

Nexos antropofilosóficos. La abstracción en el arte prehistórico y las vanguardias

Anthropo-philosophical links: Abstraction in the prehistoric art and the avant-garde

Leopoldo La Rubia de Prado

Profesor Asociado. Departamento de Filosofía II. Universidad de Granada.

llarubia@ugr.es

RESUMEN

En este artículo vamos a analizar dos grandes conceptos como son el arte y la abstracción, que aparecen vinculados desde el Paleolítico superior hasta el día de hoy de diferentes modos, pero que, necesariamente han de tener un sentido determinado como polo opuesto a la figuración. Creemos, sin embargo, que entre ambos polos existen grados de abstracción y que uno de los caminos en la interpretación de la abstracción se halla cercano a la Fenomenología, como modo de pensamiento y expresión, y a la búsqueda de lo esencial desvinculándose así, de lo contingente, en la representación.

ABSTRACT

In this paper, we analyse two great concepts, these being art and abstraction, which appear linked since the Upper Palaeolithic to the present in different ways, but must necessarily be taken in a certain sense as the opposite pole of figurative art. We believe, however, that between the two poles, there are degrees of abstraction and that one of the paths in the interpretation of abstraction is found close to Phenomenology, as a mode of thought and expression, and close to the search of the essential, thus decoupling itself from the possibilities of representation.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

arte | abstracción | grados de abstracción | paleolítico | neolítico | vanguardias | fenomenología | art | abstraction | degrees of abstraction | Paleolithic | Neolithic | avant-garde | phenomenology

Introducción

Es sugerente la idea de que en las distintas épocas de la historia existe una suerte de movimiento pendular entre lo pagano y lo sagrado, entre lo antropocéntrico y lo teocéntrico o una forma de espiritualidad de tipo trascendente. Así, podríamos decir, en general, que la Antigüedad grecorromana es una época pagana o antropocéntrica mientras que la Edad Media es, más bien, teocéntrica. A continuación, el Renacimiento representa una época donde se enfatiza al hombre, el humanismo, si se quiere, mientras que en el Barroco, época de la Contrarreforma, lo sagrado toma un fuerte impulso, precisamente como reacción a la Reforma protestante de la etapa anterior. Seguidamente, la Ilustración retoma o se caracteriza, nuevamente, por un giro hacia los asuntos humanos como modo de salir de la "minoría de edad" a la que aludía Kant. Tras la Ilustración, el Romanticismo representa una época profundamente espiritualista, girando el pensamiento de los más insignes filósofos y artistas de la época en torno a Dios. La reacción no se haría esperar, y a mediados del siglo XIX el positivismo intenta "poner orden" y elevar, paradójicamente, a la categoría de religión la fe en el pensamiento científico y positivista, relegando así en la llamada *Ley de los tres estadios* a meros pasos de una necesaria evolución los *estadios teológico y metafísico*. Tras el relativo fracaso de esta extendida visión del mundo, la época de las vanguardias está marcada por una profunda renovación de los recursos sintácticos, con el surgimiento de nuevos códigos expresivos y una profunda espiritualidad.

Sería ingenuo y reduccionista pensar en primer lugar que cada una de estas etapas es lo contrario de la

anterior. En todo caso se podrían caracterizar por poner el énfasis en uno de los aspectos señalados, es decir, que ninguna de ellas se da en estado, digamos, puro; tanto lo sagrado como lo profano, si es que se puede hacer esta distinción o el binomio es legítimo, conviven aunque en distinto grado y con distinta fortuna. De la misma manera podríamos señalar que en la historia del arte existe una suerte de binomio en la forma de representación entre lo que Wilhelm Worringer llama el *afán de abstracción* y el *afán de proyección sentimental* (empatía, endopatía o *Einfühlung*) en la expresión artística. Sería, a su vez, ingenuo y reduccionista pensar que cada uno de estos polos sea uno lo contrario del otro, al fin y al cabo, como sostiene Bru Romo, "toda representación artística supone un proceso de abstracción de la realidad" (Bru Romo 1991-1992: 1); quizás sí se haya puesto según la voluntad del autor el énfasis en uno u otro modo de representación en función de algunos condicionantes, pero no que hayan existido en estado puro (1). A través de las distintas etapas de la historia (y de la llamada prehistoria) han convivido y como podremos comprobar han existido híbridos y distintos *grados de abstracción* (2) que, eso sí, tendrán un sentido, una motivación y un modo de representación distintos donde también el énfasis se haya puesto en una necesidad de clarificación, en una espiritualidad distinta y en un deseo de plasmar lo que los distintos autores han entendido como fundamental con los medios que han considerado más convenientes en cada momento.

* * *

Vincular conceptos como el de arte, abstracción y geometría (de la que nos haremos eco por su recurrencia y alcance) no es nuevo, son numerosísimos los estudios al respecto desde tiempos inmemoriales hasta el presente, incluso determinados conceptos como el de *geometría sagrada*, usado por arqueólogos, antropólogos y geómetras para vincular creencias religiosas, espirituales e incluso ideas filosóficas que han brotado o surgido en torno a la geometría en diferentes culturas durante el curso de la historia humana, han alcanzado notable fortuna. Hay, sin embargo, muchas cuestiones que aún quedan por resolver y nuevos enfoques acerca de determinadas cuestiones estéticas relacionadas con estos conceptos, que abordaremos en este trabajo.

La relación entre arte y geometría (abstracción y abstracción geométrica) tiene, como mínimo, una antigüedad que se remonta al Paleolítico superior, sin embargo, desde entonces, donde ya encontramos los primeros vestigios de paleoabstracción en determinadas manifestaciones de arte parietal, pasando por el Neolítico, donde este tipo de manifestaciones sufren un ostensible cambio con una marcada tendencia a la abstracción, al esquematismo y donde se va a prescindir de (la ilusión) la tercera dimensión, hasta la abstracción geométrica propia de algunas de las vanguardias y la actual geometría cultural, encontramos que la abstracción geométrica se ha dado a través de los tiempos constituyendo una suerte de forma de representación sensiblemente distinta en diferentes modos a la representación figurativa en el arte. La abstracción y la geoabstracción se da, por tanto, en el Paleolítico, Neolítico, petroglifos mesoamericanos, Egipto, mundo grecorromano, arte bizantino, arte visigodo, arte asiático, musulmán e hispanomusulmán, arte prehispánico, vanguardias (cubismo, expresionismo abstracto, constructivismo, suprematismo, neoplasticismo, etc.), abstracción fría, *Op art*, etc. Hay que resaltar, eso sí, que en muchas obras de arte como son el arabesco, almocárabes, etc., se trataría de un arte no representativo y no figurativo (primer grado) en la clasificación de E. Souriau.

En el arte del Paleolítico superior (12.000 a. C.) se representó de los más variados modos: desde figuras de una alta calidad técnica, fácilmente reconocibles, hasta figuras geométricas y representaciones cercanas al llamado *informalismo*. La abstracción, podría decirse, nació con el arte. En el Neolítico (9.000 a. C.) se representó en forma esquemática y surgió un arte abstracto, tanto geométrico como cursivo, ya de motivos, ya de símbolos y signos difíciles de interpretar. Los petroglifos amerindios (7.000 a. C.) encontrados en diversos lugares del norte de México (Nuevo León, Coahuila, etc.) representan signos abstractos desde los fácilmente identificables, como el sol (en este sentido no sería abstracto), hasta signos abstractos cuyo significado, de tenerlo, se nos escapa. Unos de los fenómenos más interesantes de la geoabstracción es representado por las pirámides puesto que existen en la práctica totalidad de los continentes (Asia, África, América y hasta en las Islas Canarias, con sus pirámides de

Güimar). Las dos pirámides más sobresalientes y de dimensiones similares en su base (alrededor de 250 metros de lado cada una de ellas) son la de Keops (2570 a. C.) y la pirámide del Sol en Teotihuacán, México. Cabe señalar que en el arte precolombino "ningún mural de la época en región alguna de México conocido por los aztecas es naturalista" (Elliott 1976: 16). Acerca de Grecia y Roma debemos mencionar las esculturas esquemáticas griegas (arcaicas). El arte griego clásico es, no obstante, naturalista. Sin embargo, Pitágoras, Platón, Aristóteles se refirieron en sus obras, señala Juan Eduardo Cirlot, a la esfera, el círculo, la línea recta, el movimiento, etc., hallando sus correspondencias no sólo entre el espacio y el tiempo, sino entre estos y la vida del alma. Para Aristóteles, el círculo es la expresión de una "transformación perpetua, siempre idéntica a sí misma". "Si las especulaciones de la Baja Antigüedad sobre los círculos y esferas celestes llenaron toda la Edad Media e inspiraron numerosas imágenes pictóricas en las que el factor geométrico domina plenamente, es permisible suponer que anteriores concepciones acompañaron y rigieron las expresiones abstracto-simbólicas de la prehistoria y de las primeras civilizaciones" (Cirlot 1993: 84). En la Edad Media (arte visigodo, vikingo, irlandés, anglosajón) existe un marcado esquematismo, radicalizado en la temprana Edad Media. En la Edad Media, concretamente en la representación románica y gótica podemos observar que conviven ambas sensibilidades en el seno de la misma obra: son a la vez figurativas con distintos grados de abstracción. Parte del estilo bizantino (del siglo IV al X) es asimilado por el islam. Las representaciones bizantinas son más esquemáticas que las romanas, por ejemplo, descubiertas en Pompeya y menos esquemáticas que las de la temprana Edad Media. Respecto al arte hispanomusulmán (del siglo VII al XV) Titus Burkhardt explica lúcidamente:

"La Unidad, aun siendo eminentemente 'concreta' en sí, se presenta al espíritu humano como una idea abstracta. Esto es lo que explica, junto a determinados factores derivados de la mentalidad semítica, el carácter abstracto del arte musulmán. El islam está centrado en la Unidad, pero la Unidad es algo que ninguna imagen puede expresar (...) La ausencia de imágenes en las mezquitas tiene, en primer lugar, la finalidad negativa de eliminar una 'presencia' -invisible- de Dios y con ser, además, una fuente de errores a causa de la imperfección de todo símbolo; y después la finalidad positiva de afirmar la trascendencia de Dios" (Burkhardt 1999: 116-117).

"Para el artista musulmán, prosigue Burkhardt, el arte abstracto es la expresión de una ley; manifiesta del modo más directo la Unidad en la multiplicidad" (Burkhardt 1999: 118).

"El musulmán rechaza toda objetivación de lo divino, salvo la que le presenta el espacio ilimitado" (Burkhardt 1999: 121).

"El genio geométrico, que se afirma tan poderosamente en el arte musulmán, deriva directamente de la forma de especulación que el islam favorece, que es 'abstracta' y no 'mitológica' (...) En el orden visual no hay mejor símbolo de la complejidad interna de la Unidad (...) que la serie de las figuras geométricas regulares contenidas en el círculo o la de los poliedros regulares contenidos en la esfera" (Burkhardt 1999: 122).

"Pero la arquitectura del islam es más fiel a su propio genio en el Maghreb, el occidente del mundo musulmán. Aquí, en Argelia, en Marruecos y en Andalucía, realiza ese estado de perfección cristalina que hace del interior de una mezquita -o de un palacio- un oasis de frescor, un mundo lleno de una beatitud límpida y casi sepulcral" (Burkhardt 1999: 123).

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX representaron profusamente la abstracción, tanto cursiva (De Kooning, Motherwell, Pollock, etc.) como la geométrica (Mondrian, Albers, Nicholson, Gabo). Finalmente, gracias al entendimiento de cómo los elementos geométricos del arte moderno y el diseño han podido convertirse en emblemas de nuestra cultura de consumo internacional, podemos ahora intuir, según la interpretación de la *geometría cultural*, "cómo las audaces formas geométricas pudieron servir también de símbolos en civilizaciones más tempranas. La sofisticada interpretación cultural que el arte nuevo hace de las formas geométricas del arte moderno permite que se puedan interpretar también las estructuras geométricas de otros periodos. En el contexto artístico actual, tiene más interés evaluar la

importancia cultural que pudieron tener los esquemas geométricos de la cerámica de la antigua Grecia que su lógica formal. La *geometría cultural* puede asimismo contribuir a una mejor comprensión de las formas emblemáticas del folclore, de las culturas regionales y de los incomparables híbridos de la era posindustrial, así como del tradicionalismo que distingue el entorno urbano de muchos países desarrollados" (Guasch 2000: 181).

Posiblemente el significado del orden geométrico o de determinadas representaciones geométricas en el arte nunca lleguemos a saberlo, sobre todo el que se hunde en la noche de los tiempos, quizás, incluso en muchos casos, ni siquiera signifique nada, lo cual no quiere decir que carezca de sentido. Para Worringer es muy importante centrarse en lo psicológico, es decir, en la recepción y el afán por un tipo de representación. No se trata tanto de hallar el significado, que se nos pierde, sino en la motivación, en la tendencia hacia un tipo determinado de expresión o representación. La motivación, -así como la voluntad y lo que genera que el artista se exprese de un modo u otro o, simplemente, a dónde quiere ir a parar-, naturalista es distinta a la abstracta. Al contrario de lo que pensaba G. Semper (el artista hace lo que puede), Altamira o Lascaux apoyan la idea de A. Riegl de *voluntad artística* (el artista hace lo que quiere). Lo abstracto significa, en gran medida, que lo naturalista (o mejor, la proyección sentimental) no puede dar cuenta (de otras dimensiones espirituales) de gran número de obras artísticas. De ahí que esa forma distinta de expresión o afán sea cultivado profusamente en las vanguardias, que buscaban nuevas sintaxis para expresar nuevos contenidos espirituales, de renovación estética y espiritual. Quizás uno de los caminos por explorar sea, por tanto, el de encontrar qué motiva este tipo de manifestaciones y si las condiciones que se hallan aledañas a la propia concepción de estas manifestaciones, es decir, si el contexto anejo a su origen guarda algunas analogías a través de los tiempos, sin desdeñar que para algunos el mejor modo (o uno de los más adecuados) de representar determinados contenidos no solo desde el aspecto puramente formal, sino hasta metodológico y filosófico no sea la propia abstracción. Para ello contamos con determinadas herramientas y perspectivas que nos pueden ayudar a esclarecer distintos aspectos de la abstracción en el arte como pueden ser, además de algunos análisis que tratan sobre los mecanismos para lograr la abstracción o las clases de abstracción como los de A. Riegl, S. Giedion, E. Souriau o los planteados por Tomás Barros Pardo en *Los procesos abstractivos del arte contemporáneo*, W. Worringer (teoría de los dos polos: abstracción y proyección sentimental) o V. Kandinsky (poética de lo abstracto vinculado a la espiritualidad; no en vano su abstracción bien podría representar la teosofía de la que era tan afín), con algunos de los *Manifiestos* de vanguardia donde los propios autores arrojan luz sobre sus propias obras. En qué medida puedan los *Manifiestos* u otras reflexiones críticas en torno al arte que no hemos tenido en cuenta aquí ayudarnos a entender la motivación de obras artísticas de otros tiempos será siempre relativo dado que los contextos históricos son distintos, aunque también es posible que determinados contextos por distintos que puedan parecer también guarden ciertas analogías capaces de producir obras con motivaciones, origen o determinados objetivos semejantes. Se podría hacer, sin embargo, el siguiente experimento: leer determinados textos referidos al arte de vanguardia, por ejemplo, y pensar no en este arte, sino en manifestaciones análogas de otros tiempos. Los resultados pueden ser de lo más sugerentes. Imaginemos, por ejemplo, si es válida esta afirmación de Kandinsky en el contexto del Paleolítico superior: "la obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual" (Kandinsky 1998: 113). No parece que haya nada ni nadie que pudiera contradecir una afirmación de esta naturaleza.

El arte nació con la abstracción y en qué medida lo espiritual, propio, según todos estos autores, de la abstracción en el arte, pudiera ser, entre otros, clave para entender la abstracción en el arte a través de los tiempos se convierte en una clave que subyace a casi todo este tipo de propuestas hasta tiempos recientes.

Arte, abstracción, geometría y figuración: presente y pasado

En la actualidad, a poco que seamos mínimamente observadores podremos comprobar que lo geométrico

invade nuestras vidas. Para S. Giedion el arte empezó con la abstracción (3), por tanto la abstracción se halla a la base de la cultura. Lo abstracto (y lo geoabstracto) es una forma de expresión, es un medio que adopta nuestra sensibilidad para expresarse, un método, incluso, de exploración y manifestación de *lo inefable*, de una búsqueda; una sintaxis, podríamos decir, y una poética. Lo abstracto representa tanto un filtro (entender algo en clave abstracta o abstracto geométrica) como un medio de elaboración de datos y conceptos, y por tanto un modo de ver, organizar y hasta de entender el mundo; no en vano Dios aparece en una célebre pintura de William Blake como un geómetra. Lo geométrico se halla pues profusamente en nuestras vidas: la matemática, la naturaleza, el arte, la cultura toda. En la época de la imagen hay que hacer notar que el diseño geométrico propio de las vanguardias, así como las vanguardias rusas y el Neoplasticismo, entre otros, pusieron los cimientos, por así decirlo, de todo diseño posterior. Después de aquello poco nuevo bajo el sol. Lo abstracto o lo abstracto geométrico, lejos de haber quedado relegados por el modo de representación y el diseño de contenidos expresos fácilmente reconocibles, ha cobrado nuevo impulso al punto de ser seña de identidad de lo nuevo. ¿Nuevo? Yo diría que no, habría que remontarse al Paleolítico para poder aplicar este adjetivo, sin embargo mucho ha llovido desde entonces y algo habrá que explicar acerca de las modificaciones y el sentido de la abstracción a través de los tiempos.

En un vídeo clip del grupo Pet Shop Boys de su popular tema *Go west* nos encontramos dos visiones económicas y políticas radicalmente diferentes que al representar a los dos viejos bloques, capitalista y comunista, y una nueva propuesta que pretende un acercamiento entre ambos con objeto de construir, llamémosle "a la hegeliana" (en realidad "a la fichteana"), una nueva síntesis que no es sino una renovación espiritual, una utopía donde el entendimiento entre bloques elimine las asperezas en pro de una vida mejor. Más allá de la ingenuidad de la propuesta del grupo británico se halla el componente estético de corte constructivista donde los elementos geométricos simbolizan esa renovación y un mundo mejor, sin fisuras, a través de representaciones perfectas, geométricas. Un punto de partida, si se quiere, a través de símbolos (que esto sí que caracteriza radicalmente al ser humano: la creación de símbolos) que representan un comienzo, con un tiempo y un espacio simbólico donde no hay perspectiva, siempre subjetiva, sino el objetivo común de una vida mejor.

Más allá del significado que determinados símbolos como el de la cruz, las banderas u otros tengan para nosotros que no es sino de índole cultural, lo geométrico ha quedado inscrito en nuestro, valga la expresión, *hard disk*, hasta el punto de que, en realidad, ya no necesitamos comprender qué signifique exactamente una esfera o una figura geométrica determinada en un lienzo, en un vídeo clip o en un anuncio de televisión. Esas figuras nos son significativas, no refieren a nada directamente, simplemente forman parte de nuestro *background* cultural y las entendemos aproximadamente en su contexto. Lo geométrico, en fin, aparece hoy, más allá del significado que pudiera o no tener, estampado en faldas y pantalones, en el diseño de interiores y hasta conteniendo otras representaciones naturalistas tipo *kitsch* en su interior con objeto de otorgarle una actualidad y modernidad que de otro modo parece que no tendría. Por tanto, lo geométrico además de representar determinados contenidos por todos conocidos (una cruz gamada, por ejemplo, una estrella de David o una cruz circundada por una circunferencia), tiene en la actualidad un significado de modernidad, de actualidad, de renovación, pero además, cualquier producto que en la actualidad pretenda mostrarse como bien acabado y pregnante habrá de satisfacer unas necesidades estéticas, de diseño y marketing muy próximas a lo cristalino, que dé sensación de estar bien acabado, de rotundidad, geométrico.

* * *

Pero empecemos por el principio. Los instrumentos de piedra son los que nos aportan la mayor parte de la información acerca de las fases más antiguas de la evolución cultural, de ahí que los arqueólogos dividan el periodo de la prehistoria en edades *líticas*, es decir, en edades de piedra (*Paleolítico* -Edad de Piedra antigua-, *Mesolítico* -Edad de Piedra media-, *Neolítico* -Edad de Piedra nueva). El Paleolítico duró más de dos millones y medio de años y su cultura se basaba en la caza, aprovechamiento de restos animales, pesca y recolección. Los grupos eran pequeños; la población total en el mundo ascendía a sólo

unos pocos millones de habitantes y los grupos estaban muy dispersos. Estos cazadores recolectores eran nómadas, recorrían extensos territorios y no permanecían, por tanto, en ningún campamento, cueva o abrigo más de unas cuantas semanas o meses. El neolítico es la edad de los sistemas basados en la domesticación de plantas y animales. El tamaño de los grupos y la población total eran más grandes. Los asentamientos permanentes o poblados sustituyeron a los campamentos temporales de los cazadores recolectores paleolíticos. Tras un importante cambio climático en las últimas fases del Paleolítico, la caza fue disminuyendo hasta el punto de que en el mesolítico fue necesaria la domesticación de animales (de perros, por ejemplo, para encontrar la caza necesaria para la subsistencia). Al disminuir la caza y desarrollarse la domesticación de animales y, por tanto, la ganadería, el hombre neolítico paso del nomadismo al sedentarismo de tal manera que a la caza existente y a la ganadería se le une el desarrollo de la agricultura. El hombre había pasado de cazador recolector (y por tanto nómada), a agricultor y ganadero (por tanto, sedentario. De ahí el desarrollo de la ciudad y el nacimiento del Estado). La representación del cuerpo en el arte (4) primevo sufre una serie de transformaciones en las que no entraré en demasía salvo en un aspecto que es, a mi juicio, fundamental, que no es otro que el paso del cambio de orientación estética de las representaciones del paleolítico al neolítico. Si la representación paleolítica es, fundamentalmente, aunque no totalmente, zoomórfica y más figurativa (dejémoslo en que las figuras pueden ser más o menos reconocibles o más o menos 'fieles' al modelo natural, pues esto no está exento de problemas dado que el ser humano no ve las cosas como son en realidad, las cosas en sí mismas, sino como le aparecen, como su configuración cerebral se lo permite. Otros seres ven las cosas de otro modo, de manera que aunque uno pueda preguntarse legítimamente cuál sea el modo correcto, el real, la respuesta nunca podrá ser definitiva), más naturalista (5), la representación neolítica, además de tener un mayor grado de abstracción siendo el esquematismo en gran medida la forma de representación neolítica, aparece con mayor profusión la figura del hombre. Sin embargo, ambas tienen en común algo de no menor importancia: ninguna es imitativa, condición, en mi opinión, del arte.

En el paleolítico abundan las representaciones de animales, como acabo de señalar, con menor *grado de abstracción* (6), aunque existen las representaciones antropomórficas y de híbridos, así como determinadas representaciones abstractas y geométrico abstractas (paleoabstracción); mientras que en las representaciones neolíticas, con una marcada tendencia a la abstracción y el esquema, como hemos señalado, el protagonista es el hombre, generalmente. Ello no quiere decir que el hombre no fuera protagonista en la representación paleolítica, sino que en el paleolítico no hay una tan gran discontinuidad, en mi opinión, entre el mundo animal y el mundo humano, de tal manera que la representación antropomórfica es una más, no la protagonista, mientras que en neolítico, cuando el animal ya no es tan numeroso, sí se podría haber llegado a sentir esa discontinuidad entre el animal y el hombre para cambiar, ya definitivamente, de orientación en la representación. Volveremos sobre este punto más adelante.

En el neolítico las representaciones versan sobre temas de caza fundamentalmente, por tanto, aparecen animales y hombres, ya no a la manera paleolítica, donde no habría esa discontinuidad, sino ahora en desigualdad de condiciones, puesto que ahora hay una víctima, una presa, un cazador, ahora protagonista de la discontinuidad entre ambos mundos, una discontinuidad entre especies en peligro de extinción, donde el hombre debe de ser quien prevalezca y el animal el sacrificado, aunque siempre necesario y en ese sentido venerado y respetado. Desde este punto de vista y esta estética, el arte de mayor relevancia de las cavernas se circunscribe a una zona muy determinada del norte de España y suroeste de Francia, cercana al mar y con climas algo más suaves en época de agudo avance glacial donde se agolparían tanto los animales como sus depredadores, los hombres. Podríamos deducir de esta situación la sintonía del hombre de las cavernas con su entorno, donde abundó la caza en un primer momento. Esta sintonía y este contexto paleolítico hasta cierto punto tranquilo y armónico quizás sea el causante de que las representaciones paleolíticas tengan un nivel de abstracción menor, lo que implicaría que en tiempos de menor bonanza, más duros, si se quiere, la sintonía con el entorno es menor, los tiempos más inquietantes y duros y la representación adquiere un mayor nivel de abstracción. Herbert Read, siguiendo a Worringer explica en este sentido:

"Podríamos comenzar preguntando cuál es la más amplia significación filosófica que puede adjudicarse a los estilos opuestos de realismo y abstracción. La explicación predominante hasta ahora, y que yo mismo he aceptado, ve en el realismo una expresión de confianza en los procesos orgánicos de la vida, y de simpatía por los mismos. En otras palabras, el realismo es un modo afirmativo de expresión, con lo cual no queremos decir necesariamente la expresión de un estado de ánimo optimista; hay algo que puede denominarse afirmación del sentimiento trágico de la vida. Pero la abstracción es la reacción del hombre ante el abismo de la nada, la expresión de un *Angst* que desconfía o renuncia al principio orgánico y afirma la libertad creadora de la mente humana en tal situación" (Read 1960: 98).

Posteriormente, ya en el neolítico, la caza debió escasear y la representación humana y animal se convertiría en un ritual donde la representación podría obedecer al deseo de ver recuperada la presencia anterior de la caza, representaciones del hombre que, poseedor de un cierto poder sobre el ambiente como consecuencia de la citada discontinuidad, se comienza ya a situar por encima de la naturaleza, posiblemente también un anhelo o acaso un lamento que daría lugar a un arte posterior con una marcada tendencia a la abstracción, esquemático, propio de tiempos duros, de escasez, de menor sintonía con un entorno nuevamente hostil en el que la representación es esencialmente modificada. Este giro antropomórfico es una vuelta de tuerca por la supervivencia, mientras que el pasado paleolítico estaba garantizada una, llamémosla, armonía, incluso simbiosis en esa suerte de continuidad animal-hombre (*humanimal*). El arte parietal paleolítico no está limitado por un espacio, como el lienzo, la caverna es un microcosmos, un libro inacabado, siempre dispuesto para plasmar una nueva historia o completar toda una mitología, quizás una cosmogonía; parece caótico, pero no lo es. La pared de una caverna se asemeja más a la página de un libro que a un lienzo, más al imaginario espiritual, semejante a un recinto religioso que a un museo. En realidad, las paredes de la caverna son como la bóveda celeste, donde para nosotros se encuentran las constelaciones en forma zodiacal (Tauro, Capricornio o Piscis) cuyos signos nos son (o no) propicios. Para los hombres primitivos ese horóscopo es plasmado como una suerte de representación animalística-mitológica que da sentido a su existencia. En el Paleolítico las cuevas podrían haber sido habitadas por gente distinta plasmando el imaginario de su lugar de origen, sus ideas y creencias. Por eso no se han encontrado en las cuevas huesos de los animales plasmados en las paredes de las cuevas; no se trataría, así de *magia simpática* para atraer la caza, como algunos sostuvieron.

La representación neolítica, semiabstracta, esquemática, es de una calidad -como su antecesora paleolítica- estética que habría sido el punto de partida para posteriores representaciones pictográficas, tal y como sostiene George Elliott en *Entre el ver y el pensar* (7) o el propio Sigfried Giedion en *El presente eterno*, donde vincula acertadamente el arte primevo con el arte de las vanguardias históricas y donde plantea los distintos tipos (no grados, que sólo son planteados en el cuarto tipo de abstracción) de *abstracción* (8) utilizados por los "artistas" paleolíticos, que no serían otros que:

"El tipo más usual de abstracción se obtiene mediante la concentración y simplificación de la forma natural, por ejemplo de un animal. Es éste un rasgo generalizado y determinante del arte primevo, y en él se incluye el llamado arte naturalista del periodo magdaleniense. No se puede trazar tajantemente la línea divisoria entre las representaciones fácilmente reconocibles y más abstractas de las formas naturales.

Un segundo tipo de abstracción es el empleo de formas inexistentes en la naturaleza, y a las que se ha dotado de un significado simbólico conocido solamente por los iniciados.

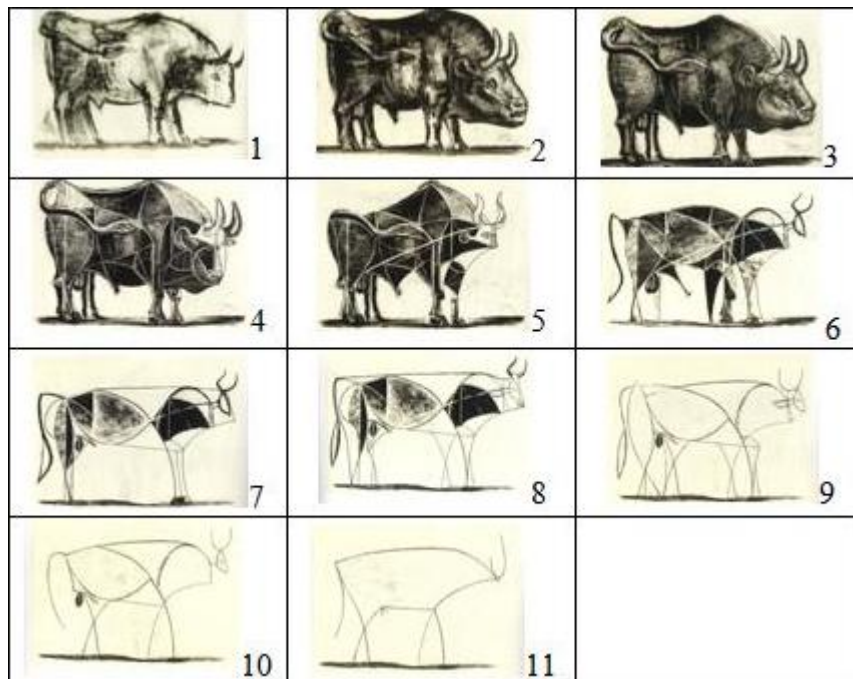
Un tercer tipo consiste en la mezcla de temas naturales transformados con símbolos abstractos.

En un cuarto tipo, el empeño de concentración y simplificación se lleva tan lejos que el tema original ya no es reconocible para el ojo no iniciado. La forma ha devenido inexplicable, y hoy en día su significado a menudo sólo puede ser conjetural. Para los iniciados, sin embargo, este alejamiento extremo de la grosera y terrenal forma natural elevaba la representación a un nivel superior de potencia, transformándola en símbolo (9) mágico.

Ya en el periodo auriñaciense se encuentran ejemplos de este tipo de abstracción, pero su dominio llega a ser absoluto en las últimas fases de la Edad del Bronce y los comienzos de la del Hierro"

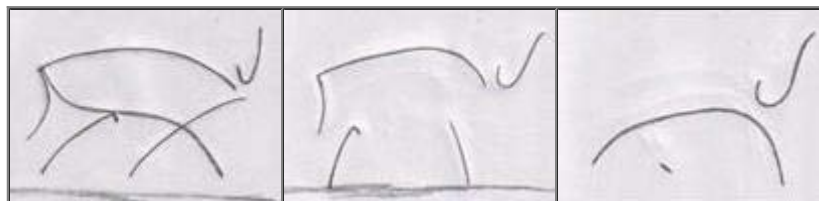
(Giedion 2000: 46).

Sin llegar a ese grado de abstracción de este cuarto tipo del que habla Giedion en el que "el tema original ya no es reconocible para el ojo no iniciado", Picasso realiza un interesante estudio en once fases en las que pasa de un toro de tipo más bien naturalista a un toro cuasiabstracto que, de haber pasado alguna que otra fase más podría convertirse en la representación irreconocible de un toro. Hasta la fase décimo primera no se puede hablar aún, eso sí, de dibujo abstracto, porque se reconoce la figura:



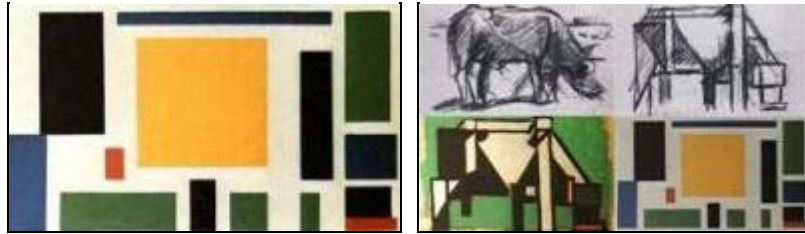
Este ejercicio, que bien podría considerarse un ejercicio de fenomenológico (10) en el arte, donde se va prescindiendo del "ropaje externo" para centrarse en "la cosa misma" es un eficaz medio de expresión a través de la historia del arte, desde le Paleolítico a las vanguardias.

Pero atrevámonos nosotros a ir más lejos basándonos en el estudio de Picasso con objeto de completar todas las fases del cuarto tipo de abstracción según Giedion, de manera que el tema original ya no sea reconocible para el ojo no iniciado y con un estilo más neolítico y menos vanguardista de tal manera que logremos visualizar en qué medida el arte puede convertirse en abstracto por este camino (11):



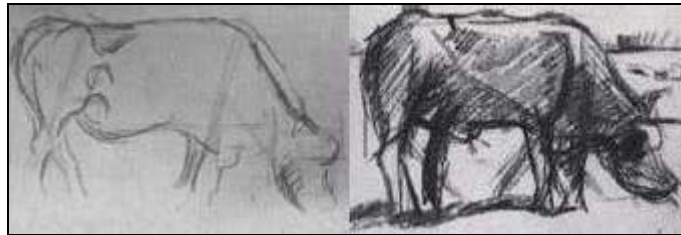
En estas antepenúltima y penúltima fase se sigue buceando en la abstracción para en la última fase sumergirse en ella, y este alejamiento extremo de la grosera y terrenal forma natural eleva, según Giedion, la representación a un nivel superior de potencia, transformándola en símbolo mágico.

En este mismo sentido Theo Van Doesburg lleva a cabo un interesantísimo estudio sobre el otro género respecto al tema picassiano. En este caso versa sobre una vaca. El siguiente cuadro, denominado *Composición. La vaca*, lo pintó Theo van Doesburg en 1917.

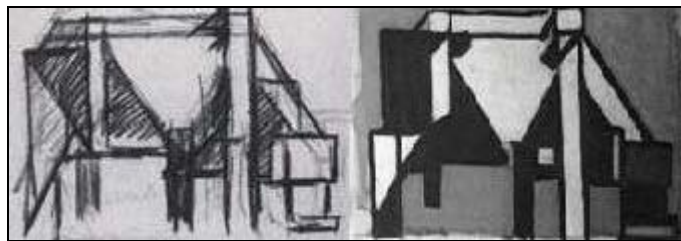


Entre 1910 y 1918, los pintores abstractos se esforzaron en manifestar una *depuración progresiva* de la realidad, como lo atestiguan los análisis de Van Doesburg.

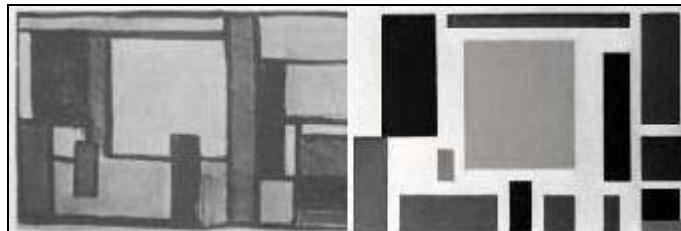
Tenemos un ejemplo en esta secuencia de imágenes de la abstracción de una vaca:



Van Doesburg interpretó pictóricamente así una vaca a partir de formas geométricas que, sin retratar a la vaca, hacen referencia a ella. Podemos identificar las patas, el cuello y la cabeza.



Doesburg llega, finalmente a *Composición*, donde ya no hay ninguna referencia al animal.



El espectador ha estado acostumbrado siempre a relacionar las imágenes artísticas con el mundo visible, y juzgar si se corresponden o no con la apariencia de las cosas. El abstraccionismo quiere romper con esta forma de concebir el fenómeno artístico, enfrentándose sólo a las formas, colores, textura, composición, etc.

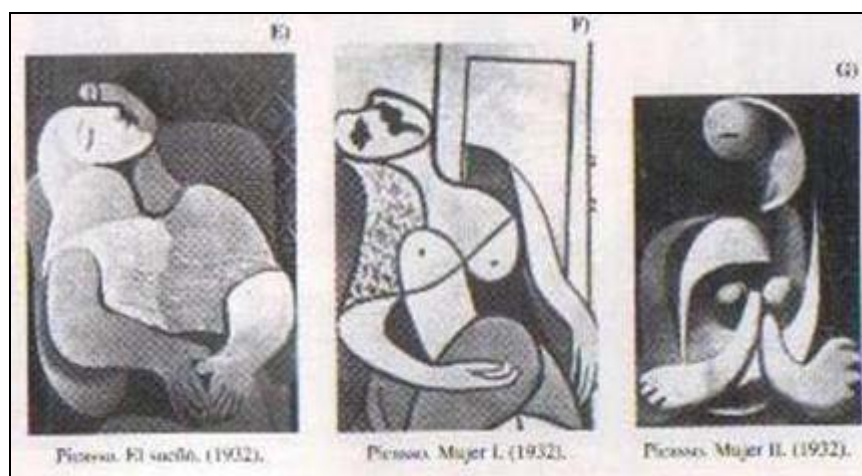
La fruición estética no depende necesariamente de que sepamos *a qué se refiere* o *a qué se parece* una obra abstracta. Probablemente, Van Doesburg elaboró su esquema de realización de este cuadro para demostrar que no es necesario que el espectador sepa cuál es referente *real* de la pintura o para que encuentre en ella el *significante* que le dio origen (de tenerlo), sino para que la aprecie como la obra de arte que es o quizás con objeto de hacer una destilación de elementos de la realidad para concentrarse en otros aspectos que bien pueden estar relacionados con el propio objeto que se representa o bien con la representación de la mera sensibilidad del autor.

En este mismo sentido, también Piet Mondrian se expresa en su *Estudio de árboles*:



En las dos primeras representaciones tenemos sendas pintura realistas, mientras que en casi todas las demás, en diferentes grados nos encontramos con un proceso abstractivo que desemboca, finalmente, en una representación abstracta donde se pierde toda vinculación evidente con el motivo original.

Asimismo Picasso en *El sueño*, *Mujer (1)* y *Mujer (2)* representa lo que Barros llama un *proceso abstractivo de invariantes de estilo*: "se diría que se trata de una réplica abstractiva del mismo cuadro, pero se percibe ya aquí una 'desarticulación' cuya motivación apenas resulta explicable de no ser considerada como una fase abstractiva que desemboca, consecuentemente, aunque de modo sorprendente, en la configuración del tercer cuadro, ya puramente abstracta, pero en la que subsiste 'el eterno femenino'" (Barros 2001: 74).



* * *

Pero volvamos al pasado para intentar, en un último esfuerzo, encontrar algunas claves tanto del significado del arte paleolítico y neolítico, -con las iluminaciones que ello pueda ofrecernos acerca de otras manifestaciones análogas de otras épocas-, como del cambio de orientación estética del arte paleolítico al arte neolítico. Para ello consideramos de utilidad recordar alguna de las interpretaciones canónicas, por así decirlo, acerca del significado del arte primevo, que siendo de lo más variadas nos pueden aportar enriquecedoras perspectivas parciales. Veamos, en síntesis, alguna de ellas:

<p>ALGUNAS TEORÍAS ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICADO DEL ARTE PALEOLÍTICO</p>
--

<p>FRAZER. <i>El totemismo</i></p>	<p>Esta teoría surge en la primera mitad del <i>siglo XX</i>, al comparar ciertos <i>antropólogos</i> las costumbres de los pueblos primitivos actuales con las obras rupestres paleolíticas. En concreto <i>James George Frazer</i> fue uno de ellos, pero no el único, en extrapolar las costumbres de este tipo de pueblos actuales a las manifestaciones artísticas prehistóricas. El <i>animal-tótem</i> establece, por un lado, un vínculo espiritual entre el ser humano y la naturaleza y, por otro, es un factor de cohesión del grupo, ya que los individuos se sienten identificados con el símbolo que representa a su comunidad. En efecto, ciertas figuras representarían los espíritus del antepasado mítico de la <i>tribu</i>, el citado animal-tótem, una mezcla de hombre y animal. Estaría por tanto asociado al <i>culto a los ancestros</i> y a la <i>reencarnación</i> del humano en animal en otra vida.]</p>
<p>CLOTTE, WILLIAMS. <i>Chamanismo</i></p>	<p>Ante la imposibilidad de explicar todas las representaciones conocidas ciertos antropólogos extrapolaron también las ideas <i>animistas</i>, según las cuales todas las cosas vivas poseen un espíritu sobrenatural que las anima. Esta interpretación es compatible con el totemismo y a veces se confunden. Los intermediarios entre el mudo anímico y sobrenatural y el mundo material serían los brujos o chamanes y utilizarían las cuevas pintadas como santuarios prohibidos a los no iniciados, lugares sagrados en los que se celebraban rituales minoritarios, reservados a unos pocos elegidos (retiros, ayunos, meditaciones, sueños premonitorios...): a veces, el brujo o <i>chamán</i> se colocaba una máscara, se disfrazaba y, con plantas alucinógenas y música repetitiva, entraba en trance, comunicándose con los <i>espíritus</i>.</p>
<p>BREUIL</p>	<p>Teoría popularizada por <i>Henri Breuil</i> en 1952, y enriquecida con numerosas investigaciones de antropólogos, filósofos y prehistoriadores, así como a través de un conocimiento de primera mano del arte paleolítico. Según el prestigioso abate, las representaciones servirían para pedir a los espíritus que la caza fuera abundante, que los animales procreasen y que se pudieran abatir todas las piezas necesarias. Esta teoría justificaría que los animales representados fueran hembras preñadas y también que haya animales heridos por lanzas. Las venus serían diosas de la fecundidad que traerían la abundancia (por eso se las representaría obesas) y las figuras masculinas serían los hechiceros en plena ceremonia. Las manos serían la firma de los participantes en las ceremonias, y aquellos que pasaban a pertenecer a la categoría de cazadores adultos. Asimismo, la representación de animales peligrosos "no comestibles" era una forma de controlarlos, y alejarlos de las presas que el ser humano anhelaba. Sin embargo, esta teoría tampoco explicaba todas las manifestaciones rupestres conocidas, por ejemplo, no explica por qué el 50% de las llamadas Venus no son obesas, sino que, por el contrario muestran un aspecto estilizado.</p>
<p>LEROI- GOURHAN. <i>El dualismo de la naturaleza</i></p>	<p>La teoría más ambiciosa (propuesta por el francés <i>André Leroi-Gourhan</i>) parte de un paradigma <i>estructuralista</i>, rechazando la extrapolación antropológica con tribus primitivas actuales (sin embargo él era <i>antropólogo</i> y no pudo evitar apoyarse en esta disciplina). Su intención es abarcar toda la <i>estructura</i> de la sociedad paleolítica de <i>Europa</i> occidental, entendiéndola de un modo <i>holístico</i>, como un <i>sistema</i> en el que todo está interconectado, desde la superestructura ideológica, hasta la infraestructura económica, pasando por todos los estadios intermedios. Además, Leroi-Gourhan introdujo sistemas de análisis estadístico y modelos complejos para descifrar la organización interna de los conjuntos artísticos con su contexto externo. De este modo, llega a obtener un panorama supuestamente completo y supuestamente válido para todo el arte paleolítico, como la manifestación de una serie de <i>religiones</i> que comparten una tradición común en la que los animales, los signos abstractos y símbolos sexuales masculinos o femeninos representarían a las dos fuerzas opuestas de la naturaleza en conflicto y renovación constante.</p>
<p>MARVIN HARRIS. <i>El materialismo cultural</i></p>	<p>Para Harris, la interpretación del arte de las cavernas giraría en torno a la idea de un ritual comunitario: "Parece probable que las cuevas fueran escenarios, sostiene Marvin Harris, de acontecimientos teatrales comunitarios similares a los tipos de ceremonia que hoy en día realizan normalmente los miembros de las sociedades preliterarias para intensificar su sentido de la identidad social, para educar y hacer pasar a los jóvenes a la etapa adulta y para asegurar la continuidad de sus tradiciones. En Australia, por ejemplo, la música, la danza, la máscara, la decoración del cuerpo, el uso de objetos rituales y las pinturas sobre las lejanas paredes de los acantilados se combinan en representaciones dramáticas que se hallan al servicio de complejas funciones educativas, sociales, estéticas y religiosas" (Harris 2007: 198).</p>

En la actualidad, muchas de estas teorías han sido renovadas, reajustadas a nuevos descubrimientos

tanto antropológicos como arqueológicos. Una de las teorías que sin intentar dar explicación a todas las manifestaciones del arte paleolítico sí supone un gran esfuerzo hermenéutico es la propuesta de Jean Clottes y David Lewis Williams quienes en su obra *Los chamanes de la prehistoria* se alinean al paradigma chamanista para explicar el origen e interpretación del arte paleolítico. Para Clottes, pintar y grabar en un ambiente de completa oscuridad es algo excepcional en la historia del género humano. Que tal tradición perdurara tanto tiempo sólo se explica por la existencia de creencias fuertemente arraigadas, transmitidas de generación en generación. En toda Europa y en todo tiempo, la representación de animales y signos geométricos fue prioritaria, así como la ejecución de muchos trazos indeterminados. La figura humana escasea. Las criaturas compuestas también son propias del arte Paleolítico.

Para Clottes, el arte paleolítico es testimonio de una forma de religión chamánica. Las gentes del paleolítico superior, nuestros directos antecesores, tenían un sistema nervioso idéntico al nuestro y, por lo tanto, podrían llegar a tener estados de conciencia alterada que interpretarían a su manera. Sabemos que repetida y deliberadamente entraban en la profundidad de las cuevas para plasmar representaciones, no para vivir allí, y eso ocurrió durante inmensos periodos de tiempo. También sabemos que en todo lugar y en toda suerte de mitologías, el mundo subterráneo ha sido considerado como el reino de lo sobrenatural, de los dioses, la muerte o los espíritus. Ir allí era aventurarse en el otro mundo para reunirse con sus moradores. La analogía con los viajes del alma del chamán es obvia. Además, las experiencias de espeleólogos contemporáneos avalan las propiedades alucinógenas de las cuevas. Estas alucinaciones accidentales se deben al frío, la humedad, la fatiga, y la falta de estímulos externos. Cuando los magdalenenses o sus predecesores iban a la profundidad de las cuevas, sabían que penetraban en el mundo de lo sobrenatural y esperaban encontrarse allí con los espíritus. En tal estado mental, reforzado por la tradición, la posibilidad de tener visiones se acrecentaba. De este modo, las cuevas tenían una doble función: facilitar las visiones y acceder a los poderes a través de la pared, que era una suerte de velo entre el otro mundo y el nuestro.

El Dr. Etzel Cardeña ha llevado a cabo unas investigaciones [\(12\)](#) en el Hospital Militar de Walter Reed, Washington DC, sobre los estados de conciencia alterados. El Dr. Cardeña, a través de Janet Crosby, que posee un talento especial para la autohipnosis, esperaba conectar con las mentes de nuestros más lejanos ancestros y entrar así en su mundo primitivo. En la investigación el Dr. Cardeña hizo entrar a Janet en un estado de conciencia alterado; pasados veinte minutos Janet empezó a tener experiencias que nada tienen que ver con el mundo real (comienza a experimentar como si atravesara un túnel de colores...). Para el Dr. Cardeña estos son sucesos mentales que son únicamente fruto de la mente humana y no de las experiencias del mundo moderno. De la misma manera, en estados de conciencia alterados los chamanes tienen experiencias similares. Janet, en realidad, estaba experimentando alucinaciones. Quienes se hallan en ese estado tienen visiones consistentes en un sinfín de imágenes inusuales, paisajes surrealistas, bastos mares de oscuridad o simplemente en colores, colores vivos muy ricos, intensos, imágenes vívidas. Es la experiencia del trance, en este tipo de vivencia autoinducida ya sea en el laboratorio, ya sea un chamán. En un determinado estadio del trance se sufre la misma alucinación: extrañas visiones de figuras geométricas abstractas, como cuadrículas, figuras geométricas parecidas a cuadrículas, espirales, etc. Para investigadores como Dawson y Williams estas formas abstractas representan la experiencia del trance, así que el trance y la alucinación son la clave de las imágenes de las cavernas. Las pinturas de las cavernas serían una forma de conectar ambos mundos: el real y el espiritual.

En mi opinión, más allá de todas interpretaciones que, probablemente tengan todas algo de verdad, lo que parece claro es que había por parte de estos autores paleolíticos una intencionalidad artística y un sentido estético. No en vano, el propio Pablo Ruiz Picasso afirmaría que "desde Altamira todo es decadencia".

Desde un punto de vista estético, es decir, desde una reflexión crítica en torno al arte paleolítico creo necesario insistir en una serie de cuestiones esbozadas anteriormente. En primer lugar, el artista paleolítico debió de poseer una considerable capacidad de asombro ante su entorno que lo habría

empujado o situado en un marco referencial de igualdad (o continuidad humanimal) con respecto al mismo. Quisiera pensar que el hombre paleolítico y su modo de representación del cuerpo responde más a una visión total del mundo, su cuerpo está en las cosas. En *El ojo y el espíritu*, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty escribe:

"Mi cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que se ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo. (...) La visión se toma o se hace en medio de las cosas, allí donde un visible se pone a ver, se convierte en visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión de quien siente y de lo sentido" (Merleau-Ponty 1986).

Sinceramente, esta idea me resulta más convincente que cualquier otra teoría que gire en torno a una idea sobre la que construir toda una teoría interpretativa. Es por ello que, probablemente, todas las teorías anteriormente esbozadas, sean verdad, pero verdad solo parcialmente y que haya que circunscribirlas bajo un marco referencial más amplio como el de esta *continuidad humanimal* que se encuentra, al mismo tiempo, en un marco más amplio que es la del asombro ante un mundo al que se pertenece, pero que aún no se posee, como es el caso de la relación del hombre actual en un mundo que a través de la técnica está a nuestro servicio, germen, probablemente, de nuestra propia decadencia cuando no de nuestra destrucción. El hombre actual carece de capacidad de asombro; él no pertenece al mundo como el hombre paleolítico; el mundo, cree el hombre actual, le pertenece a él. El hombre paleolítico vive su entorno no como algo distinto a él, sino como una y la misma cosa, de ahí que el cuerpo humano sea escasamente representado (o es tan representado como que está en toda representación, aunque no sea antropomórfica).

El pintor expresionista Franz Marc estuvo siempre absorbido por cuestiones espirituales y "consideraba la creación artística como un vehículo casi religioso para la expresión de verdades últimas. Para Marc la metáfora fundamental de esas revelaciones espirituales era el animal, criatura sintiente en la que él creyó posible hallar un símbolo que ayudara al hombre a recobrar su contacto perdido con las fuerzas de la naturaleza creada por Dios, casi invirtiendo la dirección de la teoría darwiniana de la evolución" (Rosenblum 1993: 159). Esta es, en mi opinión la dirección correcta para entender de una manera global (no obra a obra, pared a pared, pues para eso podrían ser ciertas de alguna manera las teorías antes citadas) el arte paleolítico.

El hombre paleolítico aún no detenta el poder, así que no hay escisión ni discontinuidad. Cuando el animal va desapareciendo, cuando la caza va escaseando y la forma de vida es modificada (mesolítico), aparece el hombre esquematizado, escindido, discontinuo. No debemos perder de vista que gran parte de nuestra praxis, incluso en el origen de ideas de tipo ético y moral, está relacionada con nuestra supervivencia y con la idea de vida en sentido estrictamente biológico. Si se pone en entredicho esta idea muchas otras instancias de nuestra praxis se derrumbarán irremisiblemente.

Wilhelm Worringer, autor de *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y proyección sentimental) de 1906 en la que reflexiona en torno a la teoría de los dos polos (la abstracción y el naturalismo, como formas de representación en el arte que responden a una determinada voluntad artística), escribe: "Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos" (Worringer 1995: 31). Esta idea que propone Worringer estaría a la base, en mi opinión, pues no está muy claro que Worringer se refiera al arte primevo, de un tipo de representación determinada, la representación con un determinado grado de

abstracción y esquemática propia del neolítico, una forma de representación de tiempos duros que como sucede en ocasiones suelen ser particularmente prolíficas; tiempos, por otro lado, en los que se desarrollaran incipientemente, como señalamos anteriormente, determinadas formas de escritura como consecuencia del proceso de abstracción.

Arte en el paleolítico y en las vanguardias: el sentido de la abstracción

A lo largo de este trabajo hemos ido estableciendo algunas premisas que en el seno de esta investigación sobre el sentido de la abstracción nos han ido dando algunas pistas con objeto de ir componiendo en lo posible este complejo puzzle. El significado o el sentido de la obra abstracta y el sentido de las representaciones con distintos grados de abstracción quizás no lleguemos a saberlo nunca, como tampoco lo podemos saber acerca de muchas obras de las llamadas figurativas, tampoco de centenares de obras literarias, de ahí que perdure el interés por ellas. Quizás lo que sí podamos hacer es extraer a través de la reflexión algunos aspectos que, al menos, nos ayuden a reconstruir en cierto modo el sentido de este modo de representación que ha existido desde siempre y que, en determinados periodos de la historia, cobra un sorprendente vigor. ¿Tendrán esos momentos de la historia elementos comunes (motivación, inquietud, objetivos, formas o modos de pensamiento, etc.), y de tenerlos influirán en un modo de representación concreta?

Por otro lado, tenemos un bagaje a través de las obras y documentos críticos que nos podrían también proporcionar determinadas claves, y aún más, tenemos una doble hipótesis, a saber, que llega un momento en la historia en que los propios autores escriben acerca de su obra, de tal manera que podemos ver otras obras de, en principio, análogas características, bajo el prisma de esos documentos y contrastar en qué medida, salvando en lo posible los condicionantes temporales y contextuales, guardan similitudes no ya solo en lo formal, sino si en la motivación, espiritualidad u otros muchos aspectos materiales, etc., comparten aspectos que nos puedan hacer comprender mejor el sentido de la abstracción. Por otro lado, la lectura de determinados ensayos como el de Worringer (*Kandinsky o Van der Velde*), que en la época en que escribiera *Abstraktion und Einfühlung* (1906) el arte de las vanguardias comenzaba oficialmente su andadura y por tanto él en ese momento no era consciente de en qué medida estaba en sintonía con lo que estaba por venir, nos pueden aportar una visión muy enriquecedora sobre el asunto: al leer estas obras podemos intentar ver en qué medida lo que afirman estos autores puede ser aplicable a las distintas manifestaciones artísticas, anteriores y posteriores a su redacción de tal manera que nos puedan iluminar zonas oscuras sobre el fenómeno de la abstracción en el arte. Hay numerosas ideas que podrían sernos de utilidad al intentar comprender la abstracción, por ejemplo, la idea de que ésta se desarrolla o sus manifestaciones son más numerosas en donde hubo una insuficiente romanización (centro y norte de Europa, por ejemplo), pero la idea es demasiado vaga y por su amplitud es demasiado conjetural.

Nosotros vamos utilizar algunas interesantes obras que han analizado el fenómeno de la abstracción desde un punto de vista tanto histórico como teórico, pero también determinados documentos de artistas que nos han, de alguna manera, facilitado el trabajo de comprensión de las obras de vanguardia en un intento, a veces lúcido, en ocasiones no tanto, para comprender, si no el significado sí el sentido de la abstracción.

En el primer tercio del siglo XX, algunos autores como Worringer, Kandinsky, Van der Velde, y posteriormente autores de la talla de Malevich, Doesburg o Mondrian, entre otros muchos centrarían su atención desde el punto de vista tanto teórico como artístico en la abstracción (o en la inobjetividad). Este primer tercio del siglo XX dio a luz no solo a las llamadas vanguardias artísticas, sino una honda preocupación por el modo de representación y sus más profundos condicionantes. Este viraje estético podría sintetizarse, entre otros modos así, en palabras del escritor polaco Bruno Schulz:

"Con el paso del tiempo, la palabra se endurece, coagula, deja de ser el conducto de nuevos

significados. El poeta devuelve a las palabras su papel conductor a través de nuevos cortocircuitos que surgen de las acumulaciones" (Schulz 1998: 328-329).

La sintaxis artística decimonónica y finisecular ha dejado de ser operativa, se ha coagulado, y las vanguardias, además de levantar acta de defunción de aquellos modos expresivos (o de la institución 'arte', como es el caso del dadaísmo) aportan nuevos códigos provenientes del pasado más remoto, del primitivismo y el africanismo, entre otros, e incluso, en el caso de Picasso, de la cultura ibérica que tanto influyera en su obra a partir de 1907. Diferentes *grados de abstracción*, supresión de la tercera dimensión, distorsión de la expresión, despojar al signo de lo accesorio, etc., se convierten desde entonces en renovados, -que no nuevos-, aspectos estéticos en la obra de arte de las vanguardias (expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, suprematismo, neoplasticismo, etc.).

La mayoría de los teóricos y artistas más representativos de las vanguardias, incluso previos a ellas comparten determinados puntos de vista respecto a la representación y, en concreto, a la abstracción. Afortunadamente, cada uno de ellos aporta algo que nos va a ayudar a esclarecer el sentido de la abstracción. Para Worringer, como para muchos otros autores "de ningún modo debe considerarse lo bello natural como una condición de la obra de arte", de manera que la obra ya no tiene por qué responder a los estrechos moldes del arte más clásico. Señala Worringer que "hay amplios terrenos de la historia del arte a los que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de *Einfühlung*. Esta estética tiene su punto arquimédico en un polo solamente de la sensibilidad artística del hombre. Sólo al converger con las líneas que parten del polo opuesto, integrará un sistema estético comprensivo. Con este polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parta del afán de abstracción". Worringer contribuyendo teóricamente a esta nueva orientación del arte de las vanguardias señala que "es necesario convenir en que el impulso de imitación, esa necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción en principio no tiene nada que ver con el arte, carece de importancia estética"; y prosigue: "en los tiempos más remotos, este impulso de imitación se encontraba totalmente divorciado del impulso artístico propiamente dicho". ¿A qué imita una pirámide egipcia?, nos podríamos preguntar: "el recuerdo de la forma muerta de una pirámide o el de la represión vital que se manifiesta por ejemplo en los mosaicos bizantinos, nos dice sin más ni más que en estos casos es imposible que la voluntad de arte haya sido determinada por la necesidad de proyección sentimental". La tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de pueblos en estado de naturaleza, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada, señala Worringer, pero también muy pocos años después de que escribiera su tesis doctoral en 1906, en gran parte de las vanguardias hasta el día de hoy. En otras palabras, la tendencia abstracta se revela en todo tiempo y en toda cultura. Para Worringer, como para Giedion "El afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural".

Worringer establece un nexo entre el afán de abstracción entre los pueblos primitivos y el hombre moderno: "El estilo más perfecto por su sujeción a la ley, el estilo de la más alta abstracción, el más riguroso en suprimir todo lo que es vida, es propio de los pueblos en su más primitivo nivel cultural (...) Debe de haber un nexo causal entre la cultura primitiva y la forma artística sujeta a la ley, la más elevada y más pura de todas (...) El hombre primitivo, por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior; precisamente por no ver en su trabazón e incesante cambiar sino el caos y la caprichosidad, es tan fuerte en él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un valor de necesidad y sujeción a la ley (...) El hombre moderno, precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo" (Worringer 1995: 32). En la aspiración a la regularidad geométrica se halla una creación puramente instintiva, no supone una compenetración intelectual-espiritual de la forma geométrica (producto de la reflexión y el cálculo), sostiene Worringer, sino, insistimos, puramente instintiva. "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 (Worringer 1995: 33).

Kandinsky, que en una línea teórica muy cercana a los planteamientos de Worringer (eso sí, no estrictamente como teórico, sino también como artista) en numerosos aspectos, piensa que: "la semejanza del sentir íntimo de todo un periodo puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un periodo pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma". De esta manera Kandinsky, que en su propuesta poética *De lo espiritual en el arte* realiza una demoledora crítica al materialismo rampante de la época: "Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido", descubre las posibilidades expresivas de los recursos estéticos primitivos (13) como altamente sugerentes en el periodo de las vanguardias. Kandinsky pone el énfasis en lo espiritual criticando desconsoladamente los tiempos que le han tocado vivir: "En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan solo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto (Kandinsky 1998: 30). Para Jorge Juanes "Kandinsky guarda deuda con la teosofía (...) La teosofía atrae a los artistas debido a que, en nombre del panespiritualismo, combate al empirismo pedestre en boga" (Juanes 2004: 15). Para Malevich, quien, a su vez, se halla distante del modo naturalista de representación rompe una lanza a favor de la pura sensibilidad: "los fenómenos de la naturaleza en sí misma carecen de significado (...) La concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural no tiene valor en el arte (...) El valor auténtico y estable de un obra de arte consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada" (14). Y sentencia: "Decisiva es la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo". La sensibilidad se convierte así, en eje central de la práctica pictórica de Malevich: "Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad (...) Ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra". El cuadrado de los suprematistas (el *cuadrado negro sobre fondo blanco* fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad; fondo blanco=la Nada) y las formas derivadas de él se pueden comparar a los "signos" del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del 'ritmo'. "Nada, sostiene Malevich, salvo la expresión de la pura sensibilidad subconsciente o consciente es capaz de hacer 'palpables' los valores absolutos". En su búsqueda de lo genuino, de una suerte de substrato sólido al que aferrarse, critica lo contingente, lo provisional y lo instrumental, de lo cual, cuanto antes es menester prescindir: "Las relaciones humanas estarán dominadas en todos los campos de la vida por la confusión de los 'órdenes provisionales', ya que el 'orden provisional' viene determinado por los criterios de los conocimientos contemporáneos, y tales criterios son los que más varían (...) También las obras de arte aplicadas a la 'vida práctica', o bien usadas en la vida práctica, quedan en cierta medida 'desvalorizadas'. Sólo cuando se liberen del peso de la eventual valoración práctica, y no antes, se reconocerá su valor auténtico (artístico)". El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Kandinsky, que se termina desmarcando de la figuración, encuentra en los medios propios de los que sirve la música el modo en que ha de desarrollarse la pintura. En efecto, la música se sirve de los sonidos y el silencio, sin pretender, en principio, describir nada más allá de lo puramente musical (15). De la misma manera, Kandinsky anhela que la pintura se sirva de sus medios, puramente pictóricos (colores y formas), de lo concreto (que en este contexto es, paradójicamente, sinónimo de abstracto) en lugar de valerse de aspectos extrapictóricos para otorgarle sentido. Si la música no refiere a nada (o puede no hacerlo, según el grado de abstracción), o simplemente a la intuición musical del compositor, el pintor puede hacer lo mismo. Un cuadro que representa un paisaje o un pasaje de una obra literaria adquiere sentido por algo externo a la obra misma, se trataría en este último caso de literatura pintada, pero quizás no de pintura: los colores pueden conseguir en sí mismos transmitir una espiritualidad más allá de la representación figurativo-descriptiva de lo externo. De manera que tras la crítica que tanto Worringer como Kandinsky hacen a la imitación (y muchos otros) como algo ajeno al arte, ahora se nos presenta una nueva situación: la obra lo es en función de lo que la constituye en sí misma y no por factores externos. Planea, por tanto, la idea de la autonomía del arte, que Kandinsky y muchos otros completan,

toda vez que los referentes externos quedan excluidos de una verdadera expresión pictórica, en el lienzo a través de la abstracción y aspira, según Jorge Juanes "a lograr cuadros que revelen el trasfondo enigmático del universo" (Juanes 2004: 12). "El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, sostiene Kandinsky, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes". La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, "constituyen, para Kandinsky, los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir, pictóricos), alejándose del matiz 'literario' del objeto". Con esto Kandinsky se sitúa, a mi manera de ver entre dos aguas: por un lado cerca de un cierto formalismo en tanto apela a lo puramente pictórico; pero no del todo, porque de lo que se trata, todavía, es de expresar su interior; no en vano hay quien sostiene que su pintura es expresión de su espiritualidad, de la teosofía en la que veía el contrapeso al materialismo de su época. El Suprematismo iría un poco más lejos pues sostendría que la creación pictórica es reflejo, exclusivamente, de la pura sensibilidad del artista. La crítica de Malevich al arte del pasado y a sus oxidados medios sintácticos, a la imitación, así como a su sentido queda patente: "Debe renacer a una vida nueva en el arte puro del Suprematismo y debe de construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad". Es preciso, sostiene Malevich, "liberar al arte del lastre de la objetividad". Me parece, escribe Malevich, "que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc., para la crítica y el público no es más que una concretización de 'cosas' innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Sólo la admiración por el virtuosismo de la representación objetiva sigue viva". En la misma línea que Kandinsky, Malevich sostiene que "la mayoría de la gente vive todavía en la convicción de que la renuncia a la imitación de la 'amadísima realidad' significa la ruina del arte". Para Malevich "el arte ya no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la 'cosa', sino en sí y por sí". Si para Kandinsky "al ser humano en general no le gustan las grandes profundidades y prefiere quedarse en la superficie porque le cuesta menos esfuerzo (...) En todo caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones fuertes de alma. Y así el cuadro pierde su objetivo. Por lo tanto, hay que encontrar una forma que excluya ese efecto de cuento y que no frene en absoluto el efecto puro del color". Para Malevich "la mayoría de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte"; y para los neoplasticistas, quienes proponen una nueva conciencia del tiempo tendente a lo universal preparada para realizarse en todo, incluso en la vida externa, encuentran un obstáculo en las tradiciones, los dogmas y las prerrogativas del individuo (lo 'natural'), y señalan que la forma natural obstaculiza una auténtica expresión del arte. Los neoplasticistas asimismo critican, por tanto, la imitación y afirman: "cuando se mantiene la opinión de que una pintura tiene que ser la fiel imitación de uno u otro 'caso' natural, lo que con otras palabras, se está haciendo es negar la libertad de movimiento a la pintura *como tal*. Y esta es la muerte de la pintura. Pues, en esta libertad de movimiento se esconde precisamente el desarrollo de la pintura hacia la expresión plástica independiente del espíritu humano" (Cirlot 1993: 187).

Vassily Kandinsky dedicó, como sabemos, su obra *De lo espiritual en el arte* a mostrar en qué medida la obra de arte trae consigo una fuerte espiritualidad, pero con ser el primero en aquella época que se atrevió abiertamente a poner de manifiesto ese proyecto, no sería el único. Más adelante los neoplasticistas sostendrían que para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento. Los neoplasticistas hablaban de una renovación espiritual del mundo y entendieron que la obra de arte es el resultado de nuestra espiritualidad activa. La obra de arte tiene que poner precisamente al espectador en equilibrio con el universo, teniendo la emoción justamente los efectos contrarios. En este sentido se desmarcan, en gran medida, de los expresionistas. Lo que realiza el artista es una composición de relaciones, una composición fundada en la eterna y exclusiva ley artística de la relación equilibrada. Como expresión pura del espíritu humano, sostienen los neoplasticistas, se manifiesta en una apariencia estética puramente expresiva, abstracta. El artista realmente moderno siente conscientemente lo abstracto de la emoción de la belleza: reconoce conscientemente que la emoción de la belleza es cósmica, universal. Este reconocimiento consciente trae como resultado la imagen abstracta, la define como aquello que sólo es universal. La nueva imagen, pues, no puede aparecer como imagen concreta (natural).

Tras estos antecedentes fruto de la reflexión de autores y críticos de las vanguardias, quienes ponen de manifiesto tanto una fuerte crítica al "arte" imitativo, y sugusto o afán por la abstracción; aceptan la influencia de los primitivos en las nuevas sintaxis de las vanguardias, y lo sugerente, en consecuencia, de sus formas abstractas y semiabstractas; el instinto como motor de la creación; la espiritualidad implícita en el arte primitivo; y, en consecuencia, la cercanía espiritual con estos artistas primitivos que reflejaban en sus obras lo esencial y una forma de pensamiento y sensibilidad donde lo importante quizás no sea tanto -o no siempre- lo que expresan, sino su forma de darse, se nos abre en mi opinión una senda interpretativa en torno a la abstracción y a las manifestaciones fruto de procesos abstractivos. Un camino que, emparenta a la abstracción con la Fenomenología. Ferdinand Fellmann describe este parentesco a propósito de Worringer:

"Worringer describe el procedimiento de la abstracción de tal manera que salta a la vista su igualdad estructural con el método de la reducción de Husserl (...) Lo interesante e ilustrativo del fondo común del pensamiento con la Fenomenología en la teoría de la abstracción de Worringer es el hecho de que redujo los principios de la estética expresionista a constantes cultural-antropológicas" (Worringer 1995: 55).

Pero veamos esto con más detenimiento. Señalamos anteriormente, los cuatro modos de abstracción en el arte primevo consistentes en:

1. Simplificación y concentración en lo esencial en la representación no perspectiva de cualquier objeto.
2. Uso de formas sin relación directa con ningún objeto real.
3. Mezcla de los dos anteriores: objetos transformados y símbolos abstractos.
4. Llega tan lejos que sólo los iniciados saben interpretar su significado (como es el caso de los cuadros de Joan Miró).

Son los mismos tipos, según Giedion, utilizados a partir de 1910 por las vanguardias artísticas (16), uno de los cuales, el cuarto, decíamos, sostiene que el empeño de concentración y simplificación se lleva tan lejos que el tema original ya no es reconocible para el ojo no iniciado. La forma ha devenido inexplicable, y hoy en día su significado a menudo sólo puede ser conjetural. Para los iniciados, sin embargo, este alejamiento extremo de la grosera y terrenal forma natural elevaba la representación a un nivel superior de potencia, transformándola en símbolo mágico. Este cuarto tipo lleva implícita la idea de *grados de abstracción*, como vimos, llevando a sus últimas consecuencias las distintas gradaciones del estudio que hacía Picasso en once fases sobre un toro. Sigfried Giedion señala que "si Miró no fuera un artista tan imaginativo, nos inclinaríamos a decir que está tal vez demasiado cerca de la prehistoria" (Giedion 2000: 70).

Los *grados de abstracción* son también planteados por Kandinsky, quien sostiene que: "en una composición, el elemento físico no sea imprescindible totalmente; puede ser omitido en forma parcial o total, y ser reemplazado por formas abstractas puras o formas físicas reducidas a lo abstracto. En la alianza de formas abstractas puras, la intuición debe juzgar, guiar y proveer la armonía. Cuanto más utilice el artista las formas abstractas o semiabstractas, más las conocerá y podrá ahondar en ese campo. Así también el espectador, conducido por el artista, va instruyéndose sobre el lenguaje abstracto y finalmente lo domina. Emerge entonces la pregunta acerca de si no sería mejor abandonar todo lo figurativo, esparciéndolo por los aires, y poner al descubierto lo abstracto puro" (Kandinsky 1998: 68). Y en otro lugar escribe: "paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta". Si Worringer sostenía que la creación abstracta es puramente instintiva, para Kandinsky este concepto de intuición cobra una actualidad inusitada: "la intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda

traducción o integración de la forma puramente abstracta". Es la intuición la que gesta la creación. También Rudolf Arnheim hace uso de este concepto de grados de abstracción y sostiene que: "esta afinidad entre el significante y significado se expresa a sí misma en todos los grados de abstracción, desde las formas puramente no representativas de un David Smith o los tótems y fetiches altamente estilizados de culturas tempranas hasta los vaciados ilusionistas a escala natural de Duane Hanson o George Segal y los menos ambiciosos retratos de celebridades contemporáneas de los museos de cera" (Arnheim 1992).

Lo que al hablar de arte abstracto o de distintas manifestaciones donde existe un determinado grado de abstracción es ineludible, a nuestro juicio, es de la cuestión técnica. Creemos que el modo de operar en este tipo de arte nos puede dar excelentes claves para la interpretación del mismo. Si en la *action painting* el lienzo ya no se presenta sobre un caballete, sino en el suelo, es la actividad de la pintura, la acción de pintar, la que pasa al primer plano, no tanto lo representado. En ese sentido, no hemos pretendido en este trabajo abarcar todas y cada una de las cuestiones técnicas que se encuentran tras el arte abstracto o tras diferentes manifestaciones con distintos grados de abstracción. Sí queremos mencionar e insistir, para terminar, en alguna de estas cuestiones, en particular la relativa a cómo se puede resolver artísticaente y qué sentido puede tener el impulso a la abstracción. Para Worringer está claro: con la exclusión de la representación del espacio, excluyendo toda intervención subjetva, y también redimiendo al objeto de su relatividad y eternizarlo mediante un acercamiento a las formas cristalino abstractas (Worringer 1995: 50). Ambas soluciones pueden realizarse, según Worringer, en un acto. La reproducción plástica de bulto redondo, señala Worringer, del modelo natural en su realidad de tres dimensiones no puede satisfacer esa necesidad de abstracción. El espacio, sentencia Worringer, es pues el mayor enemigo de todo esfuerzo abstrayente (Worringer 1995: 51). Todo el arte primevo y en gran medida el de las vanguardias lo suprimen. Prescindir de la tercera dimensión en la representación parece que sea una constante, un método propio de determinadas épocas y manifestaciones centradas en lo espiritual y en el arte mismo como expresión de un mundo interior inefable. Al prescindir de la (ilusión) tercera dimensión nos distanciamos del naturalismo, que es una forma de representación que imita la apariencia de las cosas, no cómo estas son en realidad, sino como aparecen en un momento dado y desde el punto de vista de un único espectador. Ese es el efecto de la perspectiva. La perspectiva es siempre perspectiva de alguien de un sujeto, por tanto relativa. Otro sujeto, con que esté situado a escasos centímetros tendrá ya otra perspectiva distinta.

La perspectiva, señala Bru Romo:

"es un modo particular de 'ver' totalmente volcado hacia el objeto con la intención de situarlo en un momento y en un lugar concreto. Pero el arte que no maneja la perspectiva, los estilos a-perspectivos, como los denomina Schäfer, excluyen por innecesaria, toda alusión al tiempo, al espacio. En su representación del objeto no cuenta el pasado ni el futuro, ni tampoco el 'delante' o el 'detrás'. Su representación de la realidad no tiene nada que ver con el tiempo histórico; es como un presente perpetuo, que puede proyectarse en cualquier momento, y que se relaciona con el tiempo cíclico, no con el histórico. Representa simultáneamente todos los momentos y todas las dimensiones" (Bru Romo 1991-1992: 9-10).

Esta forma de representación, que vale tanto para el primitivo como para el artista de vanguardia, es decir, para todos aquellos que excluyen la tercera dimensión se sitúa, por así decirlo, en el plano de la sincronía (en todo lugar, en todo momento). Este acercamiento da la sensación de una manifestación esencial, por más que este concepto pueda levantar suspicacias. El primitivo, señala Bru Romo, "no pretende dar su visión personal del mundo; intenta integrarse en el orden absoluto y universal (17). No llega al conocimiento del objeto mediante la observación crítica, sino la percepción mental. Por eso, el arte y sus representaciones simbólicas en las sociedades ahistóricas, ágrafas, preliterarias, no industrializadas (18), resulta siempre altamente abstractizante" (Bru Romo 1991-1992: 10). El arte nació con la abstracción y ésta ha perdurado en muchas épocas, generalmente en aquellas de máxima espiritualidad en la búsqueda de lo esencial, de lo genuino, de lo primigenio y cuando el arte ha llegado a

convertirse en otra cosa distanciándose de lo genuino, ha tenido que volverse a recurrir a la abstracción. La abstracción significó la destilación de los elementos esenciales de una multiplicidad intangible de formas. Esa destilación puede efectuarse, como vimos, de muchas maneras a efectos de simplificación y concentración. En ese sentido, para Kandinsky: "La renuncia a lo figurativo -uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto- correspondió en el sentido gráfico-pictórico a la renuncia a la tercera dimensión". El mismo Riegl apunta a lo mismo: "De la necesidad de dicha que, según Riegl, tenía el artista de separar de la totalidad de los objetos del mundo exterior aquellos que le interesaban y de marcar su carácter individual y señero resultó decisivo, por una parte, que la representación se acercara al plano y que, por otra, se suprimiera por completo la representación espacial y que se reprodujera exclusivamente la forma en sí. En una palabra, que en los albores del arte, y aún más allá, no se veía o no se quería ver el volumen, de donde vienen tantas y tantas figuras planas, y que se hiciera caso omiso del espacio, que era el elemento unificador de los objetos del mundo exterior. En cuanto a la cosa en sí, quiere decir que se buscaba el carácter esencial de la misma, aislándola de las demás y del espacio unificador" (Encina 2002: 82).

El arte de cada época es el medio más directo de comunicar lo que se opina acerca del orden cósmico. El método empleado en el arte egipcio, por ejemplo, para representar las diferentes partes de un objeto tal como son, y no tal como momentáneamente se aparecen a un observador (19) no era en modo alguno primitivo, señala Giedion. De hecho, cabe afirmar que era, en principio, mucho más directo e inmediato que la perspectiva, puesto que retrataba los aspectos más esenciales de la totalidad del objeto (ya fuera animal o ser humano) representando cada uno de ellos de frente o de perfil, según cuál de esos modos pusiera al descubierto sus rasgos más característicos. Esta clase de representación no es naturalista, y no tiene nada que ver con la perspectiva. Revela simultáneamente los aspectos esenciales del objeto, desde diferentes lados.

En mi opinión la abstracción está emparentada con la fenomenología (20); ahí es donde apuntan estas afirmaciones. La fenomenología es el método (o la ciencia, según distintos autores) de las esencias, y para ello la abstracción se convierte en un instrumento de primer orden, una abstracción que se asemeja a la *epojé* fenomenológica, que pone entre paréntesis todo aquello que obstaculiza la aprensión de lo esencial, abstrayéndose de lo accidental, de lo que impide una cabal aprehensión de la cosa misma. Para Kandinsky en una línea teórica muy cercana a los planteamientos de Worringer: "La semejanza del sentir íntimo de todo un periodo puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un periodo pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma". No se trata, en modo alguno, de reducir una forma de representación a una fase de un método filosófico, esto sería no solo injusto, sino incierto. El arte y la abstracción es mucho más que esto, sin embargo, hay en esas gradaciones, en esa tendencia a la abstracción un proceso intelectual (a veces meramente intuitivo, es decir, intelectual con un mecanismo más complejo de explicar) emparentado con la *epojé* fenomenológica, que a su vez tiene como objetivo centrarse en lo esencial, en ir a la cosa misma desvinculándola del ropaje externo que impide ver lo que el autor desea expresar, ya sea sencillamente su sensibilidad, ya sea un contenido concreto. El papel inmenso que desempeña la abstracción en la mente humana, por su poder de concentración en lo absolutamente esencial (que va indisolublemente unida a una nueva concepción del espacio) es crucial. Como los modos de abstracción y los elementos elegidos en la obra pueden diferir radicalmente, la obra no se agota en ese ejercicio de abstracción; simplemente se convierte en un momento, importante sin duda, de la creación. El cubismo, escribe Lourdes Cirlot, "fue, al superar el impresionismo, la primera expresión del arte puro, pues rechazó todos los medios auxiliares como: la anécdota, la representación, el símbolo, etc., dirigiéndose exclusivamente a la expresión de la verdad totalmente a la manera del arte, es decir: por medio de la relación equilibrada de posición y proporción de planos y colores" (Cirlot 1993: 190). Supresión o puesta entre parentésis, en definitiva, de lo que no deja ver o despista a través del ropaje externo. Arte sin mecenas.

Notas

1. Para Herbert Read, continuador, en cierto modo de las premisas planteadas por W. Worringer, "El pasaje de uno a otro estilo, del realismo a la abstracción o de la abstracción al realismo, no va acompañado por ninguna revolución psicológica profunda. Se trata simplemente de un cambio de dirección, de destinatario. Lo constante es el deseo de crear una realidad, la voluntad de forma. En un extremo, esa voluntad se expresa en la creación de nuevas formas, de lo que podría llamarse forma libre, mientras no supongamos que libertad significa falta de disciplina estética; en el extremo opuesto, la voluntad de forma se expresa en una afirmación selectiva de algún aspecto del mundo orgánico, sobre todo en una levantada conciencia de vitalidad o gracia de la forma humana (...) Barbara Hepworth describe con perfecta claridad este proceso ambivalente: 'No siento diferencia alguna de intención o estado de ánimo cuando pinto (o tallo) de manera realista y cuando hago tallas abstractas. Todo se siente igual: la misma felicidad y dolor, la misma alegría en una línea, una forma, un color, el mismo sentimiento de perderse en la búsqueda de algo. El mismo sentimiento al final. Las dos maneras de trabajar se penetran mutuamente, sin esfuerzo (...) El trabajo realista llena nuestro amor a la vida, a la humanidad y a la tierra. El trabajo abstracto parece liberar nuestra personalidad y agudizar las percepciones, de modo que en la observación de la vida es la totalidad o la intención interior lo que nos conmueve tan profundamente; los componentes ocupan su lugar, el detalle es indicio significativo de unidad" (Read 1960: 103-104).

2. Como este concepto será recurrente a lo largo del trabajo y soy consciente de las dificultades que entraña adelantaré que de *grados de abstracción* han hablado numerosos autores, como John Dewey en su obra *Arte y experiencia*. Para Dewey "cada obra 'abstrae' en cierto grado los rasgos particulares de los objetos expresados. De otra manera solamente crearía por medio de la imitación exacta una ilusión de la presencia de las cosas mismas (...) Este reordenamiento no podría ocurrir sin un cierto grado de 'abstracción' de la existencia física. Ciertamente, el intento mismo de presentar objetos tridimensionales en un plano de dos dimensiones requiere una abstracción de las condiciones usuales en las que existen. No hay regla a priori para decidir hasta dónde puede ser llevada la abstracción (...) 'Abstracción' es un término usualmente asociado con actividades característicamente intelectuales, pero en verdad se encuentra en toda obra de arte (...) En el arte (el interés y el propósito de la abstracción), en favor de la expresividad del objeto, y el propio ser y la experiencia del artista determinan qué debe ser expresado y, en consecuencia, la naturaleza y extensión de la abstracción" (Dewey 2008: 106-107).

Conceptualmente hay que dar por sentado que hay un estilo llamado *arte abstracto*, y ahí no hay grados, es abstracto (Rothko, por ejemplo) y, por tanto, no es reconocible figura alguna. Sin embargo, en el proceso de abstracción hay momentos en que la figura es reconocible en mayor o menor medida, es decir, que existen grados de abstracción. Si partimos, con Dewey, que en toda pintura hay ya abstracción, podemos convenir que en unas haya un mayor (o menor) grado que en otras y eso tiene también un sentido. Curiosamente, en numerosas cuando no en todas las historias del arte abstracto (*Historia del arte abstracto*, de Cor Blok, Madrid, Cátedra, 1992, por ejemplo), el cubismo, por ejemplo, aparece citado; esto no puede ser debido más que, como mínimo intuitivamente, a que dé la sensación de que algo posee un grado de abstracción determinado. ¿Es Picasso un pintor abstracto? No, porque el *arte abstracto* es otra cosa diferente al cubismo, pero el grado de abstracción en numerosas obras de Picasso es mayor que en las pinturas negras de Goya, por ejemplo, y menor que en la *abstracción pospictórica* de Noland.

Michel Seuphor, en el *Diccionario de la pintura abstracta*, define la pintura abstracta diciendo: "Se debe denominar a una pintura abstracta, cuando no podamos reconocer en ella nada de la realidad objetiva que constituye el medio normal de nuestra vida" (Souriau 1998: 15). Las formas del arte abstracto, escribe Souriau, "no representan los objetos del mundo real ta como aparecen en la percepción (...) el arte abstracto sería, entonces, el arte representativo no figurativo" (Souriau 1998: 15).

3. En relación al concepto de *abstracción*, señala Giedion, "una idea se abstiene de tomar en

consideración los rasgos individuales del objeto y pone toda la atención en la especie o categoría a que pertenece. No se subrayan las características específicas, sino las generales e intrínsecas. La representación no muestra a un individuo de la especie búfalo o ciervo, son los elementos constitutivos universales de la especie. Abstracción, en el sentido griego de *afairesis*, significa 'a la vez el proceso y el resultado de la retirada del ojo de lo particular, lo accidental, lo no esencial, para obtener lo general, lo inevitable, lo esencial. Al reunir características esenciales en un solo concepto artístico, la abstracción nos ofrece nuestro medio más importante de ordenar sistemáticamente la ilimitada multiplicidad de objetos que nos llegan a través de nuestra percepción, de nuestra imaginación, e incluso de nuestros pensamientos (...) El segundo concepto de la abstracción se refleja tal vez en la palabra latina *abstrahere*, 'sacar arrastrando', pero también 'apartar'. Intenta sacar algo del objeto -retirarlo- para, puesta esta parte a un lado, someterla a consideración más intensiva (...) Un elemento de un individuo particular es aislado de los restantes" (Giedion 2000: 36-37). Quedaría, de este modo, patente según la máxima de Husserl de "ir a las cosas mismas" que la abstracción en su primera acepción está íntimamente relacionada con la fenomenología.

4. Es fundamental, desde un punto de vista estético, reflexionar en torno al concepto de arte para ver en qué medida le podemos aplicar este concepto al llamado arte primitivo o primevo. Nos basaremos para ello en la obra de José García Leal, *Filosofía del arte* (2002). En dicho trabajo, García Leal trata de cuatro concepciones del arte: la llamada definición Institucional, la Intencional, la Funcional y la Simbólica, a la que nosotros nos adheriremos. La definición *simbólica*, basada en las propiedades constitutivas de la obra, busca en *la propia obra las condiciones intrínsecas del arte*. La definición de arte a la que nos acogemos declara que lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización. O bien, la especificidad del símbolo artístico proviene de su construcción sensible (o visible, en el caso de la pintura) y de los modos de simbolización (el símbolo artístico puede simbolizar algo sin parecerse a eso que simboliza. Su significado se oculta y manifiesta a la vez; la textura sensible del símbolo es a un tiempo apertura y velo de la significación. El símbolo artístico pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza. Si la condición mínima de todo símbolo es el *estar en lugar de*, el símbolo artístico requiere la condición de estar proyectado al conocimiento), cognitivamente orientados, de que se sirve (la simbolización artística está motivada por la indagación y los interrogantes cognitivos, y revierte en incitación al conocimiento). La simbolización artística tiende a la innovación cognitiva, al descubrimiento de lo no sabido. No busca el simple reconocimiento de lo simbolizado, sino mostrarlo a una nueva luz. El símbolo artístico hace emerger un nuevo sentido o significación del objeto que simboliza. Pues bien, a mi juicio, al llamado arte primevo sólo le puede ser aplicada esta última concepción, que es a su vez, y siempre desde mi perspectiva, la definición más sólida de arte hasta el momento.

5. Si bien es cierto, como señala Giedion, que "el arte primevo no es nunca naturalista. No hubo arte naturalista en la prehistoria. El arte naturalista, tal como lo conocemos, es un arte que imita la apariencia de las cosas, no como éstas son en realidad, sino como aparecen en un momento dado y desde el punto de vista de un único espectador" (Giedion 2000: 42-43). Es muy importante, por otro lado, no confundir una representación con un motivo extraído del mundo natural (un animal, un hombre, unas frutas o un paisaje) con el naturalismo. Un motivo extraído del mundo natural puede tener un grado tan marcado de abstracción que puede llegar a ser prácticamente irreconocible, pero no por ello deja de ser un motivo extraído del mundo natural. Un motivo, por el contrario, sobrenatural, como por ejemplo Dios, puede ser representado a la manera naturalista.

6. Los *grados de abstracción* pueden ser numerosos: el grado más alto de abstracción (abstracción total) lo representa el llamado *arte abstracto*, la abstracción cursiva (Rothko, De Kooning, Motherwell, Pollock, Guerrero, etc.); a continuación debemos considerar la llamada *abstracción geométrica* (Kandinsky, Malevich, Mondrian, Kupka, etc.); no debemos olvidar un curioso fenómeno como son los pictogramas, a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, como la palabra 'hombre' en chino, la cual con un poco de imaginación podemos detectar que se trata de un esquema de 'hombre'

(esquematismo) o sencillamente un garabato; en el cubismo analítico asistimos a la disgregación de la figura (disgregación abstractiva, si bien es cierto que no se trata de una supresión, sino de parcelación en distintos fragmentos), mientras que en el cubismo sintético las figuras aún son fácilmente reconocibles, eso sí, pasadas por el prisma de figuras geométricas como el cubo; la perspectiva o representación que crea la ilusión de una tercera dimensión es manipulada tanto en el paleolítico como en las vanguardias, como es el caso de M. Chagall, Grosz, Beckmann, etc. Finalmente, cabe destacar una forma de abstracción inicial en la representación figurativa deformada propia del expresionismo de vanguardia, pero también, por ejemplo, en figuritas paleolíticas, exvotos y otras formas de representación de marcado primitivismo. Kandinsky habla de formas abstractas y de formas casi abstractas. Este grado de abstracción en pintura todavía considera la ilusión de la tercera dimensión, mientras que todas las demás que hemos citado no. Queremos, eso sí, insistir en que abstracto *stricto sensu* es sólo el *arte abstracto*, no los demás. En los demás (y en otras muchas manifestaciones que no he citado) lo que hay son procesos abstractivos o grados de abstracción.

Creo de justicia hacer alusión al libro de A. Román, *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (2008) donde establece los *grados de abstracción* en la música (del cine).

7. Elliott sostiene que los pueblos que usan pictografías -como lo hacían el mixteca y el azteca- no distinguen claramente entre escribir y pintar. Y los pictogramas jamás son realistas, por ser, ante todo, signos (cfr. Elliott 1976: 16). La escritura pictográfica china representa al hombre (*rén*) como una especie de "V" invertida estrechada cerca del vértice, simplificada en dos trazos, desde cada uno de sus pies a la cabeza. Tres "uves" invertidas, una sobre las otras dos significa "multitud" (*zhóng*); basta con tres personas para representar a una multitud. Elliott afirma que muchos pueblos neolíticos estuvieron a punto de transformar sus pinturas esquemáticas en pictografías, sin lograrlo. En numerosos casos es posible afirmar que sus pinturas constituyen pictografías incipientes, pero no escrituras propiamente dichas (cfr. Elliott 1976: 17).

8. E. Souriau señala tres tipos de abstracción: 1) Puede basarse en elementos sensoriales (colores, líneas, volúmenes, etc.). En este sentido entraría dentro del arte abstracto toda utilización artística de elementos sensoriales sacados y aislados de la percepción que les da fundamento. Estos elementos pueden tener relaciones fácilmente identificables con la percepción concreta original o alejarse poco a poco hasta perder toda vinculación evidente con ella, 2) Se puede también pretender aislar la esencia profunda de un ser, y 3) Se puede considerar aparte una noción de carácter intelectual (...) Estas diferentes clases de abstracción pueden combinarse entre sí (Souriau 1998: 14-15). El primer tipo de abstracción del que habla Souriau es el equivalente al cuarto de Giedion.

9. Para Giedion, la abstracción está íntimamente ligada a la creación de símbolos. Apenas, afirma, es posible separarlas: se condicionan mutuamente (cfr. Giedion 2000: 34). Para J. E. Cirlot "lo importante es la creación de formas significativas, de formas, signos y símbolos llenos de belleza y de fuerza. Lo importante es que surgieran tales obras de arte llenas de significación vital y espiritual, no la concentración interpretativa de su significado, porque además, la plurivalencia de los símbolos permite la estratificación de sentidos sin por ello caer en lo arbitrario. De otro lado, digámoslo ahora de una vez para siempre, entre seguir conscientemente unas "talas" simbólicas y trabajar en una ciega ornamentación -o geometrización del espacio- por mero sentido decorativo, hay una vía intermedia: la de la vivencia subconsciente pero cierta de los contenidos simbólicos" (Cirlot 1993: 84).

10. Husserl la concibe "como una tarea de clarificación para poder llegar «a las cosas mismas» partiendo de la propia subjetividad, en cuanto las cosas se experimentan primariamente como hechos de conciencia, cuya característica fundamental es la intencionalidad" (*Diccionario Herder de Filosofía*).

11. Es importante considerar que existen otros caminos para llegar a la abstracción (*procesos abstractivos*, los denomina Barros). En la representación abstracta de un autor de vanguardia no tiene por qué operar necesariamente este mecanismo, lo cual tampoco lo descarta dado que en su imaginación creadora pase de un estadio inicial a la abstracción a través de su intuición de manera más inmediata.

Tomás Barros Pardo habla, por ejemplo de "las fases evolutivas desde el cubismo a la abstracción pura" (Barros 2001: 13) y señala los distintos procesos abstractivos (Procesos de base técnica, de invariantes de estilo, procesos abstractivos puros, categoriales, etc.). También habla de "las distintas modalidades de abstracción, las causas y el origen del proceso evolutivo que las sustenta" (Barros 2001: 14). Incluso habla de grados de abstracción: "Los diferentes grados por los que esa voluntad de abstracción se desenvuelve" (Barros 2001: 21).

12. Cfr. *Ape man*. Cap. I

13. Kandinsky encuentra que la situación de la danza es igualmente precaria y que, por esa razón, han vuelto la mirada a lo primitivo, tópico de encuentro de las vanguardias donde encontrar los modos de expresión primordiales, un más alto nivel de expresividad espiritual de épocas donde lo material carecía de la importancia actual y, por tanto, limpios en gran medida de lo que podríamos llamar prostitución sintáctica: "el lenguaje del ballet es además demasiado ingenuo para los tiempos que se avecinan: sabe expresar únicamente sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y tiene que ser sustituido por otro capaz de provocar vibraciones anímicas más sutiles. Por estas razones los reformadores actuales de la danza han vuelto los ojos a formas pasadas en busca de ayuda (...) Las razones son las mismas que han impulsado a los pintores a buscar ayuda en los primitivos. Naturalmente esta fase, tanto en la danza como en la pintura, es de transición" (Kandinsky 1998: 107).

14. Cfr. L. Cirlot, *Primeras vanguardias artísticas* (1995: 201-212) . Sobre todo lo referido a Malevich.

15. Como ya señalé, es muy ilustrativo el cuadro sinóptico donde A. Román describe el grado de abstracción en la música (desde la música referencial / figurativa / imitativa de la realidad, con un mínimo grado de abstracción y un máximo grado de referencialidad, hasta la música no referencial / no figurativa / teórica filosófica, con un máximo grado de abstracción y un mínimo grado de referencialidad).

16. Cfr. Giedion 2000: 68-70.

17. Con anterioridad señalamos que en el Paleolítico no había escisión alguna (o no en el grado que ocurre posteriormente) entre el mundo animal y el humano (*humanimal*), que es en el Neolítico donde esta escisión se hace patente, de ahí, en gran medida el cambio de estilo. Pues bien, podría decirse que es con la aparición de la perspectiva cuando la representación se hace más subjetiva, es la perspectiva de un sujeto concreto la que se representa, no la cosa en sí misma o lo más cercano posible a la cosa misma representada, y tampoco una sensibilidad con un valor sincrónico. Es quizás por ello por lo que esta forma de sensibilidad primitiva y sus recursos estéticos con los que va pareja aquella por lo que se hacen recurrentes a través de la historia.

18. Éstas que tanto le seducían a los artistas de las vanguardias.

19. En tres dimensiones alude a la visión de un observador situado en determinado lugar, no a como es el objeto, sino a cómo lo ve el que lo ve. La bidimensionalidad digamos que es más objetiva; se acerca más a su constitución real, objetiva.

20. Como el Expresionismo lo está con la Fenomenología, en palabras de Fellmann: "el profundo parentesco entre Fenomenología y Expresionismo como respuesta de igual estructura a una idéntica constelación de problemas de la historia social y de la historia del espíritu" (Fellmann 1984: 5).

- Alcina, J.
1990 *El arte precolombino*, Madrid, Akal.
- Apellániz, J. M.
2001 *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico: análisis del componente abstracto en la figuración naturalista del grafismo paleolítico*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- Ape...
Ape Man. Historias de la evolución humana (documental).
- Arnheim, R.
1992 *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*. Berkeley, University of California Press. Hay traducción de editorial Cátedra.
- Arnaldo, J.
1989 *Las vanguardias históricas (1)*. Madrid, Historia 16.
- Barros, T.
2001 *Ritmo y abstracción. Incluye en facsimilar 'Los procesos abstractivos del arte contemporáneo'*. La Coruña, Edición do Castro.
- Blok, C.
1992 *Historia del arte abstracto*. Madrid, Catedra.
- Breen Murray, W. (comp.)
2007 *Arte rupestre del noroeste*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Bru Romo, M.
1991-1992 "Aproximación al arte rupestre australiano: estilos pictóricos de la tierra de Arnhem", *Anales de Historia del Arte*, nº 3: 9-21. Madrid, Editorial Complutense.
- Burckhardt, T.
1999 *El arte del islam*. Barcelona, José J. de Olañeta Editor.
- Bydzovska, L. (V. Lahoda y K. Srp)
1995 *Czech modern art 1900-1960*. Praga, NG.
- Cirlot, J.-E.
1993 "Simbolismo de las formas geométricas", en *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor.
- Cirlot, L.
1993 *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor.
- Clottes, J.
2007 *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona, Ariel.
- Derrida, J.
2000 *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Buenos Aires, Manantial.
- Dewey, J.
2008 *El arte como experiencia*. Barcelona, Paidós.
- Diccionario...
2007 *Diccionario Herder de Filosofía*. Barcelona, Herder. CD_ROM.

- Elliott, G.
1976 *Entre el ver y el pensar*. México, FCE.
- Encina, J. de la
2002 *Worringer*. Madrid, UCM.
- Fellmann, F.
1984 *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona, Alfa.
- Gandelman, C.
1983 "Franz Kafka como dibujante expresionista", *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial*, n° 3: 45-69.
- García Felguera, M. S.
1989 *El arte después de Auschwitz*. Madrid, Historia 16.
- García Leal, J.
1998 "La verdad en el arte", en J. A. Nicolás y M. J. Frápolli (eds.), *Verdad y experiencia*, Granada, Comares.
2002 *Filosofía del arte*. Madrid. Síntesis.
- Giedion, S.
2000 *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza.
- Greenberg, C.
2002 *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona, Paidós.
- Guasch, A. M. (ed.)
2000 "La irrupción de los neos: del neogeo al neobarroco", en *Manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal.
- Harris, M.
2007 *Introducción a la antropología general* (7ª edición). Madrid, Alianza.
- Harrison, Ch. (F. Frascina y G. Perry)
1998 *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid, Akal.
- Juanes, J.
2004 *Kandinsky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne*. México, Itaca.
- Kandinsky, V.
1998 *Lo espiritual en el arte*. Barcelona, Labor.
- Kingsland, W.
1993 *The esoteric basis of the Christianity*.
- Krauss, R.
1996 "Reticulas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- Langer, S.
1966 *Los problemas del arte*. Buenos Aires, Infinito.
- La Rubia, L.
2002 *Kafka: el maestro absoluto*. Granada, Universidad de Granada.
2003 "El problema de la comunicación y el concepto de la realidad en *Descripción de una lucha*, de

Franz Kafka", en *Vanguardias y neovanguardias artísticas. Un balance de final de siglo*, México, Plaza y Valdés.

2008 "El arte primevo", *Gazeta de Antropología*. Disponible en Internet:
http://www.ugr.es/~pwlac/G24_34Leopoldo_LaRubia_dePrado.html

Lasheras, J. A. (ed.)

2003 *Redescubrir Altamira*. Madrid, Turner.

Lawlor, R.

1994 *Geometría sagrada: filosofía y práctica*. Barcelona, Debate.

Lipps, Th.

1923 *Los fundamentos de la estética*. Madrid, Daniel Jorro.

Merleau-Ponty, M.

1985 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-De Agostini.

1986 *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós.

Micheli, M.

2002 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

Panofsky, E.

1994 *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza.

1999 *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, Tusquets.

Pedoe, D.

1982 *La geometría en el arte*. Barcelona, Gustavo Gili.

Pérez Bermúdez, C.

2000 *Lo que enseña el arte: la percepción estética en Arnheim*. Valencia, Universidad de Valencia.

Read, H.

1957 *Imagen e idea*. México, FCE.

1960 *Filosofía del arte moderno*. Buenos Aires, Peuser.

Riegl, A.

1893 *Cuestiones de estilo*.

Ripoll, E.

1986 *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid, Sílex.

Román, A.

2008 *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid, Visión Libros.

Rosenblum, R.

1993 *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza.

Schulz, B.

1998 "La mitificación de la realidad", en *Obras completas*, Madrid, Siruela.

Skinner, S.

2007 *Geometría sagrada*. Madrid, Gaia.

Souriau, E.

1998 *Diccionario de estética*. Madrid, Akal.

Tello, A. B.

s/f 30.000 años de arte moderno (proyecto para una exposición).

Van de Velde, H.

1902 *Arts and Crafts Sermons by a Lay Preacher*. Leipzig.

Wölfflin, H.

2007 *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe.

Worringer, W.

1995 *Abstracción y naturaleza*. México, FCE.

Recibido: 1 junio 2009 | Aceptado: 15 julio 2009 | Publicado: 2009-07

