



*Mujer con abanico* (1940)

Óleo sobre tela—68.2 x 56.6 cm

ISSN: 2007 - 3860

PP: 6-19

# EL PROCESO DEL HOMBRE Y DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON SU TIEMPO Y SU ESPACIO: UNA REFLEXIÓN ACERCA DEL ARTE GEOMÉTRICO Y ABSTRACTO

*The process of man and the artist in relation to his time and space: a reflection on the geometric and abstract art*

**Adriana Hernández Loredo**



**RESUMEN.** Veremos cómo en el proceso de producción del artista generalmente observamos el paso por varias etapas que dejan ver una transformación de estilo, producto del tiempo y espacio sociocultural que le tocó vivir. En el caso concreto de este trabajo se hará referencia a Wassily Kandinsky, reconocido como uno de los iniciadores del arte abstracto, sino es que el más importante, quien experimentó varios estadios antes de llegar a la abstracción. En este contexto, se consideraran sus teorizaciones para dar seguimiento al camino que lo lleva a la abstracción. Al respecto vale la pena citar lo siguiente: “Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos” (Kandinsky, 2001: 7). Y para complementar el análisis que se abordará en este trabajo, se retoman también los aportes que expone W. Worringer en *Abstracción y naturaleza*.

**PALABRAS CLAVE:** producción - tiempo - abstracto - teorización - percepción - geométrico.

**ABSTRACT.** We will see how in the production process of an artist, we generally observed it through several stages that show a transformation of style, product of time and space sociocultural space lived. This work will refer Wassily Kandinsky, recognized as one of the initiators of abstract art, if not the most important, who experienced several stages before reaching abstraction. In this context, his theories will be considered to follow the path that leads to abstraction. In this regard it is worth quoting the following: “Any artistic creation is the daughter of his time and, most of the time, the mother of our own feelings” (Kandinsky, 2001: 7). And to complement the analysis will be addressed in this work, also exposes the contributions resume W. Worringer in *Abstraction and Nature*.

**KEYWORDS:** production - time - abstract - theorizing - perception - geometric.

La historia de la humanidad ha asistido a un proceso evolutivo en el que el contacto con su medio ha sido un factor determinante, así mismo el desarrollo del artista se ha visto influido por acontecimientos socioculturales de su entorno y de su época. Considerando lo anterior cabe destacar que el arte de cualquier tiempo guarda estrecha relación con la internalización que el hombre experimenta en un proceso de construcción y/o deconstrucción.

Considerando los estudios de Arnold Hauser, encontramos una explicación acerca de cómo las necesidades inmediatas y básicas de alimento y abrigo del hombre primitivo demandaron un contacto con el mundo inmediato generando en dicha relación un tipo de arte naturalista-imitativo, apegado a la realidad, en su primera etapa. Posteriormente, cuando el hombre tiene aseguradas dichas necesidades produce un arte geométrico-ornamental, y más tarde llega a la expresión convencional: la escritura.

La intención es, de alguna manera, establecer una distinción entre el arte geométrico y el arte abstracto, considerando que todo estilo es propio de un tiempo y época determinados. Se hace referencia a estos estilos incluso

desde el llamado arte primitivo. Los estilos artísticos como tales tienen su valor, pero quizás podríamos caracterizar de entrada, que el arte geométrico es más delimitado, respecto al abstracto, que es la manifestación de un lenguaje autónomo. Por tal motivo se hace referencia a Kandinsky, por su aportación que viene a constituir una reflexión en torno al arte abstracto. A lo largo del trabajo iremos abordando la caracterización de estos dos estilos artísticos.

Se ha considerado que el arte geométrico se ha manifestado en momentos de búsqueda, de crisis de las sociedades, incluso se habla de que las sociedades primitivas que en momento dado llegaron a la expresión gráfica geométrica, estaban pasando por un período de crisis o caos.

En este sentido se considera importante plantear cómo se le ha tratado de explicar y clasificar al arte primitivo. Arnold Hauser plantea desde un enfoque sociológico: un arte naturalista-imitativo del hombre del paleolítico y el de tipo geométrico-ornamental de

la época neolítica. Veamos la postura que plantea Alois Riegl desde un punto de vista arqueológico:

Se opone a Semper sobre el origen del arte a partir del espíritu de la técnica; acentúa que todo arte incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo, y que las formas estilizadas geométricamente no se encuentran en los comienzos de la historia del arte, sino que son fenómeno relativamente tardío, creación de una sensibilidad artística ya muy refinada (Hauser, 1962, p. 17).

Si bien los estudios de Semper tuvieron acogida en el siglo XIX, por su reacción especulativa del esteticismo del siglo XVIII, no constituye hoy en día una opción para explicar el origen de la obra de arte.

Riegl contrapone a la teoría mecánica y materialista de Semper sobre el origen del arte a partir del espíritu de la técnica que ha considerado que el arte no es más que un producto secundario de la artesanía y la síntesis de las formas decorativas que resultan de la

|||||  
*El arte de cualquier tiempo guarda estrecha relación con la internalización que el hombre experimenta en un proceso de construcción y/o deconstrucción.*  
|||||







por sí mismo susceptible de despertar una impresión (Hauser, 1962, p. 19).

Esto nos lleva a pensar que al niño y al hombre primitivo (que analógicamente se han comparado en distintas ocasiones), les caracteriza una mirada sintética del objeto que no tiene referencia orgánica y en este sentido tiene conexión con lo abstracto, desde un enfoque de la percepción. En relación con la idea de que el arte primitivo fuera imitativo, tenemos que el hombre captó el hecho en imágenes concretas; para él pintar era crear algo verdadero. Así lo expone Arnold Hauser:

El mundo de la ficción y de la pintura, la esfera del arte y de la mera imitación, no eran todavía para él una provincia especial, diferente y separada para la realidad empírica; no enfrentaba todavía la una de la otra, sino que veía en una la continuación directa e inmediata de la otra (Hauser, 1962:, p. 21).

El arte paleolítico fue práctico, pero se considera que el hombre debió haber sentido cierta satisfacción estética, y que la finalidad ornamental está lejos

de sostenerse, ya que las pinturas las realizaban en rincones inaccesibles y oscuros de las cavernas y otra prueba de esto es el amontonamiento y superposición de las figuras, además es bien sabido que dicha manifestación atendía a una necesidad básica de conseguir alimento y abrigo.

Ahora bien ¿qué orden de cosas lleva al hombre al arte geométrico? y ¿en qué momento se manifestó un arte geométrico en la época primitiva de la humanidad? El artista paleolítico tenía una gran capacidad de observación y sentidos agudizados, a tal suerte que podía captar los más sutiles matices en una ojeada respecto a su mundo inmediato. Tal capacidad se ve atrofiada por ese cambio socio-económico que llevó al hombre del neolítico a establecerse, y que generó una sustitución de ese contacto inmediato a través de las sensaciones, por la inflexibilidad y estatismo de los conceptos, una cierta rigidez.

La actitud naturalista, abierta a las sensaciones y a la experiencia, se transforma en una intensión artística geoméricamente estilizadora,

cerrada a la riqueza de la realidad empírica... encontramos signos ideográficos, esquemáticos, convencionales, que indican más que reproducen el objeto. En lugar de la anterior plenitud de la vida concreta, el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes... comienza el proceso de intelectualización y racionalización del arte (Hauser, 1962, p. 25).

Tal cambio conduce a una producción cuyo principio es el de las formas abstractas como resultado en parte del control y conocimiento que el hombre ejerció sobre la naturaleza. En este contexto la tendencia sociológica que domina desde el punto de vista de Hauser. es “una organización severa y conservadora de la economía, a una forma autocrática de gobierno y a una perspectiva hierática de sociedad” (Hauser, 1962, p. 30).

¿Qué nos revela un estilo geométrico en una sociedad o contexto? Es una pregunta que en este análisis se considera importante. Riegl dice: “El estilo

rigurosamente geométrico, estructurado según las leyes de simetría y ritmo, es, desde el punto de vista de la sujeción a la ley, el más perfecto.

Pero en nuestra valoración ocupa el lugar más inferior y la historia evolutiva de las artes enseña que este estilo era, por lo general, propio de pueblos en un periodo en que ocupaban todavía un nivel cultural relativamente bajo” (Worringer, 1953, p. 31). En tal sentido Hauser afirma que el estilo geométrico contribuyó al empobrecimiento de las formas artísticas.

Por su parte Worringer expone que el estilo... más riguroso en suprimir todo lo que es vida, es propio de los pueblos en su más primitivo nivel cultural.

Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que se aspira a aquella suprema belleza abstracta (Worringer, 1953, p. 32).

Cuando el hombre se siente inseguro, indefenso y perdido espiritualmente, cuando vive el caos, siente la necesidad de sujetarse a la ley. En esta experiencia el hombre ha perdido el instinto, lo que le representa un cam-

bio que de alguna manera lo lleva a la inestabilidad.

Ante este punto evolutivo tenemos que:

Las formas abstractas, sujetas a leyes, son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal... según algunos teóricos del arte contemporáneo, la matemática es la forma más alta del arte (Worringer, 1953, p. 33).

Con tal afirmación podemos entender que las formas abstractas aluden a un punto evolutivo más elevado en el hombre, a través del cual expresa la esencia sustancial de lo percibido, y que además no se aferra a delimitar formas. Riegl afirma que la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basa en el afán de abstracción:

Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza humana... su percepción sensorial les mostraba las cosas confusa y caprichosamente entremezcladas, pero por medio del arte aislaba determinados individuos, presentándolos en su unidad claramente deslindada (Worringer, 1953, p. 35).

Al respecto del paso del naturalismo al geometrismo, no podemos decir que en todos los pueblos se acentúa el arte geométrico como inmediato al arte naturalista y que además existen diferencias socioculturales y económicas que llevaron a las culturas a manifestaciones particulares. El cambio estilístico del naturalismo paleolítico al geometrismo neolítico no se realiza por completo sin pasos intermedios. Ya con el periodo floreciente del estilo naturalista encontramos, junto a la dirección, tendiente al “impresionismo”, del sur de Francia y el norte de España, un grupo español de pinturas que tienen un carácter más expresionista que impresionista (Worringer, 1953, p. 3).

Qué han vivido los distintos pueblos de la antigüedad y cuál fue su proceso histórico, tal experiencia es lo que lleva a manifestar necesidades específicas en relación con su medio; en cuya consideración es necesario tener en cuenta que en algunos casos el arte geométrico es más o menos evidente en unas culturas que en otras. En ese paso de lo geométrico a lo abstracto cabe mencionar a Mondrian en su etapa de abstracción geométrica, que para algunos fue más bien realismo abstracto —cuya búsqueda se centra en encontrar la estructura básica del universo, donde el color y los planos son sus variables de experimentación—, que

viene a desembocar en un radicalismo, cuando no pudo jugar con las estructuras formales para encontrar otras alternativas, al parecer quedó atrapado en la geometrización de esos rectángulos delimitados por el color.

De este modo Mondrian evolucionó de lo particular (un lugar determinado, forma arbitraria, complejidad misteriosa) a lo general. La meta de ese realismo abstracto (Mondrian) era, según van Doesburg, la creación de la entidad real, utilizando medios artísticos y no otra cosa, es decir un organismo, completamente artificial que corporeizase las leyes fundamentales del universo... Según Franz Marc, la meta de los nuevos artistas sería crear para su tiempo símbolos que pertenezcan a los altares de la religión espiritual futura.

Considerando el arte como producto de lo desconocido, estas opiniones conducirían a una concepción mística del arte que parece inspirada, a veces, en las entonces populares ciencias ocultas, que fueron rechazadas por Doesburg por no claras... (Blok, 1999, p. 110).

Respecto a la segunda variable de este trabajo (el arte abstracto) se aborda a continuación una reflexión respecto al

proceso que siguió Kandinsky para llegar a la abstracción. Él tiene la vivencia de experimentar el impresionismo y el fauvismo, sin embargo su búsqueda iba más allá y en 1907 empezó su camino a la abstracción.

La lectura de Worringer le confirmó su idea de que en el arte no es necesario lo figurativo. Se interesó por los estudios de la teosofía (verdad eterna) base del movimiento espiritual, y ciencias ocultas, seguramente eso le hizo emprender una búsqueda del arte hacia lo espiritual. Pretendía liberar al arte de lo figurativo y hacer resurgir la espiritualidad que viniese del interior.

Como hombre de su tiempo pretendía desprenderse del materialismo y positivismo que caracterizaron al siglo XIX... “el arte abstracto correspondería a una necesidad histórica, provocaría más alegría de descubridor y sería más inmediato y, por tanto, —más verdadero— que la figuración, que consecuentemente podría ser rechazada” (Blok, 1999, p. 181).

Su reflexión no sólo abarca al artista en su afán de desprenderse de esa caracterización del arte apegado a la naturaleza. También hace extensivo al espectador y considera que el estado de ánimo de la obra puede modificar el de éste. Expresó Wassili Kandinsky:

“El observador debe aprender a mirar los cuadros (...) como combinaciones de formas y colores (...), como representaciones de un estado de ánimo, no de objetos” (Kandinsky citado por Antoine-Andersen, 2005, p. 83).

En este contexto el arte es el agente de movimiento de la vida espiritual, mismo que tiene una gran complejidad, se trata de un movimiento del conocimiento que va hacia delante y hacia arriba en sentido progresivo y ascendente y que implica al sufrimiento y las penas. Esto lo ejemplifica a través del triángulo agudo, en cuyo interior se da el movimiento, donde “lo que hoy es comprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y con sentido para otra parte adicional de éste” (Kandinsky, 2001, p. 15).

En todas partes del triángulo hay artistas. El artista observa y enseña, tiene fuerza visionaria y misteriosa. Los sabios se encuentran en la cúspide o cumbre, y a veces, dice Kandinsky, en ésta hay un solo hombre de contemplación gozosa, semejante a una inconmensurable tristeza interior, al que le llaman farsante o loco porque no lo entienden, como Beethoven. En este esquema las masas están muy lejos de llegar a esa cumbre. A medida que se asciende en el triángulo espiritual los miedos y la inseguridad se van perfi-





lando y se comprende que la verdad no es absoluta. Por tal motivo “los sabios profesionales no temen y ponen en tela de juicio la misma concepción de la materia en la que hoy descansaba todo el universo” (Kandinsky, 2001, p. 25).

Kandinsky, además de haber hecho un estudio de pintores que abordaron los terrenos no materiales (en mayor o menor medida), cada cual en su estilo, entre los que se encuentran Rossetti, Bocklin, Segantini, Cézanne, Henri Matisse y Picasso, sus distintas obras y técnicas pictóricas fueron la base de su experimentación que lo llevó a establecer su teoría del color y las formas, y en sí, a escribir de lo espiritual en el arte, donde plasmó sus teorías estéticas.

Respecto a su obra encontramos tres etapas que constituyeron su experimentación: Impresiones, Improvisaciones y Composiciones, etapas que además de estar documentadas en el libro citado, podemos verlas en Kids Discovering History. Grandes Pintores, de manera visual. Las primeras las explica como creaciones concebidas como impresión directa de la natura-

leza. Las segundas son manifestación de expresiones espontáneas producidas por impulsos internos. Para él las composiciones (lo que corresponde a la tercera etapa de profundización de su producción y sus reflexiones) son el resultado de sentimientos internos maduros.

Considera que para independizar el arte, del objeto y del materialismo, se hace necesaria una composición consciente que lleve a la abstracción. Y la intención de abordar a este artista, no es en sí por tratarse de manera puntual acerca de él en este trabajo, sino para plantear cómo fue llegando a la abstracción, ya que su proceso es importante para la historia del Arte, además que se le ha considerado el padre del arte abstracto; no olvidemos que la abstracción es una de las variables de este recorrido analítico.

La evolución de Kandinsky muestra lo difícil que era el camino. Un cuadro de Monet le había hecho percibir, ya en 1995, la insignificancia del tema. Más tarde, en Munich, al entrar una vez a su estudio observó, sin reconocerlo

como suyo, –un cuadro indescribiblemente bello, impregnado de una incandescencia interior–, tal como estaba puesto de lado; su sonido interno no había sido dañado por lo imitativo. Pero lo que el azar podía, todavía no lo podía el pintor, puesto que, ¿qué puede reemplazar el objeto ausente? (Blok 1999, p. 98).

El artista citado, estudia el fenómeno de la música; encuentra que Debussy crea impresiones tomadas de la naturaleza y transformadas en imágenes espirituales, pero éste se limita a la significación interna de lo externo. Encuentra que Arnold Schonberg (músico con el que el artista abstracto al que hacemos referencia, tuvo una gran amistad) renuncia a la belleza convencional y defiende la autoexpresión, introduce en vivencias musicales anímicas.

La música se hace con sonidos, la pintura con color y forma. Amante de la música, Kandinsky descubrió lazos estrechos entre ambas artes. Inventó un lenguaje pictórico donde la línea y el color ya no represen-

tan nada del mundo visible. Es la abstracción”. Al igual que los compositores, interpretó sus estados de ánimo y sus impresiones, con ritmos de color y juegos de formas que resuenan dentro del espíritu del espectador como una música (Antoine-Andersen, 2005, p. 83).

Para este artista de la abstracción la meta del arte, el refinamiento del alma como podemos verlo en Historia del arte abstracto, de Cor Blok, se conseguiría con vibraciones más sutiles de este mismo, así se explica esta idea:

De manera mística, como forma material de la vibración anímica originada por el artista, la obra de arte, soltándose de él forma un sujeto independiente que respira espiritualmente y produce una vibración casi idéntica en el alma del receptor. Cada tecla del piano anímico pone la cuerda correspondiente en vibración. A esto le llama Kandinsky, el principio de la necesidad interna (Kandinsky, 2001, p. 111).

Kandinsky sostiene que en medida que el ser humano alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y un sonido interno, y que lo mismo sucede con el color. Esto lo lleva a plantear toda una teoría del color.

Por ejemplo los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aún en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se contempla con avidez.

El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional (Kandinsky, 2001: 43).

Por asociación puede implicar a los otros sentidos, no solo al de la vista. Nos habla de dos fuerzas, una psicológica que provoca la vibración anímica, y la física elemental por la que el color llega al alma. Aunque sus estudios abarcan reflexión acerca de la cualidad acústica de los colores y la cromoterapia, él destaca más la idea de que la armonía de los colores debe fundamentarse en el principio de la necesidad interior del hombre. Esa necesidad interior tiene que ver con las experiencias vividas, mismas que son de una época o tiempo determinados:

Considerando al arte como hijo de su época, Kandinsky atribuye a la expresión personal una autoridad

sobre personal, las fronteras internas, que están establecidas en cada época y que la fuerza más genial no se puede saltar, protegen de una mala utilización de la libertad necesaria. Todos los medios son sagrados, si son necesarios interiormente (Blok, 1999, p. 111).

Además del principio de la necesidad interna, Kandinsky, plantea tres necesidades místicas, mismas que están documentadas en Historia del arte abstracto, dichas necesidades obligan al artista a la creación, éstas son: expresarse a sí mismo, a su época y a lo que pertenece al arte en general. “Consecuentemente el arte contendría un absoluto intemporal, la tercera necesidad de Kandinsky, el elemento de lo puro y eternamente artístico, visible en el arte de todos los tiempos y pueblos: el ARTE” (Blok, 1999: 112).

El artista citado, explica que las necesidades interiores, maduran a su tiempo, para él el espíritu creador, como se expone en el texto de Cor Blok, encuentra la entrada al alma, más tarde en las almas y origina una cierta ansiedad, un impulso interno.

Kandinsky nos dice que la forma puede existir independientemente como representación del objeto o como delimitación abstracta. Los límites

de la forma es que tiene por objetivo delimitar en el plano un objeto material pero permanece como entidad abstracta en tanto que no define un objeto real. En el terreno de la forma inició experimentación con las formas geométricas.

Estos entes puramente abstractos, y que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza propias, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas que se hacen cada vez más complejas y pierden su denominación matemática... Expresa que la forma, aún abstracta y reducida a lo geométrico, posee en sí misma su sonido interno, es un ente con su propio aroma espiritual con propiedades identificables a ella (Kandinsky, 2001, pp. 46-51).

Es clara la búsqueda como proceso en Kandinsky en el que se ve, ese paso de lo geométrico a lo abstracto. La combinación se hace presente, en el despegue de lo geométrico, dando origen a otras posibilidades; aunque la forma se relacione con otras, incluso con el color,

permanece invariable, y la disonancia que pudiera producirse entre forma y color abre la posibilidad de una nueva armonía. En este sentido Kandinsky nos pone en una fuente de combinaciones que no se agota, pero que todavía incluyen a la forma concreta.

En un sentido comparativo respecto a las dos variables abordadas: el proceso del arte del hombre primitivo y el del artista, en este caso Kandinsky podemos considerar que la finalidad del arte paleolítico fue práctico-mágica, pues el objetivo estaba relacionado con la satisfacción de necesidades básicas, no era de una función simbólica, sino una acción estrechamente ligada a su realidad, la representación pictórica era concretizar el deseo. El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía lo deseado, que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre éste, para él la muerte que ritualizaba en el animal retratado en la caverna, era el animal real.

Riegl nos habla claramente de la finalidad de las artes plásticas de toda

la antigüedad "...persiguieron como finalidad última el reproducir las cosas exteriores en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo, frente a la apariencia palpable de la naturaleza, todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la expresión inmediatamente persuasiva de dicha individualidad" (Worringer, 1953, p. 35).

Con esto tenemos que en la representación no se hacía referencia espacial, solo se atendía a la forma. Por su parte Kandinsky alude que la forma puede existir independientemente como representación del objeto o como delimitación abstracta.

Los límites de la forma es que tiene por objetivo delimitar en el plano un objeto material pero permanece como entidad abstracta en tanto que no define un objeto real.

Para Kandinsky el arte es síntesis de todas las artes. El arte es el resultado de las necesidades más íntimas, de las inquietudes internas: expresión del espíritu. Consideró que hay un parentesco espiritual con los primitivos.

Al respecto afirma: "Como nosotros esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial: la renuncia a lo contingente apareció por sí sola" (Kandinsky, 2001: 8), pero



*Los límites de la forma es que tiene por objetivo delimitar en el plano un objeto material pero permanece como entidad abstracta en tanto que no define un objeto real.*



a diferencia del hombre primitivo, considera que el espíritu del hombre de su tiempo se halla aún en los inicios de su despertar, con gérmenes de deses-peración, carente de metas y falto de sentido.

Hace una importante distinción entre el arte del hombre primitivo y el arte al que él aspiró. El primero es externo, por lo que no tiene porvenir, el segundo es espiritual, se basa en su época y lleva el germen del futuro por lo que es capaz de evolucionar. El principio externo del arte no es la alternativa en esa búsqueda hacia la independencia del arte y su evolución, ese principio tiene validez solo para el pasado. El espíritu que conduce al futuro sólo puede reconocerse a través de la intuición.

Por otra parte podemos entender en Naturaleza y abstracción, de Worringer, que esa reproducción individualizada de las cosas exteriores, producto del hombre primitivo, de que habla Riegl, trajo como consecuencia la voluntad artística donde la representación se produce con acercamiento al plano

sin sujetarse a una tridimensionalidad, cuya percepción implica combinar varios sucesos o momentos, situación que desvanece la individualidad material cerrada, y que además en la supresión del espacio, acerca en gran medida a la abstracción.

En lo que respecta al artista primitivo, tenemos que tuvo un papel como pintor, cazador profesional, mago o hechicero, y en la sociedad ya establecida se convirtió en sacerdote. Para Kandinsky, el artista buscará despertar los sentimientos más sutiles. Éste “tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar” (Kandinsky, 2001, p. 9). En tal sentido volvemos a la afirmación: el principio externo del arte tiene validez solo para el pasado. El espíritu que conduce al futuro solo puede reconocerse a través de la intuición. En términos generales los temas de corte ideológico del arte abstracto tratados en Optins Nouvelles, como lo expone Cor Blok se resumen en:

1. Su significado especial en relación al arte figurativo.
2. El papel (la función) de la personalidad creadora.
3. La autonomía de la obra de arte.
4. El significado del arte (Blok, 1999: 180).

Para concluir consideremos esa aportación que nos ofrece Arnold Hauser respecto a la percepción primitiva y del niño respecto a que aumentan la escala de lo que es importante biológicamente o como motivo, pero descuida todo lo que no juega un papel directo en el conjunto del objeto, aunque sea por sí mismo susceptible de despertar una impresión”, podemos establecer un puente comparativo con los planteamientos de Kandinsky en ese afán de desprenderse de la representación material-objetual y de lograr la autonomía del arte.

La abstracción fue una propuesta para la creación del arte que enarboló la teoría estética de Kandinsky, en la cual se ve una búsqueda por la autonomía y significado del arte. Las



teorizaciones que plasmó en su libro: *De lo espiritual en el arte*, mismo que fue escrito en 1910 y publicado dos años después, fue el primer libro exhaustivo sobre el tema de arte no figurativo, lo que constituyó una amplia reflexión en tanto a la autonomía del arte, a independizarse de la forma, de prescindir del objeto representado. Por su parte la propuesta teórica de la *Einguhlung*, es un concepto que introduce Theodor Lipps, como expone Worringer, es aplicable sólo dentro de ciertos límites (no es suficiente con la empatía, ya que el arte no se explica por lo sentimental, puesto que hay representaciones que no aluden a la naturaleza), se refiere solo a un polo; el otro polo lo constituye la abstracción que se conecta con representaciones inorgánicas.

Por su parte el hombre encuentra la felicidad vista desde la proyección sentimental en lo realista-orgánico, es decir en el naturalismo, el goce es-

tético es objetivado en sí mismo, cuyo valor está en relación al valor que para nosotros tiene en la vida lo representado, podríamos decir en lo figurativo. Ésta atiende a una actividad externa, en tanto la abstracción es el resultado de una actividad interior que asiste a un proceso más reflexivo de internalización subjetiva.



## REFERENCIAS

ANTOINE-ANDERSEN, VERONIQUE. (2005). *El arte para comprender el mundo*. México: Abrapalabra editores.

BLOCK, COR. (1999). *Historia del arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Cuadernos de arte cátedra.

HAUSER, ARNOLD. (1962). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.

KANDINSKY, WASSILY. (2001). *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán.

KIDS DISCOVERING HISTORY. *Grandes pintores: Kandinsky y Klee*. En pantalla producciones internacionales S.A. de C.V. México D.F.

WORRINGER, WILHELM. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Volumen 80 de *Brevarios*: Fondo de Cultura Económica. Digitalizado el 5 de octubre de 2007.



### **Adriana Hernández Loredo**

Cuenta con estudios de Licenciatura en Lengua y Literatura Española en la ENSE, Licenciatura en Pedagogía por la Facultad de Filosofía y Letras, y Maestría en Artes por la Facultad de Artes Visuales, ambos por la UANL. Actualmente es pasante de Doctorado en Artes y Humanidades del Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades (CICAHM) en Monterrey. Profesora de asignatura en la Facultad de Artes Visuales y Coordinadora de Cursos de Extensión de Arte. En 1997 dirigió en Monterrey la Investigación Relación del Maestro con la Tecnología, con la Universidad de Colima, misma que se llevó a cabo en siete ciudades de México. En 1994 recibió un premio por el programa: "Excelencia docente" por parte de la SEP, y en el 2009, un reconocimiento del ITESM por la colaboración con el grupo estudiantil de arte y cultura: ADAI. Ha participado como ponente en distintos congresos a nivel nacional e internacional.



Recibido: febrero 2015

Aceptado: abril 2015