 2004.16 (1-2).
- LANGER, Suzanne. *Expressiveness, Problems of Art*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- LANIER, Vicent. "The Teaching of Art as Social Revolution". Phi Delta Kappa, febrero 1, 1969.
- LAX, Robert. *Una cosa que es*. Quálea editorial.Cantabria.2009.
- LLENA, Antoni. *La pintura como experiencia*. Fundación Patio Herreriano. Museo d' Art Jaime Morera. 2005.
- LOWENFELD, Viktor. *Creative and Mental Growth*, Nueva York, The Macmillan Company. 1947.
- MARCHÁN, Simón. (Compilador). *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Paidós. Barcelona. 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma. Madrid. 2007.
- MARÍAS, Julián. *La perspectiva cristiana*. Alianza editorial. Madrid 2000.
- MARINA, José Antonio. *Dictamen sobre Dios*. Madrid. Círculo de Lectores 2002.
- MICHELLI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza.Forma.Madrid. 2006.
- MILNER, John. *Mondrian*. Phaidón. New York. 2005.
- MONDRIAN, Piet. *Catálogo*. Guggenheim. Museo Nueva York 1971. *Realidad natural y realidad abstracta*. Debate. S.A. Madrid. 1989.
- Arte plástico y arte plástico puro*. Coyocán. 2007.
- MOSZYNSKA, Anna. *El arte abstracto*. Ediciones Destino. Barcelona. 1996.
- MURENA, Héctor. *La metáfora y lo sagrado*. Editorial Alfa. España. 1984.
- ORLICH, HARDER. VV.AA. *Técnicas de enseñanza*. Limusa. Noriega Editores. México. 1995.

- ORTEGA Y GASSET, José. "Para un museo romántico" en El sentimiento de la vida. (Antología). ed. J.L. Molinuevo. Tecnos. Madrid. 1995.
- PADILLA MORENO, Miguel Ángel. *El arte y la belleza. Claves para entender la expresión artística*. Editorial N.A. Madrid. 2006.
- PANOFSKY, Edwin. *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris. Gallimard. 1983.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética. La balsa de la medusa*. Visor. Madrid. 1987.
- PARTSCH, Susana. *Klee*. Taschen. Madrid. 2007.
- PÉREZ-BORBUJO, Fernando. *La otra orilla de la belleza*. Herder. Barcelona. 2005.
- PÉREZ, Javier. *El color y la palabra*. Presentación de José Alberto Conderana. Gramosa S.A. Madrid. 2002.
- PILES, Robert de. *Cours de peinture par principes*. París. Gallimard. 1989.
- PUELLES ROMERO, Luis. *Mirar al que mira*. Abada editores. Madrid. 2011.
- QUINTANA CABANAS, José M^a. *Pedagogía estética*. Dykinson. 1993.
- RAHNER, Karl. *Curso fundamental sobre la fe. Introducción al concepto de cristianismo*. Herder. Barcelona. 1979. *Espiritualidad antigua y actual*. Escritos de teología. Vol. VII. Taurus. Madrid. 1967.
- REALE, Giovanni. VV.AA. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Herder Barcelona. Tomo I. Antigüedad y Edad Media. 2004. Tomo II. Del humanismo a Kant. 2001. Tomo III. Del Romanticismo hasta hoy. 2002.
- REYERO, Carlos. *La belleza imperfecta*. Siruela. Madrid 2005.
- RIO, Pablo del. *Extractos de los escritos sobre psicología del arte y educación creativa de L.S.Vygotski*. Cultura y Educación. 2004. 16, (1-2).
- ROTHKO, The *Romantics were prompted*. 1947. *A retrospective Exhibition, Paintings 1945-1960*. Londres 1961
- RUBY, Christian. *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. La Lettre volée, Bruselas 2007.
- RUHRBERS, VV.AA. arte del s. xx. Volumen I. Taschen. Pintura. 1999.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. *Piet Mondrian. Realidad natural y realidad Abstracta*. Editorial Debate. Madrid. 1989.
- SCHELER, Max. *El puesto del hombre en el Cosmos*. Ed. Alba. Barcelona. 2000.
- SCHLÜTER, Ana M^a. GONZALEZ y FAUS, José Ignacio. *Mística oriental y mística cristiana*. Cuadernos F y S. n 44 (XXII Foro sobre el hecho religioso). Sal Terrae. Santander. 1998.
- SCHNEUWLY, Bernard. BRONCKART, Jean-Paul. *Vygotski hoy*. Editorial Popular. S.A. Madrid. 2008.
- SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós Ibérica. Barcelona. 2004
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza/Forma. Madrid. 2006.
- STAROBINSKI, Jean. *El ojo vivo*. Cuatro ediciones. Valladolid. 1998.
- STEINER, George. *Presencias reales*. Barcelona. Ensayos Destino. 1991.
- STENDHAL. *Escritos sobre arte y teatro*. Machado libros. Madrid. 2005.
- TATARKIEWICZ, Wladys. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Colección. Metrópolis. Madrid. 1996.

- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Barcelona. 2001.
- VV.AA. *Arte contemporáneo y público. ¿Una relación imposible?* Creativitat Recerca, nº 1. Universitat Valenciana. 2010.
- WIND, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Alianza Forma. Madrid. 1993.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de cultura económica. 1997.
- YVARS, José Fco. *El momento estético*. Debolsillo. Barcelona. 2006. *Buenas maneras Arte y artistas del siglo XX*. Debolsillo. Barcelona. 2011.
- ZAMBRANO, María. Ámbitos literarios. Ántropos. Ministerio Cultura. Barcelona. 1989. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México. 1966. *Filosofía y poesía*. Fondo de cultura económica. Madrid. 1993. *Obras reunidas*. Estudios iliterarios. Aguilar. Madrid. 1971.
- ZWEIG, Stefan. *El misterio de la creación artística*. Sequitur ediciones. Madrid. 2010.

DICCIONARIOS

ARTE S.XX. 1900-1919

1920-1934.

1940-1959

1960-1979

Salvat. Estella. Navarra. 1993.

Diccionario General de la Lengua Española. Larousse Editorial. S.A. Barcelona. 2000.

Gran Enciclopedia Larousse. T. 22. Editorial Planeta. Barcelona. 1997.

CABANNE, Pierre. *Diccionario universal del arte*. Argos-Vergara.T.I. Barcelona. 1979.

DINZELBACHER, Peter. *Diccionario de la mística*. Traducción del alemán por RUIZ-GARRIDO, Constantin. Burgos. Monte Carmelo. 2002.

MOMA Highlihts. 300 obras del Museum of Modern Art New York. The Museum of Modern Art, New York. 2004.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. GUÍA. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. 1994.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Kandinsky, Origen de la abstracción*. Fundación Juan March. Madrid. 2003.

DICCIONARIO MANUAL DE SINÓNIMOS Y ANTÓNIMOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

FEDRO, *Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072. *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum, verano de 1967.

VV.AA *Arte, gusto y estética*. La Enciclopédie. 2005. *L'Atelier de Mondrian*. Catálogo para una exposición de dibujos realizada en la Staatsgalerie. Stuttgart. 1980. *Mark Rothko. A retrospective Exhibition, Paintings 1945-1960*. Londres 1961.

MUÑOZ MARTINEZ, Rubén. Apunte sobre Mark Rothko "La tela nos ha hablado". Fedro. *Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072.

FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Kandinsky. Origen de la Abstracción*. Del catálogo de la exposición

2003/2004.

WEBGRAFÍA

- Abstracción\mon\piet-mondrian.htmF.htm Arte en la guía 2000. (03/05/2011).
- Andamios*. Revista de investigación social. Vol. 6.Num.11.agosto-sin mes.2009.pp287.302. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México. redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/628/62812720012.pdf
- ARNELIESE Meis, W. *La persona como singularidad concreta en la obra de Hans Urs von Balthasar*. File://A:/Teología%20y%20vida%20-%20La%20 persona%20como%20singularidad%... (21/11/2004).
- BARTOLOMÉ, Fernando. *Sobre la ética en el arte de acción*. performancelogia.blogspot.com/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html 2007.
- BAUTISTA.Rosa M^a. *La responsabilidad en la Educación de la Persona*. file://A:/La Responsabilidad en la Educación de la Persona.htm (23/11/2004).
- BIEZMA LÓPEZ, José. *La sabiduría de los cuentos. El Búho*. Revista Electrónica de la Asociación Andaluza Filosofía. D.L. CA-834/97. ISSN 1138-3569. http://aafi.filosofia.net/publicaciones/el_buho/elbuho2/La%20sabiduria%20de%20los... (13/10/2003).
- BLANCH, Antonio. *Fronteras de la filosofía de cara al s XXI*. Terceras Jornadas de Diálogo Filosófico. Madrid. Idelfonso Murillo. 2000. "Inspiración artística" [http://es.wikipedia.org/wiki/Inspiraci%C3%B3n_art%C3%ADstica\(2-9-2005\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Inspiraci%C3%B3n_art%C3%ADstica(2-9-2005)).
- BROCA, Paul. *La inspiración en el Arte*. artefuturo.blogspot.com/2009/03/la-inspiracion-en-el-arte.html 2011).
- CABALLERO Juan Diego. E:\lo sublime en la abstracción\rothko\mark-rothko-biografia-y-obra. Htm. (12/04/2011).
- CAPRILE, Elías. *La finalidad y el significado del arte primordial*. <http://www.webislam.com/numeros/2004/255/temas/finalidad-arte-primordial.htm>. (28/10/2006).
- CAPRILE, Elías. *La finalidad y el significado del arte primordial*. <http://vereda.hacer.ula.ve/artorien/arorien4.htm> (28/10/2006).
- CASTAÑO GRACIA, José Ángel. *Forma y expresión en Kandinsky*.G:\TS\kandinsky\kandinskyf\ Forma-y-Expresion-en-Kandinsky.htm (3/5/2011).
- CATALDO, Gustavo. Revista de filosofía. *Lo Sublime*. Nº 12. Febrero-Marzo. 2004.
- CRUZ VALLÉS, Antonio de la, en su artículo "El concepto de espíritu en la Antropología de Max Scheler: Un estudio sobre el Puesto del Hombre en el Cosmos". <http://serbal.pntic.mec.es/cmuno11/index.html>. (28/7/2005).
- CUBAS, M^aTeresa. *Kandinsky, creador del arte abstracto*. file://F:kan/kand/kandinski-creador-arte-abstracto. (01/05/2011). *Diccionario soviético de filosofía*. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo. 1965. <http://www.filosofia.org/enc/ros/absoluto.htm>. (2-9-2005).
- ELIADE, Mircea. *Mitos y arquetipos*. <http://www.geocities.com/gabylago99/eliade,html?200514> (14/05/2005).
- ELIADE, Mircea. *Ensayo de una definición de mito*. http://www.unimag.edu.co/antropologia/en-sayo_de_una_definici_ón_de_mito.htm. (22/04/2004).
- ESTEBAN, José. Temakel.F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN \klee\klee\pklee.htm (10-12-2011).
E:\TS\rothkoxh\mark-rothko.htm(12/04/2011).

- <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Pr...> *Estética*. Diccionario filosófico.
- <http://www.filosofia.org/filomat/df649.htm> (11/10/2004).
- E:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\ mon\neoplasticismo.htm (10-12-2011).
- <http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte-abstracto> (12/04/2011).
- E:\TS\rothkoxh\mark-rothko.html (12/04/2011).
- Estética*. <http://www.geocities.com/schelling.2000/estétivca.htm?200528>.(28/7/2005).
- FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estatización de la cultura. ¿Pérdida del sentimiento sublime?*
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>. (22/01/2005).
- File:///:/ *Lo Sublime en la abstracción. Sobre lo espiritual en el arte. Parte I*. Vassily Kandinsky.p.1.kan/kand<7ensayo.htm. (1/5/2011).
- F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN \kan\kand\de-lo-espiritual-en-el-arte-de-w.html (1/5/2011).
- F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\klee\kle\klee.htm
 mon\piet-mondrian.htmR.htm (10-12-2011).
- F:\LO SUBLIME EN LA ABSTRACCIÓN\klee\kle\pklee.htm (03/05/2011).
- FRIEDRICH WILHELM, Joseph von Schelling. *Estética*. http://www.geocities.com/schelling_2000/estetica.htm?200528(28/07/2005).
- G:\TS\kandinsky\kandinskyc.htm toría pictórica. (3/5/2011).
- G:\TS\kandinsky\kandinskyf\EspecialKandinsky-Cap4.html. (3/5/2011).
- GARCÍA SIERRA, Pelayo. Biblioteca Filosofía en español. <http://filosofia.org/filomat>. (2-9-2005).
Glosario de conceptos filosóficos.
<http://www.filosofía.net/materiales/rec/glosari2.htm>. (06-12-2004).
- GONZÁLEZ SERRANO, Carlos Javier. *El artista como portador de un deber*. File:///F/kan/el-artista-como-portador-de-un. (1/5/2011).
- GOYES NARVÁEZ, Julio César. *Poesía y filosofía: ¿Gradación de la verdad o del conocimiento?*
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/poefilos.html>. (11/10/2004).
- HEWITTES, Susan. [Wikipedia.org/wiki/Sublime](http://www.wikipedia.org/wiki/Sublime). (2-9-2005).
<http://www.pinturayartistas.com/metropolis-creadas-por-paul-klee>(10-12-2011).
http://es.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinski (3/5/2011).
- Inspiración artística*. http://es.wikipedia.org/wiki/Inspiraci%C3%B3n_art%C3%ADstica. (2-9-2005).
- IGNACIO. mon\pietmondrian_blogspot_com.htm (10-12-2011).
- IÓN\mon\Piet_Mondrian.htm(10-12-2011).
- KANDINSKY W, un n (h) ombre abstracto14 marzo 2011 por Javi. E:\assily-kandinsky-un-nhom-bre-abstracto.htm (1/5/2011).
- KANT, Manuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y Lo sublime*. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/p00>. (02/09/2005).
- La estética de lo sublime*. http://www.etsit.upm.es/departamentos/teat/personal/web-person/fmon/b_arte/a_fiche...12/08/2006.
- LAGARDE, Marcela. *La soledad y la desolación*. 6. Febrero.03www.mujeeresdeempresa.com/sociedad/030201.shtml (2-9-2005). *Lo Sublime*. "http://www.geocities.com/js_source/tabo4.html. (2-9-2005).
- MARÍAS, Julian. *La persona*. <http://www.hottopos.com/mp2/mariaspers.htm>. (26-04-05).

- Microsoft Corporation. Encarta 1993-2002. *Mitología. Significado e interpretación*. "Mito y conocimiento". (22/04/2004).
- MUÑOZ, Miguel Ángel. "Mark Rothko o la claridad de la luz." <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/29/sem-mark.html>. E:\TS\rothkoxh\rothko.htm(12/04/2011).
- NORTH, Alfred. *La religión en la historia*. www.letrac.55com/rilke1710htm-46k.(21-11-2004).
- OCAMPO, Alejandro. *El Hombre concreto: un vistazo a la filosofía del Hombre de Sören Kierkegaard*. <http://www.razónypalabra.org.mx/anteriores/n38/aocampo.html> (11/10/2004).
- Persona y sociedad*. 3.2. "Individuo y sociedad. Ciudadanía, participación y responsabilidad". www.ucsm.edu.pe/rabarcafEtica%20y20Moral%20Social/3%20Persona%20Sociedad.doc (10/11/2004).
- PIÑÓN, Francisco. *Filosofía y nueva cultura* (reflexiones para una época de transición). <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2000/pinon.html> (11/10/2004).
- Posmodernismo y educación X. La estética de lo sublime*. http://www.etsit.upm.es/departamentos/teat/personal/web-person/fmon/b_arte/a_fiche...p.7. (12/04/2011).
- POVIL, Pascual del. *El arte de lo sublime*. diariorc.com/enemigos-de-lo.../1036-el-arte-de-lo-sublime.html. (10-12-2011). es.wikipedia.org/wiki/Persona. (2-9-2005).
- © 2011. *Revista digital de Arte y Cultura – Art Cultura*. C:\Documents and Settings\Samsung\Mis documentos\carmenttt\Nuevacarpetadd\otros\rothko\mark-rothko.htm de octubre de 2010.
- REYES,Román.(Dir). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. MOLINUEVO, José Luis. "Estética de la ambigüedad". <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/A/ambigüedad.htm> (21/11/2004).
- RIVERA, Sara. Mark Rothko: *La intensidad del drama*. e:\lo sublime en la abstracción\rothko\babab_com - mark rothko la intensidad del drama.mht. (03/05/2011).
- SCHAYA, Leo. *Lo infinito y lo finito*. <http://www.webislam.com/numeros/2000/00-3/Articulos%2000-3/Infinito-finito.htm>. (02-9-2005).
- SIERRA RUBIO, Santiago. *Educación en y para la interioridad*. www.mercaba.org/fichas/espiritualidad/672-1.htm(03/06/2005).
- SILENZE, Marina. *El juicio estético sobre lo bello. Lo Sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky*.
- STUVEN Ana Mª. Y FERNANDOIS, Joaquín. "Amor y Muerte.El Mito como Fuente de Verdad". Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://www.uc.cl/historia/cinfo/Articulos/stuvenfermandois.htm> (03/06/2005).
- Webmaster: webmaster@avizora.com. Copyright © 2001 m. Avizora.com

