

**DE LO SUBLIME Y EXISTENCIAL EN POLLOCK: LA PINTURA COMO
FILOSOFÍA DE LA ACCIÓN AFIRMADORA DE LA VIDA, FRENTE AL
QUIETISMO DE LA CONDICIÓN HUMANA**

**ON THE SUBLIME AND EXISTENTIAL IN POLLOCK: PAINTING AS A PHILOSOPHY OF LIFE
AFFIRMING ACTION AGAINST THE QUIETISM OF THE HUMAN CONDITION**

Leticia Crespillo Marí
Universidad de Málaga (España)

Recibido: 6 de Septiembre de 2016
Aceptado: 30 de Septiembre de 2016

Resumen:

Tras la postguerra, el existencialismo filosófico invade la obra de Pollock permitiendo explorar la sublimidad que entraña la abstracción, de una manera más sensible, mediante la imaginación. La belleza ya no se rige por cánones clásicos sino que el sentimiento se vuelve propiedad bella. Ese sentimiento único e irrepetible se traduce a líneas, colores o manchas que permiten ver el impulso violento del artista que se proyecta afirmando la vida y proporcionando una especie de orden informe en el caos vivido tras la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: Jackson Pollock, Abstracción, Existencialismo, Sublime, Belleza

Abstract:

After the war, the philosophical existentialism invades the work of Pollock allowing explore the sublimity that enclosing the abstraction, in a more sensitive way, through the imagination. The concept of Beauty isn't follows the classical canons but the feeling becomes a beautiful property. That unique and unrepeatable feeling is translated into lines, colors or spots that let it see the violent impulse of an artist who is projected affirming the life and providing a kind of shapeless order in the chaos that the world lived after the Second World War.

Keywords: Jackson Pollock, Abstraction, Existentialism, Sublime, Beauty

* * * * *

«El hombre ha visto su alma hecha objeto y se ha reconocido como un garabato, una tachadura, un arabesco coloreado, algo tan próximo al balbuceo de un recién nacido como para producir escalofríos»

(Félix de Azúa)¹.

1. La nueva pintura: libertad y sensibilidad como causa democrática frente a la guerra.

Nos situamos en el contexto de la inmediata postguerra. Estados Unidos participó en la guerra representando un papel decisivo, sobre todo, para Europa Occidental. Triunfó convirtiéndose en el país de la cultura moderna por excelencia recibiendo una serie de intelectuales, escritores y creadores que huyeron del conflicto que se libraba en Europa. Entre ellos se encontraban artistas abstractos y surrealistas que serían muy importantes para la primera vanguardia Norteamericana y que acabarían con los aires tradicionales de la pintura americana de la Gran Depresión y de la *Work Progress Administration* bajo la doctrina del *New Deal* de Roosevelt². Este auge de la abstracción afectó a todo occidente en los años 40 recibiendo distintos nombres según el lugar: Expresionismo abstracto o pintura de acción en Norte América e Informalismo en Europa³.

Frente a los pintores figurativos que se centraron en el patriotismo y la América agraria la desesperación en la que se vieron inmersos los nuevos artistas debido a los cataclismos sociales propició la aparición de una nueva pintura con un nuevo enfoque espiritual y con una estética repudiada por la hegemonía del intelecto, permitiendo la expresión libre y subjetiva. El acto de pintar se realizaba sin impedimento alguno vaciándose la mente en el lienzo y aplicando el color de forma espontánea alcanzando los niveles más profundos del ser. El arte se convertía en una forma de autorrealización explotando el azar⁴. Dentro del mundo del arte la revista *Life* reflejaba lo que estaba ocurriendo positivando este nuevo “arte del goteo” del que hacía gala Pollock, pues había roto con todo lo hecho hasta entonces mostrándose como emisario de la nueva experiencia norteamericana: la libertad, la sensibilidad etc., siendo ejemplo para la causa democrática frente a la guerra. La abstracción tenía la misión de pulverizar todo objeto consiguiendo una totalidad absoluta de nada concreta: la antiforma⁵.

Los surrealistas se habían preocupado por lo irracional así como por el automatismo psíquico y conocían las exposiciones que se venían celebrando desde 1913 como la “Armory Show”, donde artistas clave como Picasso y Miró se dieron cita. El automatismo influenciaría a la Escuela de Nueva York de la que formó parte Jackson Pollock entre otros. Las teorías Freudianas se habían tornado insuficientes. La visión de Carl Jung respecto de los arquetipos universales de la experiencia humana abría la

¹ En su obra «La estética de Baudelaire», Félix de Azúa se refiere así a ese arte nacido del mal de la Guerra y de la deshumanización de la condición humana que no es capaz de representarse como forma en sí, pues se han derrumbado todos los valores y el hombre es incapaz de reconocerse a sí mismo por todo el dolor que ha causado.

² FELGUERA GARCÍA, María Santos., El arte después de Auschwitz, N° 49. Madrid, 1993, pp. 9-10

³ KRAUSS, Rosalind., Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo y postmodernismo. Madrid, 2006, pp. 276-277

⁴ EVERITT, Anthony., El expresionismo abstracto. Barcelona, 1975, pp. 5-10

⁵ KRAUSS, Rosalind., Arte desde 1900..., pp. 355-359

puerta al subconsciente “mitopoético”. La creación de mitos naturales mediante el arte era una acción importante para mantener vivos determinados símbolos de un mundo que, por otra parte, era “absolutamente consciente”⁶. El arte primitivo era un abanico de posibilidades para el mundo moderno y muchas de las imágenes que se empezaban a emplear se basaban en formas biomórficas que aparecían del tratamiento libre de la pintura⁷.

La expresión del subconsciente sin control por parte de la razón se convirtió en una máxima a través del gesto del artista donde la mano se movía con ritmo propio⁸. Se trataba de una pintura gestual y apasionada basada en las teorías psicoanalíticas de Jung que exploraba el “yo” profundo o subyacente que normalmente exhibimos dentro de lo que denomina “inconsciente colectivo”⁹. El arte para Jung, en relación a lo expresado por Jean Paul Sartre, también era la liberación del yo o del sujeto donde la neurosis bloqueaba la creatividad por lo que, el uso libre de la creatividad espontánea se convirtió en terapia produciendo una catarsis que buscaba liberar las pasiones y purificar el alma. Un campo trascendental que recuperaba su pulcra primitividad donde *nada era todo*. Las dudas, remordimientos, crisis de conciencia etc., se convirtieron en representación donde los estados de ánimo se volvían objeto trascendente vinculado al sentimiento¹⁰. Una esfera trascendental de existencia absoluta y de espontaneidad pura que se determinaba por sí misma donde el yo tornaba objeto como conciencia del *mí* y donde sólo, en el plano psicológico, se podía concebir como producción abandonando la reflexión pura¹¹.

Los jóvenes pintores norteamericanos se fijaron en los surrealistas y en los abstractos considerando que reprimiendo la razón saldría la parte cohibida de la auténtica expresión de lo que somos, nuestra propia subjetividad, nuestro espíritu y nuestro estado anímico. El rechazo al fascismo Europeo se identificó con la destrucción de la cultura y el arte, es por ello que EEUU buscaba defenderla a través de la vanguardia¹². Muchos de ellos se reunieron para protestar contra el gusto tradicional que fomentaban las instituciones. La idea del artista y su ira fue lo que motivó el agrupamiento. Iban contra el sistema y las convenciones establecidas. Peggy Guggenheim escribió sobre ello convirtiéndose además en patrocinadora de arte a través de su local *Art of this Century* que pasaría a ser la sede de actividades de artistas exiliados como André Bretón, Max Ernst, Roberto Matta, Salvador Dalí o André Masson¹³.

Todo esto se dio en un contexto en el que la vanguardia fue desapareciendo en la URSS, comienza la decadencia de la Escuela de París, Inglaterra sólo ofrecía figuras puntuales como Henry Moore y Alemania e Italia se encontraban destruidas por la guerra¹⁴. Así una serie de artistas como Pollock, De Kooning, Barnett Newman, Rothko, Franz Kline o Motherwell constituirían un impulso definitivo del expresionismo abstracto americano en el panorama internacional. Gracias a los críticos,

⁶ EVERITT, Anthony., El expresionismo abstracto., pp. 12

⁷ Ibid., pp. 13

⁸ KRAUSS, Rosalind., Arte desde 1900..., pp. 300-301

⁹ EMERLING, Leonhard., Jackson Pollock. Köln, 2003, pp. 17

¹⁰ SARTRE, Jean Paul., La trascendencia del Ego. Madrid, 2010, pp. 99-101

¹¹ Ibid., pp. 102-103

¹² GARCÍA FELGUERA, María Santos., El arte después de Auschwitz, pp. 28-29

¹³ CROW, Thomas., El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid, 2002, pp. 48-49

¹⁴ GARCÍA FELGUERA, María Santos., El arte después de Auschwitz, pp. 16-18

entre ellos Greenberg, todo esto se difundió dentro de la cultura crítica y artística tanto de Norteamérica como de Europa permitiendo realizar un estudio histórico bastante serio sobre los artistas de esta rama y como artífices de la pintura pura¹⁵. El mismo decía:

El arte abstracto no puede despacharse con una simple evasión o con la negación. Sólo podemos plantearnos el arte abstracto asimilándolo, luchando por abrirnos camino en él. ¿Hacia dónde? No lo sé. Incluso me parece que el deseo de volver a la imitación de la naturaleza en el arte no tiene más justificación que el deseo de algún partidario del arte abstracto de legitimarlo en la permanencia.¹⁶

Los expresionistas abstractos se volvían cada vez más maduros e independientes por lo que no podían seguir siendo clasificados de una manera clásica. Tanto el automatismo como el expresionismo dieron una respuesta a partir de los gestos libres sobre el campo expresivo del lienzo. Ese sentimiento contemporáneo que se recortaba en otros artistas como Matisse, Mondrian o Miró, dejaba paso a la originalidad y grandeza de una nueva generación de artistas. Los cuadros se llenaban de composiciones abiertas y entrelazadas consiguiendo un impacto macizo, dinámico, impulsivo etc., mucho más allá del cuadro al que estaban acostumbrados hasta entonces. Los artistas de Nueva York siguieron esta pintura gestual porque era nueva y sobrepasaba sus propios atributos físicos¹⁷.

El deseo de los gestuales era buscar la implicación directa y un grado de significación que alcanzara el impacto a través del acto de la pintura de una manera conceptual y sin artificio, sumergiéndose en la pintura, caminando alrededor sin ideas a priori, sólo de forma libre a través del sentimiento y la modulación de la superficie¹⁸. El papel del inconsciente se volvió importante y el énfasis permitía ese automatismo surrealista que buscaba el azar incorporando energías provenientes de la mente, convirtiéndose la imaginación en receptor y no emisor de los impulsos. Una pintura sentida a través de la anulación de la voluntad, accidental y afirmadora de la existencia que podía ser sentida por el espectador como algo moral, real y cambiante.

2. Pollock y el expresionismo abstracto americano: el paradigma del del subconsciente en constante goteo

Jackson Pollock sigue siendo el pintor más mitificado de los primeros años de la postguerra y uno de los más influyentes del siglo XX, referente del Expresionismo Abstracto Americano. Su primer acercamiento artístico fue a pintores mexicanos ya que tenía interés por lo primitivo y los mitos. Colaboró además con Bretón y con los muralistas¹⁹. Depositario de las teorías psicoanalíticas de Jung, es uno de los renovadores del concepto de plasmación gráfica a través de ese tratamiento de la pintura novedoso. Encarnó las características de la pintura conocida como *Action Painting*²⁰. La relación de Pollock con el arte prehistórico fue directa. No usaba modelos concretos o temas en sí sino algo mucho más profundo. Se trataba de una actitud ante la pintura y un

¹⁵ DANTO, Arthur., Después del fin del arte. Madrid, 2012, pp. 109-113

¹⁶ WOOD, Paul., FRASCINA. Francis, y HARRISON, Charles., La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta. Madrid, 1999, p. 46

¹⁷ SANDLER, Irving., El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto. Madrid, 1996, pp. 121-122

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 123-124

¹⁹ GARCÍA FELGUERA, María Santos., El arte después de Auschwitz, pp. 28

²⁰ *Ibíd.*, pp. 36

modo de relacionarse con la obra, un método de trabajo. Una pintura que no usaba herramientas convencionales, donde la dialéctica horizontal-vertical, la sobredimensión y la huella de la gestualidad fundamental se marca en el lienzo para dar un nuevo sentido al cuadro que pasa a ser un campo de acción que registraba algo que se encontraba fuera de control. Era el gesto de la mano, automático y coreografiado que transmitía lo más profundo del alma del pintor: su máxima subjetividad. Rompió las normas académicas impuestas hasta entonces dejando de ser ortodoxo y siendo sobre todo sujeto imbuido de su propia atmósfera. Para ello usaba el *Dripping* dejando gotear la pintura con movimientos ovalados o circulares producto de sacudidas, sin pauta clara, dando lugar al “*All Over Painting*” que cubría homogéneamente toda la superficie. Buscaba la neutralización de todos los elementos de forma uniforme y homogénea aunque no de manera total, donde el azar otorga una función no descriptiva que reivindicaba la esencia de cada elemento formal perdiendo su autonomía²¹. El mismo diría: “*lo que plasmo en la tela no es una imagen, sino un hecho, una acción*” (Fig.1).

Sin embargo, la espontaneidad no lo era todo, o no era lo único. El existencialismo francés que había entrado en EEUU tras la Segunda Guerra Mundial influenció bastante a esta pintura, sustituyendo los dogmas Freudianos y Jungianos como marcos de referencia. La libertad que el existencialismo les proporcionaba era mucho más agradable que el automatismo, demasiado permisivo. El existencialismo negaba que el hombre poseyese una naturaleza definible y de ahí que el artista evitara someterse a normas. El arte y la vida estaban unidos, el espíritu prefiere participar de la acción, eliminando la alienación de la razón y el quietismo²².

3. Una doctrina de la acción: el arte como fuerza superior afirmadora de la existencia

El existencialismo de Jean Paul Sartre juega un papel importante afirmando que “*ser es hacer*”²³ permitiendo adquirir a los artistas la seguridad necesaria en sí mismos por medio de su trabajo, considerándolo una doctrina de la acción²⁴. Esto le proporciona además una justificación intelectual apoyada en la supremacía del proceso por encima del producto. Sartre defiende un ateísmo consecuente donde Dios no existe pero hay un ser en el que la existencia precede a la esencia: el hombre. Esto es lo que Heidegger denominaba “la realidad humana”²⁵ donde el hombre comienza por existir, se define pero no existe naturaleza humana porque no hay Dios para crearla²⁶. Si Dios no existe, la vida no tiene sentido a priori pero adquirirá el sentido que cada uno le dé a partir de unos valores inventados. Por ello, el hombre no es más que lo que hace dentro del proyecto subjetivo en el que vive donde no hay trazado destino alguno siendo responsable de sí mismo y de todos los hombres a través del compromiso moral no

²¹ SANDLER, Irving., El triunfo de la pintura norteamericana., pp. 131-132

²² *Ibíd.*, pp. 126

²³ SARTRE, Jean Paul, “la trascendencia...” *ob. cit.*, pp. 71-72

²⁴ Véase Védrine Hèlène en Jean Paul Sartre, Actualidad de un pensamiento (2006) pp. 17-18 donde dice que el hombre está “Condenado a la libertad” el hombre es responsable de su existencia y los valores están afectados por ello. ¿Está el ser condenado a la mala fe?

²⁵ SARTRE, Jean Paul., “El existencialismo es un humanismo” [En Línea], Buenos Aires, 1973, pp. 3.

Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El%20existencialismo%20es%20un%20humanismo.pdf> [consultado el 15 de septiembre de 2015]

²⁶ SARTRE, Jean Paul., “El existencialismo es un humanismo” [En Línea], Buenos Aires, 1973, pp. 3.

Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El%20existencialismo%20es%20un%20humanismo.pdf>

impuesto, haciendo lo que debe en función de la necesidad²⁷. Aunque ya Arthur Schopenhauer o Nietzsche se habían planteado el problema de la existencia, los teísmos establecían soluciones fáciles mediante una especie de optimismo para darle sentido. Sin embargo la caída del mundo ideal que supuso la muerte de Dios en tanto, la prostitución de todos los valores humanos, le quita el sentido a la vida. Es el arte la única fuerza superior contraria a toda voluntad de negar la vida y Pollock afirmaba la vida a través de su propia obra. Religión, moral, filosofía no son más que elementos de decadencia de la humanidad²⁸.

El existencialismo parte de la desesperación original y se vuelve hacia los mitos primitivos como depositarios de unas verdades universales que han sido traicionadas²⁹. Relacionado con las ideas de Jung y con el existencialismo Kierkegaardiano (entroncado con el surrealismo) nos muestra esa exaltación de la individualidad y la afirmación de la angustia del ser, relacionada íntimamente con los sucesos de la segunda Guerra Mundial. La *apoteosis* y *destrucción* de lo estético visto en Nietzsche o Kierkegaard ya provenían de lo hegeliano del arte, es decir, el arte como ilusión comprometida con la esperanza a través de la inmediatez de la creatividad dispersa. El tormento, la lucha y la aniquilación de la existencia, la destrucción bella y mística que provoca placer a través de la tragedia, alcanza su significado más íntimo de un pueblo en guerra: el arte se convierte en un liberador del dolor y de la vida frente a la condición humana en cuanto Dios no existe. La belleza se aproxima al deseo y se entrecruzan ante el terror de la muerte que es tan fascinante como amenazante³⁰.

Esta situación compleja que vivía Europa convirtió el existencialismo en fuente de todo valor moral dando prioridad a la sensibilidad y a la creatividad, justificando a su vez la abstracción. La descarga de tensión acumulada sobre el lienzo no representaba realidad alguna. El sufrimiento, entendido como dolor y tedio, no es accidental en la existencia, sino que deriva de la esencia de las cosas y de sí mismo en la medida que somos deseo ciego y por ello no se puede eliminar. Las emociones y el significado de la vida son postulados fundamentales del existencialismo e implica que el individuo es libre y responsable de sus actos, desencadenando “la angustia existencial”, ya que esta libertad en cierto modo resulta incómoda³¹. Es el propio Schopenhauer el que dice:

Querer es esencialmente sufrir, como vivir es querer, toda vida es por esencia dolor...Cuanto más elevado es el ser, más sufre...la vida del hombre no es más que la lucha por la existencia. Con la incertidumbre de resultar vencido...la vida es una cacería incesante, donde los seres, unas veces cazadores y otra, cazados, se disputan las piltrafas de una horrible presa. Es una historia natural del dolor, que se resume así: querer sin motivo, sufrir siempre, luchar de continuo y después morir...Y así sucesivamente por los siglos de los siglos, hasta que nuestro planeta se haga trizas³².

²⁷ SARTRE, Jean Paul., “El existencialismo es un humanismo” [En Línea], Buenos Aires, 1973, pp. 3-4 disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf [consultado 15 de septiembre de 2015]

²⁸ BOZAL, Valeriano (ed.), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 1. Madrid, 2004, pp. 363-364

²⁹ Que ya proviene de estas ideas Jungianas sobre el inconsciente colectivo donde los hombres comparten un sinfín de experiencias expresadas en los mitos y los manifiestos en el arte primitivo.

³⁰ MARCHÁN FIZ, Simón., La estética en la cultura moderna. Madrid, 2012, pp. 212-216

³¹ SARTRE, Jean Paul., “El existencialismo es un humanismo” Buenos Aires, 1973, pp. 4-8 (consulta en línea). Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf [consultado el 15 de septiembre de 2015] pp. 4-8

³² SCHOPENHAUER, Arthur., El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos. Madrid, 2009, pp.139-140

Se trata de una reacción violenta contra el mundo que produce malestar en una sociedad del bienestar haciendo uso de las armas que la propia sociedad le proporciona: el arte. Una contrapartida de la propia vida donde el artista se enfrentaba a unos riesgos que supera mediante decisiones conscientes e inconscientes como respuesta a sus propias exigencias y al desengaño causado por la cultura occidental³³. Esta creación artística saca a la luz el contenido del inconsciente sin represión llegando a la expresión estética. El impulso que exterioriza esos conflictos interiores. La realidad reinterpretada de manera psíquica como “principio de la realidad” a través del arte como sustitutivo de la impotencia de la imaginación: la sensibilidad en cuanto pasional como función del *yo* como base de la neurosis y el arte como tratamiento y experiencia sanadora del espíritu³⁴. Se trata de algo que excede lo que nuestros sentidos son capaces de percibir pero que nos hace sentir una atracción intensa³⁵. Tiene que ver con lo que nos desborda como seres humanos y esto nos muestra la sublimidad que entraña la obra de Jackson Pollock.

4. El sublime placer de la tragedia: el arte como bálsamo frente al dolor y la deshumanización

Pseudo-Longinos en su tratado *Sobre lo sublime* ya entendía esta categoría como una expresión de grandes y nobles pasiones que implica la participación del sentimiento tanto del sujeto creador como del que goza la obra³⁶. Ese momento de entusiasmo creativo que anima y arrastra al éxtasis procura placer. Jean François Lyotard en su análisis *sobre lo sublime* reflexionaba también sobre este concepto aplicándolo a la pintura moderna. Lo sublime es la representación de lo no representable que excede a todas las posibilidades de la percepción sensible y de la imaginación figurativa. Esto es lo que llamaba “*La estética de la pintura Sublime*”. La espiritualidad que contiene la obra, su filosofía y su pureza a través de la simplificación muestra ese sentimiento que arrebató al hombre la presencia de una idea de la Naturaleza absoluta que a su vez es bella, provoca placer y es tan contradictoria como inconmensurable³⁷. La doctrina de la angustia desarrolla toda su creatividad aquí.

El arte libera transitoriamente el deseo y tiene un efecto balsámico por el efecto de distanciamiento que produce. El arte revaloriza la sensibilidad, y afirma la vida elevando lo sensible a la verdadera objetividad. Una nueva interpretación que revive las teorías platónicas aunque sin jerarquías ontológicas. El arte es una transfiguración de las apariencias y un intensificador de la vida: un bálsamo curador³⁸. Se contemplan las cosas con desapego, pudiendo disfrutar de una tragedia ya que en la contemplación nos separamos de la vida. El espectador es contemplador del mundo liberándose momentáneamente de la insatisfacción vital. De ahí que lo sublime esté asociado a grandes magnitudes que escapan a los sentidos y que lo bello produzca un placer sereno mientras lo sublime nos agita y altera.

³³ SARTRE, Jean Paul, “El existencialismo es un humanismo”, Buenos Aires, 1973, pp. 13-14 (consulta en línea). Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf [Consultado el 15 de septiembre de 2015] pp. 13-14

³⁴ MARCHÁN FIZ, Simón., La estética en la cultura moderna, pp. 220-224

³⁵ LÉVÊQUE, Charles., Estética o ciencia de lo bello. Valladolid, 2002, pp. 162-163

³⁶ ACOSTA, Rosario “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo Longinos”, Colombia, 2012 (consulta en línea). Disponible en: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/805/index.php?id=805> [Consultado el día 17 de septiembre de 2015]

³⁷ LYOTARD, François., Lessons on the analytic of the sublime. France, 1991, pp. 77- 89

³⁸ BOZAL, Valeriano., ob. cit., pp. 365

A pesar de que Kant, había leído a Edmund Burke³⁹ se apoyaba en el distanciamiento y en la necesidad de superar el miedo de la primera sensación captada por los sentidos a través de la razón⁴⁰, pero en lo sublime razón y sensibilidad no llegan a armonizarse, se contradicen y, esto, es lo que lo hace mágico y nos subyuga. De hecho es Schiller quién matiza “*Somos entusiasmados por lo temible porque podemos querer aquello que nuestros impulsos aborrecen y rechazar lo que ellos anhelan*” (sobre lo sublime). En un estado de confusión, la razón no puede dar explicación. Además lo sublime no tiene por qué vincularse a una mimesis de la naturaleza de ahí que Schiller se pronuncie de esta forma: “*Justo porque se tiene que haber llegado a esta opresión física para qué busquemos ayuda en nuestra naturaleza moral, no podemos adquirir este elevado sentimiento moral sino mediante padecimiento*”⁴¹.

Wilhelm Worringer, en su teoría de la *Einfühlung*, también distinguía entre lo bello natural y lo bello artístico justificando la no necesidad de imitar la naturaleza para realizar arte aferrándose lo que llamaba “*sentimiento artístico originario*”. Esto se entendía como base del proceso de creación. La proyección sentimental psicológica se vuelve abstracta en el arte interpretada como necesidad primigenia del ser humano, resultado de variables diversas que le afectan personalmente. La creación artística es la propia expresión del sentimiento y de la realidad y se consigue a través de simbolismos tomados de ella misma. Todo se expresa de una manera óptica consiguiendo la empatía del espectador. La línea y el color en el proceso son interpretadas como fuerzas que actúan igual que la fuerza de la naturaleza como resonancia de lo que el ser humano lleva dentro. Es el sentimiento vital y la subjetividad anímica: la proyección del sentimiento que siento en otro, en otra cosa distinta a mí. Una experiencia interior que constituye una proyección intelectual⁴².

Es necesario padecer la sensibilidad para que la razón tenga autonomía y haga al hombre libre. Ello es lo que hace que se pueda contemplar en una obra de arte trágica el placer sublime que no se entiende, que es bella de una manera ideal y que nos permite entender la armonía de lo bello en cuanto no comprendemos su magnitud. Aunque la razón busque darle sentido la sensibilidad se impone, es libre y eleva al hombre por encima de su propia naturaleza desligándolo del cuerpo y proporcionándole la salida del mundo sensible hacia otro superior que le sacude. El espíritu se vuelve autónomo y siente por sí mismo sin sometimiento alcanzando así la libertad verdadera sin perder su naturaleza humana que se vale de ambas categorías. Este es el objetivo del arte: expresar lo suprasensible entendiendo esto como medio y fin de lo sublime que permite reconocer en el hombre la libertad estética que le impone su necesidad⁴³.

A propósito de esto, Pollock trata de convertir la obra de arte casi en un hecho natural producto de la casualidad. Está imbuida de ese existencialismo filosófico y de una sublimidad que desborda claramente al espectador, sobrepasando los límites de la

³⁹ PELÁEZ, Carlos Eduardo., “El terror de lo sublime, la recepción de E. Burke en el siglo XVIII”, Colombia, 2015, (consulta en línea). Disponible en: <http://www.utp.edu.co/~humanas/revistas/revistas/rev27/pelaez.htm> [Consultado el día 20 de septiembre de 2015]

⁴⁰ KANT, Emmanuel., La crítica de la razón pura. Tomo I. Madrid, 1970, pp. 107-109

⁴¹ MALDONADO, Juanita., “La experiencia estética de lo sublime en un espacio extra-artístico. Educación estética del hombre y proyecto político”, Saga. Revista de estudiantes de filosofía, 2005, pp. 76

⁴² NICOLÁS GÓMEZ, Salvador María., “el «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes”, IMAFRONTE, N° 1, 2007-2008, pp. 290-291

⁴³ MALDONADO, Juanita., “La experiencia estética de lo sublime en un espacio extra-artístico., p. 77-79

comprensión y sobrecogiendo al corazón de quién la observa. Destaca un desarrollo psicológico en donde las personas se sienten consumidas por el rechazo, la angustia o el desarraigo dentro de un mundo que no comprenden (algo de lo que el arte del siglo XX se ha nutrido). El artista desarrolla su creatividad mostrando un equilibrio catártico entre la nada y el ser⁴⁴. Da prioridad a la creatividad y a la sensibilidad interior que justifica la abstracción de su pintura. Las manchas, los grumos son la proyección de sí mismo. Una actividad mental donde el proceso es lo que importa, el momento del impulso, la inmediatez etc., lo que François Lyotard llamaba “*la acción no proyectada en un mundo en el que todo se proyecta*”.

El sentimiento está presente en todos los aspectos de la vida humana incluido el social pero también es autónomo. Las impresiones son la causa de las ideas. Las ideas son finitas en número y particulares. Sólo la representación las hace generales y junto a la imaginación hace que se agrupen en opiniones y argumentos. Lo bello deja de regirse por reglas clásicas. La belleza ya no es una idea innata y entre los sentidos no parece haber nada que se corresponda con ella⁴⁵. Identificamos un sentimiento placentero, no como propiedad del objeto y Luigi Pareyson lo justifica de la siguiente manera:

No se trata de decir que la humanidad y espiritualidad del artista se representa en una materia, haciéndose complejo, formando sonidos, colores, palabras, porque el arte no es representación y formación de la vida de la persona. El arte no es más que representación y formación de una materia, pero formada según un irrepetible modo de formar que es la propia espiritualidad del artista convertida toda en estilos⁴⁶.

La profundidad de la experiencia humana depende de nuestra posibilidad de alterar nuestra forma de ver la realidad. El hombre no está limitado a una única forma de abordarla sino que puede escoger su punto de vista, por ello “*El arte nos enseña a visualizar y no simplemente conceptualizar o a utilizar las cosas. El arte nos proporciona una imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda de su estructura formal*”⁴⁷.

5. Conclusión

Pollock realiza una pintura de acción, como el existencialismo había concretado una filosofía de la acción frente al quietismo de la condición humana. Ambas suponen que la esencia precede al ser y la existencia precede a la razón. Se trata de una pintura espontánea y libre, donde la vida es únicamente un fragmento de la realidad y sólo posible de capturar a través de dicha acción o del impulso creador, que es el artista (sin un Dios existente) y, que surge como respuesta a la necesidad de curación frente al dolor y la deshumanización que deriva de un contexto de destrucción. Esto se plasma en el cuadro a través de la abstracción ya que el ser humano ha dejado de tener forma y se ha vuelto indeterminado debido al derrumbe de la civilización, sus ideales y sus lenguajes. Lo bello ya no tiene que regirse por unas normas. La libertad del hombre en sí, permite la expresión del subconsciente que precede al cuerpo físico. Esto lo impulsa a ser responsable de su propia proyección espiritual en el lienzo. El resultado final es la

⁴⁴ Véase Sartre, Jean Paul (2005) “El ser y la nada”, Buenos Aires, 2005, pp. 5-15 (consulta en línea).

Disponible en: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre_Jean_Paul-El_ser_y_la_nada.pdf [consultado el 20 de septiembre de 2015] pp. 5-15

⁴⁵ HUME, David., Tratado sobre la naturaleza humana. Albacete, 2001, pp. 31-36

⁴⁶ ECO, Umberto., Historia de la Belleza. Barcelona, 2010, pp. 402

⁴⁷ CASSIER, Ernst., Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. México, 1967, pp. 146-147

transformación de la esencia de la idea en acción pura, afirmadora de la existencia, que además le sirve para purificar el alma desde un punto de vista terapéutico.

La condición humana se enfrenta a la propia naturaleza existencial del hombre donde, aunque no existe esencia común, si se puede hablar de ciertos rasgos formales y universales que permiten la identificación de la humanidad como un todo absoluto que genera angustia, terror, desesperación y placer. Por ello observando una obra como la de Jackson Pollock podemos explorar de una manera sensible la disposición de los elementos en la obra de arte y la sublimidad que desprende a través de la imaginación. Esto es algo que supera a la razón y que es incuantificable en cuanto bello y trágico en sí mismo: la existencia que pende de un fino equilibrio entre la nada y el ser.

La de Pollock es una obra que parece no decir nada pero que encuentra en su interior un gesto y un sentimiento humano único e irrepetible. Es la propia alma del artista que se proyecta, producto de elementos o situaciones que se traducen a colores, manchas o grumos dispuestos de tal manera que hacen sentir el impulso violento de este cuando fijamos nuestros ojos en ella. Es el negativo de la esencia del hombre que afirma la vida y construye un sentimiento como si de una sinfonía pictórica se tratara a partir de la novedad de su técnica. Recita la poesía de su alma en el cuadro y compone los sonetos dejando gotear su espíritu sobre la superficie pictórica, separa cuerpo y alma con la esperanza de encontrar luz en el caótico sentido existencial de su producción. Ahoga al lienzo entre manchas, líneas y otros elementos que se esparcen hasta sus límites creando conexiones que destruyen lo autónomo frente a lo absoluto y total, algo que recuerda a las redes neuronales del propio cerebro humano tan desconocido, mágico, profundo y misterioso en el imaginario colectivo.

Bibliografía

- DANTO, Arthur., *Después del fin del arte*. Barcelona. Editorial Paidós, 1996
- EVERITT, Anthony., *El expresionismo Abstracto*. Barcelona. Editorial Labor S.A, 1975
- LÉVÈQUE, Charles., *Estética o ciencia de lo bello*. Valladolid. Editorial MAXTOR, 2002
- HUME, David., *Tratado sobre la naturaleza humana*. Albacete. Libros en la red, 2001
- CASSIER, Ernst., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México. Fondo de cultura de México, 1967
- KANT, Emmanuel., *La crítica de la Razón pura*. Tomo I. segunda edición Madrid. Clásicos Bergua, 1970
- LYOTARD, François., *Lessons on the Analytic of the Sublime*. France. Editions Galilée, 1991
- SANDLER, Irving., *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza Editorial S.A, 1996

- SARTRE, Jean. Paul., *La trascendencia del Ego*. Madrid. Editorial Síntesis S.A, 2010
- EMERLING, Leonhard., *Jackson Pollock*. Köln. TASCHEN, 2003
- GARCÍA FELGUERA, María Santos., *El arte después de Auschwitz*. Nº 49. Madrid. Colección Historia 16, 1993
- WOOD, Paul et. al., *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid. Ediciones Akal S.A, 1999
- KRAUSS, Rosalind et. al, *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo y postmodernismo*. Madrid. Ediciones AKAL S.A, 2006
- MARCHÁN FIZ, Simón., *La estética en la cultura moderna*. Madrid. Alianza Editorial S.A, 2012
- SCHOPENAUER, Arthur., *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*. Madrid. Editorial Edaf S.L, 2009
- CROW, Thomas., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid. Ediciones Akal S.A
- ECO, Umberto., *Historia de la Belleza*. Barcelona. Debolsillo, 2010
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1. Madrid. Editorial Machado Libros S.A, 2004

Revistas

- MALDONADO, Juanita., La experiencia estética de lo sublime en un espacio extra-estético. Educación estética del hombre y proyecto político en *Saga, revista de estudiantes de filosofía*, 2005, pp. 75-82
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvador María., El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes en *IMAFRONTA, nº 1, 2007-2008*, pp. 285-30

Webgrafía

- ACOSTA, Rosario “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo Longinos”, Colombia, 2012. Disponible en: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/805/index.php?id=805> [Consultado el 17 de septiembre de 2015]
- PELÁEZ, Carlos Eduardo, (2015) “El terror de lo sublime, la recepción de E. Burke en el siglo XVIII”, Colombia, 2015. Disponible en: <http://www.utp.edu.co/~humanas/revistas/revistas/rev27/pelaez.htm> [Consultado el 20 de septiembre de 2015]
- SARTRE, Jean Paul, “El existencialismo es un humanismo”, Buenos Aires, 1973. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20El%20existencialismo%20es%20un%20humanismo.pdf> [Consultado el 15 de septiembre de 2015]
- SARTRE, Jean Paul, “El ser y la nada”, Buenos Aires, 2005. Disponible en: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre_Jean_Paul-El_ser_y_la_nada.pdf [Consultado el 20 de septiembre de 2015]