

Las nuevas formas de subjetividad del siglo XX y los procesos del pensamiento en la práctica pictórica abstracta

Pilar VIVIENTE SOLÉ

Como Maurice Denis afirmó en 1890 que «un cuadro antes de ser un caballo de batalla, un desnudo, o la anécdota que sea, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores conjuntados con un cierto orden»¹ quiso poner de manifiesto la autonomía de los medios expresivos de la obra de arte por encima de la iconografía, como aquello a lo que, en última instancia, queda reducida una pintura, independientemente de la manera de presentar el tema. Es obvio que lo que está pintado es antes que nada una superficie plana, una agrupación de áreas de color, con una determinada disposición de los elementos formales, pero lo que se pone sobre todo en evidencia es que el pintor moderno ya no tiene interés por reproducir la proporcionalidad de las distancias físicas del mundo real a través de las leyes de la perspectiva central. Lo que se modifica es el *punto de vista* del sujeto².

¹ Denis citado por Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p. 24.

² Lo que habitualmente llamamos el «punto de vista» puede ser entendido de dos maneras: en el sentido clásico de la perspectiva renacentista como un único punto de vista absoluto, o bien en el sentido del «perspectivismo» de Ortega y Gasset, como punto de vista relativo inherente a la condición humana en general. Esta última tesis tiene sus precursores en la literatura, como Stendhal o Shakespeare. Asimismo posee sus manifestaciones en la ciencia: la relatividad física de Einstein o la indeterminación postulada en la física por Heisenberg para la interpretación de los fenómenos. En los últimos trabajos de Laughlin, M. C. Manus y Aquili (1990) sobre la estructura y el funcionamiento de la conciencia (véase *Braun, Symbol y Experience, Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*. Boston. New Science Library, Shambhala Publications) el punto de vista es un conjunto de caminos alternativos de la cognición de un noumenon o de otro aspecto del entorno operacional. Se de-

De este modo cada nuevo punto de vista comporta un nuevo tipo de visión. El renacimiento aporta una mirada centralizada desde un punto de vista único, el cubismo una mirada superpuesta desde múltiples puntos de vista, mientras que el salto a la modernidad del cubismo, y por extensión del arte abstracto, implica una mirada hacia la conciencia. En la abstracción el punto de vista, esto es, la posición del sujeto (en este caso el pintor) frente al objeto (en este caso lo representado es la categoría del espacio), deja de estar definido por el alejamiento o distanciamiento que caracteriza la perspectiva renacentista y que posibilita un espacio entre el sujeto y el objeto, en el sentido de la profundización del cuadro. Tal y como señala Barros (1965), la pintura abstracta, en sus intentos de resolución de la antítesis sujeto-objeto, alcanza «el “límite” de la objetivación de un espacio concebido desde el sujeto, es decir, de un espacio apriorístico, subjetivo, “interiorizado”»³.

A partir del Romanticismo, lo subjetivo tiene cada vez mayor importancia y en su desarrollo se opone progresivamente a la representación objetiva del Figurativismo. La interioridad que reivindican los padres de la modernidad conduce poco a poco a la abolición del espacio euclídeo (regido según las leyes de Euclides) y comporta una organización espacial en el cuadro que ya no reproduce distancias físicas sino psicológicas. Podemos pensar que al igual que en el espacio psicológico de Lewin la organización del espacio pictórico se rige por leyes esencialmente distintas de las del espacio de la realidad física. En la psicología topológica y vectorial de Lewin el espacio psicológico tiene su representación adecuada en el plano topológico, considerado como campo de fuerzas fenoménicas. En él la longitud, el área de las superficies y los volúmenes de los cuerpos, así como la realidad o simulacro de lo percibido no tienen un papel esencial. De este modo muchos objetos físicos pueden estar en la conciencia del pintor más próximos al sujeto de lo que estarían según las distancias físicas. Lo que manda es la visión interior del artista, lo que Kandinsky denominaba el «principio de la necesidad interior», cuyas leyes por definición excluyen del arte al realismo. También «el cubismo se adscribe a la representación de la realidad interior, lo único que cuenta desde el punto de vista del arte»⁴.

Este cambio de orientación de la mirada —de la observación de la realidad

muestra asimismo que cualquier aspecto de la realidad puede ofrecer múltiples vistas. lo cual queda visualmente expresado en las figuras ambiguas de la psicología de la forma, donde dos caminos de visión son destinados al mismo estímulo.

³ Barros, T., *Los procesos abstractivos del arte moderno*, Barros, T. (editor), La Coruña, 1965, pp. 56-57.

⁴ Gleizes, A y Metzinger, J. (1912-1946). *Sobre el cubismo*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1986, p. 57.

exterior al autodescubrimiento y la autoexploración de la conciencia— no es un hecho aislado. La reversión de la conciencia hacia sí misma debe situarse al mismo nivel que los desarrollos correlativos en otros ámbitos del saber, a los que se halla estrechamente vinculada. Podemos mencionar en primer lugar las nuevas teorías de la conciencia, el psicoanálisis, la fenomenología y las nuevas psicologías, así como el estructuralismo en cuanto gramática lógica, tal y como fue planteado por los fundadores de la lingüística estructural (Saussure, Hjelmslev, Pierce) y extendido, posteriormente, al campo de la pintura⁵. La nueva física, en particular los debates que suscitó la idea de espacio-tiempo de la relatividad, y la nueva rama de la matemática o topología (*Analysis Situs* de Poincaré) son también influyentes en la génesis de las abstracciones. Asimismo las abstracciones deben mucho a la transformación que sufrieron las artes decorativas con la llegada del mundo moderno.

El ámbito de conocimiento que corresponde a las nuevas formas de subjetividad implícitas en las obras de arte abstracto se centra en problemas de lenguaje en un nivel filosófico vinculado a la psicología del ser. A nuestro entender, se trata de un estadio de desarrollo de la pintura occidental fundamentalmente ontológico, es decir que se ocupa del ser en cuanto ser y de aquello que hace posibles existencias, bien de carácter lógico-formal, prescribiendo una ontología de la forma netamente sustancialista donde el ser es entendido como entidad formal (el formalismo en su vertiente geométrica e informalista), bien considerando el ser como una existencia (el expresionismo abstracto).

Sin duda el arte abstracto con una traducción de la realidad en un sistema de signos que, tal y como afirmó Hildebrandt en 1893, «es un todo efectivo, cerrado, se funda para sí y en sí, y esta realidad existente se contrapone a la naturaleza»⁶, implica necesariamente formas de subjetividad distintas de aquellas que atañen al arte figurativo. Se trata de un espacio «anobjetual» (completa desaparición del objeto), fundamentalmente plano y minimizado, que, en efecto, representa la última fase de un proceso de «deconstrucción» progresiva de la identificación entre la representación del objeto físico y la forma pictórica, y que por ello coincide con la expresión de la subjetividad pura por mediación de las ideas y/o de las sensaciones inmediatas del sujeto. Así pues, la pre-

⁵ El estructuralismo en el campo del arte ha llevado a considerar el arte como lenguaje dando primacía a la estructura y ha sido de gran utilidad para la metodología crítica del arte abstracto. Sobre esta perspectiva estructuralista la fenomenología, corriente del pensamiento occidental que ha influido sobremanera en el desarrollo de la pintura abstracta, subraya el momento decisivo de la experiencia de la obra de arte y la incapacidad de la estructura en ser contenido de la percepción.

⁶ Hildebrandt, A. von, citado por Marchán Fiz, S., *El universo del arte*, Salvat, Barcelona, 1981, p. 25.

gunta ¿quién pinta?, que en cualquier caso no puede separarse de las cuestiones qué es lo pintado y cómo está pintado, adquiere aquí todavía más importancia y viene a confirmar que las pinturas funcionan ciertamente como «documentos psicológicos», como espejos a través de los cuales pueden revelarse los presupuestos subjetivos que converjen con la estructura de la obra de arte ⁷.

Puesto que «cabe remontarse al nivel de la poiesis e incluso al punto originario de la actitud creativa del artista a partir de los resultados», tal y como señala R. de la Calle (1980) ⁸, el estudio de las categorías estéticas desde la psicología puede explicar que un cuadro abstracto no es simplemente un conjunto agradable o desagradable de formas, líneas y colores agrupados según ciertas reglas, sino que su articulación u organización de elementos integrantes o partes constitutivas puede ponerse al descubierto en relación a la percepción y la cognición inherentes a la práctica pictórica misma. El análisis sintáctico de la obra de arte desfigura la realidad artística si no es considerado en relación a las ideas dominantes que están internamente articuladas en la mente del artista, y que constituyen su contenido de conciencia y el de la época a la que pertenece. Debemos pues considerar también aquellos elementos y datos del mundo que toman significado para el artista, sobre los que éste opera y cuya acción los convierte en significativos para él. Éstos pueden estudiarse a través de las creencias o juicios estéticos subjetivos que podemos encontrar en los escritos de los artistas ⁹. Por otra parte, situados en este nivel de significación, para los procesos implicados en el acto de experiencia de la práctica pictórica misma es igualmente útil considerar las operaciones constitutivas del espacio y el desarrollo de los esquemas intelectuales con los que se construyen las relaciones espaciales como resultado de la percepción visual. Esto puede estudiarse a partir

⁷ El carácter especular de los escritos de los artistas ha sido señalado por los propios artistas en más de una ocasión. «Tales trabajos son como espejos» dice George Lichtenberg refiriéndose a un tipo de libro, asimismo Paul Valéry afirma «cuando escribo en estos cuadernos de notas me escribo a mí mismo». Luckács (1963) insistió igualmente en que «por muy complicada que sea su génesis a partir del sujeto creador, por mucho que un salto cualitativo separe y vincule a la vez la creación y la obra, tiene que haber en los presupuestos subjetivos tendencias que converjan con la estructura de la obra de arte» (Luckács, G., *Estética I*, Grijalbo, Barcelona, 1974, p. 472).

⁸ Calle, Román de la, «El principio de la creatividad en la estética contemporánea», en AAVV, *Creatividad y Educación*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1980, p. 290.

⁹ En los escritos de los artistas encontramos el género de conceptos y las ideas que solemos usar cuando hablamos de arte, como por ejemplo, la textura y la forma de la obra, su temática o su expresividad emocional. Estos conceptos son también las ideas sobre las que discuten los filósofos del arte y «son importantes porque estructuran nuestro pensamiento sobre las pinturas, y, en consecuencia, guían nuestra percepción y dan forma a nuestras respuestas», (Parsons, M., *How we understand Art A cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*, Cambridge University Press, 1989, p. 14).

de las aportaciones que resultan de las investigaciones realizadas por Piaget ¹⁰.

La descripción que hace la neurofenomenología, —una combinación de neurociencia y de fenomenología—, de los roles de la cognición (operación, significado, *nóesis*) y de la percepción (sensaciones, objeto, significante, *nóema*) en la experiencia consciente, tal y como aparece revelada en el sensorio, es particularmente sugerente para entender el sujeto del cuadro abstracto, ya que sirve para poner de manifiesto la polarización de los procesos vinculados a la percepción y a la cognición, aspecto éste sintomático que caracteriza la práctica de la pintura abstracta desde sus orígenes ¹¹. Lo que acabamos de decir se manifiesta a través del culto a la sensación y a la emoción que caracterizan la cultura del siglo XX y la exageración de su efecto inverso, la intelectualización de los procesos artísticos. La sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto aparecen ya con el cubismo, se prolongan en el surrealismo y en las abstracciones que tienen por objetivo la espontaneidad y el impacto inmediato, toda vez que el sensorialismo puede ser geométrico o gestual. La cultura vanguardista insiste sobre el modo anti-intelectual y las facultades anticognitivas que aspiran a reencontrar las fuentes instintivas de la expresión. Pero en contrapartida el arte moderno exagera su efecto inverso, su carácter cognitivo, herético, «intelectualizado», «intransigente» (Adorno).

Esta radicalización del binomio «cognición-percepción» viene representada por dos tipos de procesos pictóricos en las abstracciones. Mientras que por un lado los geometrismos, en su mayor parte, al menos en su vertiente controlada, plantean lo que podemos llamar una *estética de la cognición*, donde las operaciones cognitivas destinadas al objeto están vinculadas al ego (cogito), la cognición o *nóesis*, por su parte los gestualismos y los expresionismos espontáneos proponen una *estética de la percepción*, de la sensación bruta, donde las impresiones de los sentidos, las respuestas de orientación están vinculadas al objeto (*phainomenon*), la percepción o *nóema*.

Todo parece indicar que el sentido de esta polaridad «cognición/percepción»

¹⁰ Sobre este punto véase Piaget, J. y Inhelder, B., *La représentation de l'espace chez l'enfant*, París: P. U. F., 1972, y también Piaget, J., *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, París: Delachaux et Niestlé, 1977.

¹¹ Desde un punto de vista neurofenomenológico, la experiencia del espacio, como cualquiera otra experiencia, requiere procesos cognitivos (conceptual, imaginativo, intuitivo, perceptual, etc.) y de los esquemas sensoriales (cualidades, formas, relaciones topológicas, etc.), sobre y en la constitución del objeto, sea un objeto material, una relación formal o una categoría como el espacio. La cognición realiza operaciones asociativas sobre las percepciones, mientras que la percepción opera para diferenciar percepciones. El «input» o entrada de la información en el sensorio (el proceso noemático que trae el objeto antes que la mente) queda netamente diferenciado de la posterior significación proposicional o cognición acerca del objeto (los procesos cognitivos noéticos).

y su aparición misma, con la emergencia en la pintura abstracta de la geometría rigurosa de carácter lógico y del gesto libre de carácter intuitivo, debe situarse en el debate entre formalistas (llamados también nominalistas) e intuicionistas, sacado a luz pública por el propio Henri Poincaré en 1913, declarando con ello la guerra entre los dos campos. Poincaré (1946) concluyó en sus *Ultimos pensamientos*, después de refutar algunos aspectos de la teoría de Russell: «Sin duda, Russell me dirá que no se trata de psicología, sino de lógica y de epistemología. Por mi parte, le responderé que no hay lógica ni epistemología independientes de la psicología. Probablemente, esta profesión de fé cerrará la discusión, porque pondrá de manifiesto una inevitable divergencia de opiniones»¹².

Paralelamente a Poincaré, Apollinaire (1913) afirmaba en *Les peintres cubistes* que el cubismo es «un arte conceptual» a la vez que hacía referencias explícitas a las respuestas de orientación, las impresiones de los sentidos y las agrupaciones de sensaciones bajo la forma del recuerdo o del deseo, con independencia de la medida y de los objetos. Así, pues, el cubismo contiene el germen de lo que dará lugar a dos tipos de procesos en la pintura abstracta, según los objetos y los seres espaciales sean sometidos a sistemas propiamente operatorios o a intuiciones más o menos articuladas. Se puede hablar por tanto de tipos de procesos que oscilan entre dos extremos opuestos. Si los seres espaciales y los objetos son sometidos a sistemas propiamente operatorios (operaciones lógicas) podemos hablar de *procesos conceptuales* (regidos por el pensamiento conceptual), que pueden ser de carácter operacional concreto (aplicado a los objetos) o bien operacional formal (la reflexión sobre el pensamiento mismo). Si por el contrario los seres espaciales y los objetos son sometidos a intuiciones más o menos articuladas (prelógica intuitiva), donde predomina la actividad sensorio-motriz, diremos entonces que se trata de *procesos perceptivos*, regidos por el pensamiento preconceptual e imaginario.

Ambos tipos de procesos atraviesan el siglo, en estado puro o manifestando distintas combinaciones que oscilan entre los dos extremos. Desde el punto de vista de las relaciones del ego con la propia obra el primero se centra en las relaciones construidas, rigidiza los sistemas de signos y enfatiza su propia autoconservación, mientras que el segundo se centra en la articulación gestual, aumenta la empatía con el medio y depende de la organización interna del sujeto en el momento mismo de la acción pictórica. Asimismo el primero tiende a modelos racionales próximos a la ciencia, de carácter representacional (geometrismo), con una determinación formal explícita, de lo que resultan «modelos compositivos de orden regular» y «estados de orden fuerte», en términos de Mar-

¹² Poincaré, H. *Ultimos pensamientos*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 98.

chán Fiz¹³, mientras que el segundo describe un organicismo basado en la forma simbólica, la irracionalidad del gesto y la espontaneidad de los procesos perceptivos (*informalismo*), donde las reglas de agrupación son fruto de una expresión directa (el estado anímico provocado por una circunstancia) que no determina las relaciones formales o sintácticas del cuadro, librándolas a leyes arbitrarias y azarosas de ordenación, de lo que resultan «estados de orden débil» que presentan una indeterminación o desestructurización formal.

Los procesos conceptuales coinciden con lo que Kuspit (1988) llama la «abstracción mecanicista» (Malevitch) y los procesos perceptivos con lo que este autor denomina la «abstracción organicista» (Kandinsky). Ambas tendencias atraviesan el siglo e implican, tal y como señala Kuspit, un conflicto que está en proceso de resolución con la abstracción postmoderna (Brice Marden, Gerhard Richter, Helmut Federle, Robert Mangold, Robert Ryman), pero que no incluye no obstante la abstracción simulada o neo-geometrismo (Peter Halley, Phillip Taaffe)¹⁴.

La crisis de la subjetividad que atraviesa el siglo XX se evidencia en las formas de subjetividad que resultan del conflicto que acabamos de exponer¹⁵. La brecha que abren los dos métodos opuestos de autoexploración de las facultades mentales y fisiológicas, uno analítico-racional que cree en la lógica y prolonga la herencia científica renacentista (procesos conceptuales) y otro empírico-irracional que confía en la intuición (procesos perceptivos), ponen de manifiesto un aspecto decisivo de las modernas patologías del Yo. Emerge inevitablemente una conciencia artística que se debate entre dos polos. A saber: el idealismo platónico de la forma, por un lado, que parte de la premisa de Kant de que «lo bello radica en la forma», a la que debemos la autonomía de la esfera artística y con ello la crisis contemporánea de la psicología, y por otro lado, la liberación sin control de las regiones menos aprehendidas del ego —las que presentimos y aún no dominamos— y de los estados alterados de la percepción. Mientras lo primero es una idealización romántica que conduce a los ex-

¹³ Sobre este punto véase Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988, Marchán Fiz desarrolla los conceptos de «orden regular/irregular» y de «estados de orden débil/fuerte» al analizar las tendencias neoconcretas y tecnológicas.

¹⁴ Véase Kuspit, D., «The Abstract Self-Object», en AAVV, *Abstract Painting of America and Europe*, Ritter Verlag, Viena, 1988.

¹⁵ La crisis de la psicología y de la subjetividad que atraviesa el siglo ha sido tratada desde una metodología psicológica por Marcelin Pleynet. Véase sobre este punto el ensayo «De la culture moderne» en su libro *Art et Littérature en 1977*, y el ensayo titulado «A propos de quelques avant-gardes» publicado en 1979 en *Transculture* (agotado), con objeto de evidenciar la necesidad de otra aproximación a la pintura que tenga en cuenta al sujeto creador y escape así a la reducción americana y europea del minimal art, del arte conceptual, del arte povera, del boxly art, etc., y en general a la reacción racional y sociológica del arte moderno.

cesos del análisis formal, lo segundo viene a ser una huida existencialista y nihilista que niega la finalidad estética del arte (el dadaísmo y las corrientes que se derivan de él o reciben su influencia).

En todas sus formas y ramificaciones, ambas posturas, la representación de una idea preconcebida utilizando ciertas técnicas, que trata de realizar determinados valores pero desdeña los aspectos subjetivos, y su contrario, la liberación ciega al azar de la «subjetividad pura» y de las formas de comportamiento irracionales, que se remonta a la «embriaguez dionisiaca» de fines del siglo XIX ¹⁶, no son sino dos maneras aparentemente diversas de evitar la subjetividad. Mientras en el primer caso el sujeto del cuadro abstracto rechaza lo subjetivo refugiándose en los excesos del análisis formal, en el segundo caso, la autorrepresentación compulsiva del sujeto, la expresión de las acciones y las operaciones del inconsciente, que sirve al principio del placer, muestra un sujeto que teme encararse con ello.

Los dos métodos de autoexploración de las facultades mentales y fisiológicas, el analítico-racional y el empírico-irrational, rigen las investigaciones que se han llevado a cabo sobre el lenguaje artístico en las abstracciones. La forma reproduce de este modo un sujeto preocupado por su naturaleza operacional y sensoriomotriz, y por los procesos implicados. Estamos ante un arte interesado por el problema del método, que en consecuencia explora nuestras percepciones y los procesos implicados (receptor, simbólico y afectivo). La experiencia perceptiva, el acto perceptivo en el curso del cual nosotros estructuramos al mundo, es el blanco principal de todas las prácticas artísticas experimentales. La pintura abstracta, al igual que la mayor parte de las restantes formas de expresión contemporáneas, se nutre de la potenciación de los factores innatos de nuestra percepción y de la «deconstrucción» de aquellos otros factores adquiridos. Esta operación se inicia con el primitivismo y las nuevas relaciones entre el espacio pictórico y la geometría que surgen después del impresionismo, como consecuencia del proceso de reducción del hecho pictórico efectuado a través del sistema productivo ornamental de Matisse, de carácter irracional, y de la reducción analítica del mundo fenoménico llevada a cabo por Cézanne, de carácter programático, así como también a través de la «degeometrización» con

¹⁶ La tendencia en el siglo XX a la «autoexploración» como fuente de creatividad ha conducido a los artistas modernos a la subjetividad pura, la cual se remonta al siglo XIX. Hay que remontarse, como ha señalado Luckács, a la «teoría nietzscheana casi contemporánea de la empatía» que introdujo la idea de la embriaguez dionisiaca como base de la relación hombre/arte (alcohol, drogas y otros estímulos), y a la reacción contra la empatía que «asumió formas todavía más subjetivistas», «cuando pasaron a dominar las tendencias subjetivistas (idealismo subjetivo) que sustituyeron el idealismo objetivo». Sobre este punto véase Lukács, G., *op. cit.*, pp. 188-190.

que Gieure caracteriza a Braque y a Picasso. Todo ello conduce, necesariamente, a esa mirada hacia la conciencia, hacia la forma de subjetividad narcisística y mistificadora que caracteriza las abstracciones ¹⁷.

En la cultura occidental, de fuerte matiz científico en la actualidad, donde lo subjetivo equivale a lo que no tiene otras razones fundantes que la actitud y la reacción individualizada frente a la normativa cultural, considerada como lo objetivo, es comprensible que el subjetivismo encuentre en el arte su refugio, aunque no siempre de forma explícita sino muchas veces de manera enmascarada. Por ejemplo las manzanas de Cézanne prescriben una reducción analítica del mundo fenoménico, pero como comentó en su momento Rilke «son incomedibles». Este subjetivismo que atraviesa el siglo viene acompañado del culto al Yo (reflexivo o impulsivo) y por supuesto al cuerpo, pero donde sobre todo la sensación es lo que manda. El hedonismo del grupo reducido de artistas de las primeras vanguardias de este siglo ha sido relacionado por Lipovetsky (1983) en *La era del vacío* con la liberación de la contracultura y con la actual cultura de masas hedonistas. Lipovetsky ve en esto un rasgo sintomático de la posmodernidad. Lo que se da es la asimilación, la popularización, de una sensibilidad que ha ido paulatinamente penetrando en la época y que tiene su origen en un grupo reducido de artistas bohemios a principios de este siglo. La estética que nace de aquí comporta un cambio importante, no sólo en el orden económico sino también en el moral. Las nuevas formas de comportamiento que aparecen a principios de siglo propugnan la libertad en el dominio de los sentidos, durante muchos siglos un terreno prohibido por el cristianismo. Así se impone la individualidad sobre el sistema, el yo psicológico sobre el yo trascendental, la experiencia directa sobre las entidades teóricas, etc. La embriaguez dionisiaca (Lukács) y lo erótico musical (Kierkegaard) ¹⁸ preconizaron lo

¹⁷ Sobre el tema del narcisismo en la doble vertiente organicista (Kandinsky) y mecanicista (Malevitch) de la pintura abstracta que atraviesa el siglo XX véase Kuspit, D., (1988), «The Abstract Self-Object», en *op. cit.* Sobre la mistificación como un aspecto inherente al origen y al desarrollo de las abstracciones y sobre la necesidad narcisista de creer en la omnipotencia de la creatividad, esto es, de creer que siendo creativo se está renovando una mágica omnipotencia perdida véase Kuspit, D., «A Freudian note on Abstract Art», en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 47, 2, 1989.

¹⁸ Nadie mejor que Kierkegaard (1843) ha explicado en *Los estadios eróticos inmediatos a lo erótico musical* qué es lo que vincula la música al erotismo. Por el hecho común de ser todos inmediatamente eróticos, somos también esencialmente musicales. En Grecia la sensualidad estaba libre para la vida y la alegría. Después, durante mucho tiempo, la música es lo demoníaco. Muchas leyendas así lo expresan. Éstas revelan que la palabra se opone a la danza y a la música, que la música puede apoderarse del individuo y conducir a conductas salvajes y primitivas. La música, en su carácter de expresión directa, tiene en mí su objeto absoluto, porque la música sólo existe en el momento en que se ejecuta, es la temporaliza-

que hoy día es un *modus vivendi* generalizado y una industria cultural de enorme magnitud.

La pintura abstracta y la música modernas, frecuentemente asociadas por los pintores y los teóricos, y no por casualidad, afectan a la base misma de la experiencia estética, enraizada en la cognición y la percepción. Pero también afectan de este modo a la erótica implicada en nuestra relación con el mundo. Las regiones menos controladas del ego y del comportamiento subyacen en las formas de expresión antiacadémicas, compulsivas y primitivas de gran parte de las pinturas abstractas y de la mayor parte de la música pop-rock. En ambas disciplinas artísticas, a la construcción reflexiva de naturaleza representacional, donde la estructura predomina sobre la percepción, se opone la composición intuitiva de naturaleza práctica y subrepresentativa, donde la experiencia fenoménica o perceptual predomina sobre la estructura y los esquemas construidos, y donde lo primordial es, como pensaba Kandinsky, el ritmo. Ese ritmo que el propio Kandinsky identificaba con el pulso, la respiración, la circulación de la sangre, la respiración del hombre, de los animales y de las plantas¹⁹.

En la composición intuitiva el método de Leonardo²⁰ es sustituido por la experiencia de un estado de conciencia libre de todo postulado *a priori*, y, particularmente, por la experiencia de un mayor flujo de energía en el cuerpo-sensorio, donde la conciencia queda libre de preocupaciones, defensividades y ego-centralizaciones, de manera que accede directamente a la estructura oculta de las cosas, a la naturaleza física, fisiológica o psicológica de los seres. La neurofenomenología señala que esta experiencia «es la consecuencia inevitable de sostenidas e intensas concentraciones en actividades físicas tales como bailar, nadar y el gustar, o en algún objeto de contemplación»²¹, y que las experiencias directas como «respiración», «rojo» o «relámpago» son cualidades inva-

ción de lo inmediato. Ahí está el poder inexplicable y sensorial de la música. Es decir, está solamente en el momento. La poderosa energía de la música es, que sin ser un entendido en música, el sonido plantea una situación con uno mismo llena de vitalidad, donde disfruto en mí mismo la genialidad sensual erótica. Lo que realmente se va a oír es lo puramente sensible y sensual que nos hace movernos en la riqueza imprevista de los sonidos. De pronto yo no se explicar porque hago esto o aquello. Estoy plenamente, intuitivamente. Entonces la música tiene en mí su objeto absoluto.

¹⁹ Sobre este punto véase Kandinsky, W., *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid.

²⁰ «Su pintura le exige siempre un análisis minucioso y previo de los objetos que quiere representar, análisis que no se limita en absoluto a sus caracteres visuales, sino que es más íntimo y orgánico, más propio de la física, la fisiología o la psicología, donde finalmente su ojo espera percibir, de alguna manera, los accidentes visibles del modelo que resultan de su estructura escondida», (Valéry, P., *Introducción a la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, París, p. 129).

²¹ Laughlin, M. C. Manus y Aquili (1990), *op. cit.*, p. 299.

riantes en las experiencias que producen energía. Pensemos en las técnicas orientales de concentración que han inspirado el tachismo, la pintura de acción y la del signo con sus trazos rápidos, o también en la pintura contemplativa de los campos de color monocromos, desde Rothko hasta Y. Klein pasando por la serie Azul o la serie Pintura mural para un templo de Miró. Asimismo pensemos en la estrecha relación que el *Drip-Painting* de Pollock posee con las danzas indias. Es el momento cualitativo lo que se persigue, la «profundidad cualitativa» de la que Michel Tapié habla en la obra de Tapiés, y que adquiere en cada caso un sentido muy preciso según la transformación cualitativa a la que ha sido sometida la materia inmediatamente dada.