

**LA PARADOJA Y LO INEFABLE EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA:
UNA MIRADA AL PROCESO CREATIVO DE VINCENT VAN GOGH A
TRAVÉS DE LAS CARTAS ESCRITAS A THEO**

DANIEL CORREA ARCILA

**INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO
FACULTAD DE PSICOLOGÍA
ENVIGADO- MEDELLIN ANTIOQUIA
NOVIEMBRE DE 2015**

**LA PARADOJA Y LO INEFABLE EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA:
UNA MIRADA AL PROCESO CREATIVO DE VINCENT VAN GOGH A
TRAVÉS DE LAS CARTAS ESCRITAS A THEO**

DANIEL CORREA ARCILA

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al TÍTULO de
PSICÓLOGO(A)**

**Director(a) del Trabajo de Grado
ADRIANA MARIA OSPINA VELEZ
Psicólogo(a)**

**INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO
FACULTAD DE PSICOLOGÍA
ENVIGADO- MEDELLIN ANTIOQUIA
NOVIEMBRE DE 2015**

Nota de aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a mis padres por la paciencia prestada, el apoyo y la inspiración que me regalaron durante toda mi formación profesional. Ellos son los verdaderos dueños de este logro académico. Quiero también agradecerle a mi docente y asesora Adriana Ospina Vélez por la compañía, la ayuda y la guía que me regalo durante el trascurso de este trabajo. Por ultimo quiera agradecerle al a Institución Universitaria de Envigado por brindarme la oportunidad de encontrar mi camino en la vida; la psicología, esta disciplina que está llena de esperanza y pasión.

Contenido

	Pág.
Resumen	7
Introducción	9
1. Planteamiento del problema	11
2. Justificación	19
3. Objetivos	21
3.1 Objetivo general	21
3.2 Objetivos específicos	21
4. Marco metodológico	22
4.1 Tipo de estudio	22
4.2 Diseño.	24
4.3 Procedimiento	26
5. Marco referencial	30
5.1 Antecedentes	30
5.2 Marco teórico	36
5.2.1 La estética y la experiencia estética.	36
5.2.1.1 La aporía estética.	44
5.2.1.2 Lo inefable y la emoción.	49
5.2.2 El artista como ser creador	51
5.2.2.1 El fantaseo freudiano	55
5.2.2.2 Lo que se desea al crear.	61

6. Análisis	64
6.1 Yo siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir	66
6.2 Yo busco ahora exagerar lo esencial	71
6.3 El arte es el hombre agregado a la naturaleza	79
6.4 Lo que embellece y es verdaderamente bello, es igualmente verdadero.	86
7. Conclusiones	95
Referencias	97
Anexos	101

Resumen

En la pretensión de crear una reflexión en torno al proceso creador y la experiencia estética que tiene un artista; la investigación pretende indagar por los elementos que conlleva la paradójica relación del arte en relación con contenido innombrable que porta un sujeto, al cual se le nombra artista. Se dará cuenta de lo anterior comprendiendo conceptos de lo inefable en la experiencia estética por medio de algunas epístolas que escribió Vincent Van Gogh a su hermano Theo a lo largo de su vida. Esto con el objetivo de utilizar el testimonio de un sujeto como instrumento para comprender esta tan particular forma de sentir.

Se intenta dar cuenta de los contenidos emocionales, aquellos que no pueden ser pasados del todo por la palabra, a través de las expresiones escritas de Vincent, a su vez se buscara de forma categórica las cartas que pueden expandir el horizonte del conocimiento que se pose sobre dicha experiencia en este sujeto en particular. A su vez, se buscara enriquecer desde fuentes externas la biografía de Van Gogh para comprender un poco más su época y momento histórico, en afán de un trabajo más profundo.

Palabras claves: Estética, Aporía, Inefable, Epístola, Van Gogh, Creación.

Abstract

In the aim of creating a reflection on the creative process and aesthetic experience that has an artist; research aims to investigate the elements that carry the paradoxical relationship of art in relation to carrying an unmentionable subject content, which is named artist. You'll notice the above understanding of the ineffable concepts in aesthetic experience through some letters that Vincent Van Gogh wrote to his brother Theo throughout his life. This aims to use the testimony of a subject as an instrument to understand this particular way of feeling.

It tries to realize of the emotional content, those who cannot be passed at all because of the word, dare of written expressions of Vincent, in turn seeking categorically letters that can expand the horizon of knowledge that lies upon that experience in this particular subject. In succession, it will seek for an external sources which would enrich the biography of Van Gogh to understand a little more of his time and historical moment and a desire for deeper work.

Key words: Aesthetics, Aporía, Ineffable, Epistle, Van Gogh, Creation

Introducción

La presente investigación busca aportar a la reflexión en torno a la experiencia estética del proceso creativo, haciendo énfasis sobre aquello que resulta inefable y paradójico, en la medida en que en lo esencial, escapa a cualquier intento de racionalización y teorización. Para tal fin, se eligió al artista impresionista de origen holandés Vincent William Van Gogh y como fuente de información, los cientos de cartas dejadas a su hermano Theodorus Van Gogh a lo largo del desarrollo de su obra. En este relevante testimonio autobiográfico, el artista narra a su hermano, pensamientos, sentimientos, esperanzas y reflexiones en general que permiten aproximarse de manera tangencial, a su particular experiencia estética.

En consecuencia para ahondar en el testimonio de Vincent se escogieron los planteamientos de la investigación cualitativa y los argumentos que ofrece la etnometodología, para finalmente abordar un análisis hermenéutico del discurso. Por esta razón, se utiliza un sistema de clasificación categórica que brinda un orden en función de la recolección y selección de fragmentos de epístola. Para comenzar se postulan dos categorías iniciales y una emergente con el fin de seleccionar los fragmentos que se utilizaron en el análisis: lo que se refiere directamente a lo inefable y lo que se entiende por una meta-reflexión en torno a la lógica, son las dos primeras categorías, se trabajó luego con la emergente categoría del color que surgió en el trascurso del análisis del texto.

Mientras que se indagó en el planteamiento metodológico, el contenido teórico y los antecedentes investigativos arrojaron problemáticas frente a la concepción del artista y de la

misma aporía estética tratada en esta tesis como objeto de investigación: al preguntar por las cualidades de la experiencia estética son difusas y a su vez contradictorias, exponiendo en sí misma la existencia operante de la aporía. Por su parte la concepción de Vincent Van Gogh como artista es muchas veces opacada por la atribución de su condición psicótica, lo que dificultó la recolección de un estado del arte ajeno a este concepto.

Se investigó en el campo teórico de la estética y se recurrió a la filosofía para poder alimentar los conceptos con los cuales se indagara sobre Vincent. Para comenzar se indagó por Kant y su legado sobre lo estético permitió consolidar el planeamiento inicial con respecto a la emoción, la sensación y el arte. De forma similar, Eugenio Trías en sucesión de este legado intelectual de Kant, aporta información vital sobre la naturaleza de la experiencia estética que se aborda en este trabajo. Disciplinas como el psicoanálisis freudiano permiten a su vez explorar allí donde la estética se limita.

Para el análisis de resultados se investigó sobre la vida y obra de Vincent Van Gogh, sirviendo como planteamiento inicial para la exploración de su testimonio de un breve recorrido biográfico. Luego se prosiguió a analizar su discurso usando como referente las 3 categorías expuestas, las dos iniciales y luego la emergente. Pudiendo contrastar los conceptos de aporía, inefabilidad, fantaseo y creación artística con sus cartas, todo para formar una suerte de evidencia.-

1. Planteamiento del problema

El artista como rostro de una humanidad creadora, encarnación de las revoluciones ideológicas y reflejo de su época, se ve inmerso en los discursos que surcan los destinos del devenir histórico. Es en la dimensión de la experiencia humana del orden de lo subjetivo donde el artista se ve transitado por fenómenos emocionales, sensitivos e intelectuales que afectan de una forma particular su proceso creador. En el marco de este trabajo de grado se entenderá como experiencia estética al proceso artístico de creación del que se tiene noticia la mayoría de las veces solo a través de dichas creaciones artísticas.

Según Gonzáles y Nahoul, “la estética puede definirse como el medio para organizar el pensamiento, los sentimientos y las percepciones en una forma de expresión que sirve para comunicar todo esto a otras personas; y su valor principal es la belleza” (2008, p. 25). En este orden de ideas, la experiencia estética emerge a lo largo del proceso que lleva a un artista a transitar de su sentir hacia momentos de contemplación, inspiración y creación; pero también, cuando “simplemente” se contempla una obra de arte y se es afectado por ella.

Cualquiera de los dos tipos de experiencia, la de artista y la del espectador, dan cuenta de un fenómeno implícito en toda relación del ser humano con el arte, en la medida en que “la estética es un proceso activo de la percepción; es la interacción entre el individuo y un objeto; en ella la organización de este objeto provoca una experiencia armoniosa estimulante” (Gonzáles & Nahoul, 2008, p.35). Este tipo particular de experiencia contiene multitud de características

debatidas a lo largo de la historia por la filosofía del arte, por lo que excede la pretensión de este trabajo de grado intentar describir todas y cada una de las características que se le atribuyen o atribuyeron, por lo tanto se trabajará sobre una experiencia estética que se nutre de conceptos y aportes alineados en torno a la filosofía kantiana.

Con base en lo anterior, se comprende que la naturaleza de la experiencia estética no debe estar cargada de ningún fin práctico más que de la comprensión de la obra en una dimensión sensible; diferenciándola, de esta forma, de una experiencia ordinaria (Valencia, 1995). Esto es lo que Kant (1776) llamaría el deleite desinteresado en su *Crítica del juicio*. Por otro lado, lo estético posee lo que Eugenio Trías (1998) denominó el principio de indeterminación que permite “alcanzar una comprensión intuitiva del carácter artístico de un objeto” (p.16). Pero que impide la explicación del acontecimiento por parte del receptor; es decir existe un muro entre la comprensión y la explicación, entre el objeto y el sujeto.

Es aquí cuando entra un tercer elemento en la experiencia estética con base a este principio de indeterminación, es aquella barrera que se erige para una absoluta comprensión de una obra y que se arraiga en la esencia de la misma siendo una característica universal de todas las obras de arte: una pauta interna, es decir, una ley de naturaleza desconocida. Algo completamente inherente en la obra, pero ilocalizable, y que resulta único en la particularidad de la obra; pero que al mismo tiempo, y de forma misteriosa, es de carácter universal ya que todas las obras comparten esta peculiaridad, siendo la pauta interna el único elemento que permite su lectura desde la misma, un misterio que desea ser resuelto. Esta pauta interna trasciende al

lenguaje, puesto que es inexpresable a través de este, lo que conlleva de manera lógica al contenido inefable de una obra (Trías, 1998).

Es entonces cuando se puede hablar de una aporía, una paradoja entre la comprensión y la explicación de la experiencia que acontece: un tipo de paradoja en donde existen dos ideas que se contradicen la una y la otra, es decir, una proposición sin base lógica o un razonamiento cuya conclusión contradice tal juicio. En este caso la aporía contiene un elemento trascendente y uno inmanente, donde lo inmanente no puede ser nombrado pero sí percibido desde lo sensible por el sujeto que busca trascenderlo, expresarlo y pasarlo por su lenguaje, para encontrarse en la incapacidad de tal acción. Estos elementos se cruzan en el sujeto, entre su intelecto y su dimensión sensible. A propósito de este cruce, Trías (1998) plantea:

Trascendencia e inmanencia hallan en la obra de arte una forma conjuntiva; como si lo que se halla más allá de nuestros límites, de los límites de nuestro conocimiento y nuestro lenguaje, hiciese acto de presentación en la obra artística, enlazándose de forma paradójica, pero efectiva, con nuestras condiciones mundanas . Y ello través de los modos más primarios de aprehensión y recepción: por la vía del sentimiento placentero, o del goce. (p.23)

Pero es en el orden de lo subjetivo donde el acto creador se diferencia del rol de espectador. Es la emoción, lo inefable e inmanente volcado en el proceso de inspiración lo que lleva al artista a que “vierte su subjetividad” en un acto creativo único, irrepetible e inevitable, en la medida en que se vive como destino, para conciliar las tensiones de su mundo interno. En otras palabras, en la experiencia estética el artista encausa su deseo y sus afectos junto a un contenido impronunciable por medio de su obra, la cual ocupa un lugar en el mundo. Un lugar simbólico a

través del arte, que le permite bordear el límite de todo aquel contenido que excede y desborda la comprensión del lenguaje lógico.

En esta lógica, el fenómeno de la inspiración conlleva un querer saber, un deseo de conocer aquello que solo el arte “hace saber de lo indecible que ese saber circunscribe”, en la medida en que “el arte es una pasión hacia su causa” (Moza, 2009, p.16). La aporía habla de una fuerza emocional inteligible que al mismo tiempo provoca la necesidad de ser nombrada. Y es el arte el camino que permite acercarnos a este contenido inefable a través de la obra que nos afecta y que en sí misma es evidencia del mundo afectivo de su creador. A través de la cual quien contempla puede aproximarse, aunque sea de forma distante a la esencia de la experiencia estética de su creador.

Ahora bien, buscar un acercamiento o mejor dicho, estudiar el fenómeno de la aporía estética entendido desde emociones, en relación con la inspiración de un artista, le concierne a toda aquella disciplina que se pregunte por el arte y el sujeto: su mundo interno o su condición humana. Además de la filosofía, la historia, y la semiótica, disciplinas como el psicoanálisis y la psicología han aportado a la comprensión del proceso creativo. Logrando difundir el interés por el arte en la historia del hombre y el sujeto en proyección al arte.

Un ejemplo de esto lo constituye Sigmund Freud en 1914 al preguntarse por la intención del artista y la opinión de los intérpretes analistas de una obra en particular: *El Moisés de Miguel*

Ángel. En su texto homólogo Freud manifiesta su juicio sobre el arte y su análisis personal de la obra, dejando entrever como en ningún otro de sus estudios, su propia subjetividad.

La psicología por otro lado tiene su propia rama con su visión del ser humano en relación al arte, un sujeto devenir y transformador: la psicología del arte. La disciplina toma muchos elementos del psicoanálisis, retoma el concepto de percepción de la Gestalt, se nutre de la filosofía del arte y los planteamientos de los académicos versados en la estética, los estetas, para dar pie a investigaciones que llevan a preguntas acerca de cómo la subjetividad, la emoción, la percepción, la memoria y la creatividad se relacionan con el arte, la estética y los procesos creativos.

Un ejemplo de esto lo dan autores como Lev Vigotsky (1986) que a lo largo de su extensa producción teórica desde la perspectiva de la Psicología Sociocultural, se acerca el proceso creador, de la fantasía y la imaginación, desde una mirada psicológica, en su texto *La imaginación y el arte en la infancia*.

Con base en lo anterior, se puede hablar de una psicología que puede plantearse la pregunta por lo que le ocurre a ese sujeto surcado por la emoción y limitado a lo inefable en un proceso creador, apoyándose de la filosofía, la historia y el psicoanálisis para bordear la respuesta. Para poder acercarse a comprender de lo innumerable en la experiencia estética de un sujeto en su proceso creativo particular, es preciso recurrir a diferentes fuentes de información,

explorando las variadas narrativas que permiten evidenciar una dimensión de lo que le acontece al sujeto en devenir; narrativas que incluyen diarios, cartas, biografías, películas, documentales y entre otros, entrevistas.

Un camino para bordear la aporía estética y en consecuencia la paradoja en el proceso creativo de un artista, es a través de la obra de arte misma. Desde su potencial para afectar los sentidos que permite entrever lo dicho y lo no dicho por aquel que la crea y que una vez sale de las manos de su creador, se abre y se expone a las infinitas posibilidades de interpretación.

Otro camino a manera de derrotero es el que lleva al investigador a indagar en el relato autobiográfico del artista buscando tener un acercamiento particular a registros o evidencias a la forma como el sujeto vive el encuentro con lo “no dicho”, con lo innombrable y que intenta plasmar en su obra. Y en estos registros, las cartas, como evidencia de la propia vida que se narra a otro interlocutor, se convierte en un camino de aproximación al universo de sentidos y sentires de su narrador-creador. Este último es el escogido para el desarrollo de este trabajo de grado.

El género epistolar además de tener la riqueza de la narración en primera persona, permite la contextualización socio-histórica del relato y abre camino a la interpretación del texto, como evidencia de la vida de un sujeto que se narra a sí mismo ante otro, permitiendo encontrar elementos de íntima subjetividad que quizás puedan quedar fuera si se abordara desde una biografía escrita por un tercero.

Con el propósito de dar solución a la pregunta central por la aporía y la paradoja en la experiencia estética del artista que se trata en este trabajo de grado, se tomará como referente a Vincent Van Gogh, aclamado pintor de origen holandés que revolucionaría la historia del arte, nacido el 30 de marzo de 1853 en Groot-Zunder, que como muchos, solo cosechó reconocimiento y fama luego de su muerte. Estudiante de teología y evangelizador de los mineros de Bélgica, Vincent tuvo pocos amigos y sus relaciones no eran muy fructíferas, siempre perseguido por un sentimiento de inmensa soledad y un carácter conflictivo.

Gracias al invaluable legado que deja a través de su cuadros y al único testimonio escrito que se tiene de su palabra, sus *Cartas a Theo*, la intención de bordear su experiencia estética parece posible, puesto que la misma experiencia creadora no puede obtenerse ni entenderse en su totalidad, solo bordearse en su límite (1998), tal y como lo plantea Trías. Este legado al que se pretende comprender en naturaleza siembra un recorrido que le llevó a quitarse la vida un 29 de julio de 1890 a la edad de 37 años, con un disparo en el pecho (Jamís, 1998).

Fayad Jamís (1998) en la introducción a *Cartas a Theo* sobre las que se trabajó, describe a Vincent Van Gogh y a su historia como:

(...) una verdadera odisea interior, una de las grandes aventuras artísticas y humanas de los tiempos modernos. Su intenso amor por la humanidad, su lucha sin tregua contra la propia soledad y contra las desdichas del prójimo, le llevan a intentar las más difíciles empresas. (p.10)

Partiendo de la premisa de que este artista posimpresionista por sus características subjetivas particulares es especialmente relevante en la historia del arte de los Occidente, entonces podría comprender como el legado autobiográfico de sus cartas podría servir de evidencia para abordar la pregunta por la experiencia estética del proceso creativo. Un pintor, como sujeto creador portador de una historia única, afrontándose a la impronunciable carga emocional que le avoca ser y habitar el mundo a través de su obra. Basándose principalmente en aquellas palabras confesadas a un otro, su hermano y cómplice, en medio de la censura, el olvido y la reclusión por la enfermedad mental.

¿Qué fuerza interior lleva a Vincent Van Gogh a crear? ¿Cómo se puede evidenciar a través de sus cartas a Theo la aporía, aquello irresoluble, indecible y paradójico de su proceso creativo? ¿Qué de su palabra susurrada a otro destinatario cercano e íntimo nos permite acercarnos a lo más profundo de su fuero interior? ¿Hasta dónde se puede indagar a través del género epistolar que nos permite el caso concreto de las *Cartas a Theo* sobre la experiencia estética que se intenta narrar?

2. Justificación

Esta investigación se enmarca dentro del programa de psicología de la Institución Universitaria de Envigado. El único programa de psicología en el Valle de Aburrá en tener una línea de énfasis en su curriculum académico dedicada exclusivamente a la investigación de la estética. Un programa que se encuentra atravesado por la demanda del medio de profesionales que exige cada día más una alineación en concordancia con la lógica del mercado, y que a su vez esta demanda desfavorece a las Psicologías que le apuestan al trabajo interdisciplinario en donde los saberes propios de su disciplina entran en diálogo con la filosofía, la historia y el arte.

Con base en lo anterior, la pregunta por lo estético se ha visto en crisis, posiblemente e infiriendo de forma apresurada: la psicología no tenga nada que ver con esta puesta en crisis de la pregunta por el arte, ni tampoco la Facultad donde reside el programa. Es más bien un síntoma de nuestros tiempos frenéticos de globalización.

Debido a esto es preciso que se continúe explorando el arte, al sujeto y a la estética abonando al desarrollo del cuerpo teórico que sustenta a la psicología del arte en particular, y en general, a las ciencias sociales que se encuentran en un diálogo interdisciplinar. Es en este cuerpo teórico, que se busca expandir y atizar la chispa que mantiene vivo el conocimiento, donde tiene su justificación la pregunta por un sujeto dedicado al arte, un sujeto específico que vivió un proceso particular, en un momento histórico particular: Vincent Van Gogh. Un sujeto que en su narrativa autobiográfica y en su colosal producción artística, es testigo y testimonio no

solo de su época, sino de la condición humana. Por lo tanto, más allá de enfocarse en su supuesta esquizofrenia, serán la angustia, sus anhelos y sueños, narrados en primera persona, el objetivo principal del presente trabajo.

3. Objetivos

3.1 . Objetivo general

Indagar por la aporía en la experiencia estética a través del proceso creativo de Vincent Van Gogh, tomando como referencia las cartas escritas por el artista a su hermano Theo entre 1873 y 1890.

3.2 . Objetivos Específicos

- Identificar las expresiones que Vincent Van Gogh plasma en sus cartas a Theo que permitan acercarse al carácter inefable de su inspiración y aquellas que hablen de la metareflexión construida entorno a su narrativa con respecto al arte la creación y su carácter paradójal.
- Analizar los fragmentos de cartas seleccionados a propósito de lo inefable, a la luz de los textos, autores y conceptos que permitan una aproximación de la experiencia estética creadora en conjunto a los datos biográficos e históricos de la vida de Vincent Van Gogh.

4. Marco metodológico

4.1 Tipo de Estudio

La presente investigación se realizó bajo un enfoque de tipo cualitativo. Este enfoque parece pertinente gracias al tipo de datos a recolectar, pues se centra en comprender los fenómenos desde una perspectiva subjetiva, teniendo en cuenta el contexto específico e indagando a profundidad las realidades personales (Sabino, 1997). Por otro lado este enfoque posee características propias que permiten el análisis de la historia de un sujeto sin la exclusión de la misma. Como la sensibilidad contextual o la sensibilidad histórica, que hablan de la atención por parte del investigador para no separar el contexto de un individuo, su cultura o la época en la que se desarrolló (Iñiguez, 1999).

A través del análisis cualitativo se aborda la experiencia individual, que permite especificar aún más el objeto de estudio: la experiencia cotidiana, el discurso y la narrativa. Para ello, dentro de la misma lógica de enfoque, se utilizó la etnometodología como base para adquirir el conocimiento que concierne al discurso de un sujeto construido a partir de su historia y su contexto. Es así como se suscribirá a una metodología específica, la etnometodología, centrada en estudiar las expresiones contextuales, entendidas como: “la posibilidad de explicar las acciones como un continuo logro práctico de los miembros” (Garfinkel, 2006, p.12). Comprendido a los miembros como sujetos y actores de su contexto.

Harold Garfinkel usa el término etnometodología para referirse “a la investigación de las propiedades racionales de las expresiones contextuales y de otras acciones prácticas como logros continuos y contingentes de las prácticas ingeniosamente organizadas de la vida cotidiana” (2006, p.20). Haciendo un énfasis especial en esta práctica cotidiana.

Estas expresiones contextuadas se diferencian de las expresiones objetivas, con base principalmente a su criterio particular. En otras palabras, si las expresiones objetivas se refieren a leyes y hechos que son reconstruirles y replicables, las expresiones contextuales se pueden comprender como pseudo-leyes que están ligadas a su identificación desde la explicación, atada al discurso del sujeto, y a acciones prácticas que ocurren en su vida cotidiana. (Garfinkel, 2006). En lo que concierne a la pretensión final de la etnometodología, es analizar el relato escrito y no escrito de los actores sociales, en pos de entender la dimensión vivencial del ser humano y expandir el campo de conocimiento de las ciencias sociales. “La etnometodología es la investigación empírica de los métodos que utilizan los individuos para dar sentido y al mismo tiempo realizar sus acciones cotidianas: comunicar, tomar decisiones, razonar” (Urbano, 2007, p.1).

Entre estos escritos y narraciones de un sujeto ligado al contexto, se encuentra el género epistolar, donde un sujeto comprende una intención de comunicar su experiencia a otro, es decir, un escrito con un destinatario. Por esto mismo las cartas a Theo entran inevitablemente en el terreno de lo epistolar, de la narración del sujeto que es Vincent Van Gogh, con su destinatario que sería su hermano Theo; en donde narra su vivenciar, su historia y plasma su subjetividad.

4.2 Diseño

La hermenéutica como arte de la interpretación, desde perspectivas como la que introduce Ricoeur, intenta indagar por los sentidos presentes en la estructura narrativa, esto permite acercarse e indagar por la aporía de la experiencia estética del artista particular Vincent Van Gogh tomando como fuente primaria de investigación las cartas escritas a su hermano Theo. En este sentido, la cualidad del método biográfico en virtud de ser método y objeto de estudio, es lo permea a esta investigación con un carácter flexible e interpretativo (Alberto, 2011).

La narrativa para Ricoeur, o más específicamente la función narrativa, empieza con la división del discurso humano entre los diferentes tipos de narraciones, las que contienen una verdad, como las biografías; y los otros géneros literarios ficcionales, incluyendo otros lenguajes artísticos como la pintura y el cine (2000). Por lo mismo, el autor nos propone una unidad funcional de toda narrativa humana:

(...) el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su *carácter temporal*. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. (2000, p.190)

En cuanto a lo anterior, Ricoeur, señala que es necesaria una unidad de medida que permita delimitar el lenguaje, y ser mediador entre la vivencia temporal y el acto narrativo, entre la acción y el discurso, es entonces, el texto el cual debe desenvolver este papel.

En efecto, si la narratividad ha de señalar, articular y aclarar la experiencia temporal —por retomar los tres verbos usados anteriormente—, hay que buscar en el uso del lenguaje un patrón de medida que satisfaga esa necesidad de delimitación, de ordenación y de explicitación. (2000, p.191)

Es la cualidad del relato como cotidiano lo que arroja algo de luz al género epistolar, pues el mismo género tiene la particularidad de tener un remitente directo, cuando se trata por supuesto de cartas que no nacen con un fin literario o ficcional. Y es en lo profundo del relato donde nace el sentido de la investigación narrativa. “(...) porque el objeto del relato no es dar cuenta de la historia como acontecimiento si no construir un relato identitario que no es simplemente un reflejo como narración de algo” (Alberto, 2011, p. 33) ¿Entonces qué es sino una serie de cartas que un relato biográfico del autor?

Entendemos como narrativa la cualidad estructurada de la experiencia entendida y vista como un relato; por otro, las pautas y formas de construir sentido, a partir de acciones temporales personales, por medio de la descripción y análisis de los datos biográficos. Es una particular reconstrucción de la experiencia, por la que, mediante un proceso reflexivo, se da significado a lo sucedido o vivido (Ricoeur parafraseado por Campos, Biot, Armenia, Centellas & Antelo, s.f., p.6).

Pues es pertinente, que dentro de la misma narrativa se funden categorías con las cuales se pueda explorar el mismo texto, el discurso (Alberto, 2011).

4.3 Procedimiento.

Para el proceso de codificación y categorización se tomó como referencia el método del análisis de contenido, en sus diferentes variaciones, de análisis de discurso y texto, intentando encontrar en el camino una vía metodológica para hacer que el texto, en esta caso, las cartas, “digan lo que tienen que decir”, a propósito de la aporía en la experiencia estética de Van Gogh.

Para este fin, se recurrió al método de la espiral hermenéutica en un ir y venir entre el texto y los conceptos teóricos, llevando a las categorías iniciales a su saturación y permitiendo que aparezcan en el camino emergentes que enriquezcan el análisis. Analizar el discurso de Van Gogh en las cartas a Theo es viable, en cuanto se comprenda su narrativa como un registro histórico de naturaleza biográfica. Comprendiendo que el análisis del mismo se vea con un matiz crítico de los conceptos a trabajar.

Siguiendo el orden de ideas que propone Ricoeur, el género epistolar es un subgénero de lo autobiográfico que guarda las características únicas “(...) la carta tiene en común el hecho de ser expresión íntima del “yo”, aunque todos somos conscientes de la capacidad de la carta para ser tanto espejo como máscara, según la voluntad del emisor” (Gutiérrez, 2008, p.139). Cartas a Theo es entonces una epístola gracias a los rasgos únicos que comparte este subgénero literario e histórico, siendo crucial la evidencia que brinda del discurso de un sujeto y su escenario psíquico.

Los críticos establecen las siguientes características de las cartas modernas: la intensidad de la relación entre el yo y el tú, la confesionalidad, la ausencia y la epistolaridad, la polivalencia temporal (con predominio del presente), la reflexividad (uso predominante de la primera persona)

y reciprocidad (el que ahora escribe después leerá lo que otro ha escrito, y así sucesivamente), la transmisión por intermediario, la presencia del confidente y la carta adjunta, la alternancia entre aquí y allí, ahora y después, cierre y apertura, anticipación y memoria, escritor y lector (Gutiérrez, 2008, p.142-143).

En consecuencia, después de leer las cartas se extrajeron aquellas que hablaran de su arte en particular o de su experiencia emocional y sensible en relación con esta, luego se escogieron los fragmentos de estas cartas que más relevancia tuviesen siguiendo el criterio de aquellos apartados que fueran más específicos y contundentes en relación a su experiencia artística, en total se escogieron 68 fragmentos para el sondeo inicial, y ubicarlos en un cuadro que sirvió como guía, el cuadro se organiza de izquierda a derecha: primero el fragmento, seguido de la información básica; es decir lugar desde donde se envió, fecha, página donde está ubicado en la edición que se utilizó, y la nomenclatura que se le dio a la carta en la misma. Seguido está ubicada la categoría que se le asignó a la carta, se utilizaron códigos de colores para este fin y se explicara conforme se expongan las categorías utilizadas. Por último se encuentra una casilla que indica si se utilizó o no la cita para el desarrollo del trabajo: si la casilla se encuentra marcada con una “v” en una casilla de color amarillo, el fragmento se utilizó en una cita, por el contrario si se encuentra marcada con una “n” en una casilla de color rojo el fragmento no fue utilizada para nutrir el desarrollo del trabajo de análisis. Ver anexo.

Se proponen inicialmente dos categorías de análisis a discernir entre las cartas, donde estas mismas categorías son reinterpretarles y se construyen a sí mismas en el trascurso del análisis.

La primera categoría, *Inefabilidad*, se refiere a las frases o párrafos en las cartas de Van Gogh, que den cuenta de un intento por expresar lo que siente respecto a su vida o el arte. Es una categoría que remite a las emociones, a la referencia a sí mismo y la imposibilidad de dar cuenta de su propio proceso creativo. Si bien Vincent busca comprender aquello que es inaprensible, el lenguaje no permite que tal acción sea llevada al cabo, permitiendo solo un intento de bordearlo.

La segunda categoría, denominada *Meta-reflexión* da cuenta de las reflexiones que realiza el autor sobre sí mismo, sobre el arte y sobre la vida en general, que dan cuenta de un ejercicio de elaboración de juicios de valor y teorización en medio de la experiencia estética. A diferencia, de la anterior categoría, en esta hay una clara predominancia de la lógica y la razón, en un intento del autor-narrador de explicar a su interlocutor, su hermano y mentor Theo, su mirada particular sobre el mundo y el ser humano.

En adición a lo antes mencionado, durante el proceso de análisis del texto de las epístolas, surgió un tercer elemento que se encontraba de manera repetitiva en las lecturas de las mismas, identificándolo como de importancia crucial para el autor: se constituyó como categoría emergente, a diferencia de las dos anteriores iniciales que fueron planteadas desde un principio en la investigación. Se trata pues de la categoría del *Color*, un elemento que utilizaba Vincent para referirse a su universo emocional y tratar de describir su percepción. Esta categoría funciona a modo de intersección entre las dos categorías iniciales y permite dar cuenta del intento del

artista por acercarse a lo inefable. Funciona como guía para poder acercarse al límite donde lo emocional y lo lógico se encuentran.

Una vez seleccionadas los fragmentos a utilizar se utilizaron el capítulo de análisis de resultados para entablar una discusión entre el testimonio de Vincent y los conceptos y autores recogidos, poniendo siempre dicha discusión a disposición de la pregunta por la aporía estética que rige el proceso creador de Van Gogh. A su vez y a modo de introducción del capítulo, se utilizó un breve recorrido biográfico a la vida de Vincent, el cual se construyó desde la lectura de las cartas y la visión de algunos historiadores que relatan su vida.

Durante el análisis de las cartas, el relato autobiográfico fue una parte central para poder comprender los conceptos que se recolectaron del psicoanálisis y la estética. Lo primordial fue comprender de qué manera se manifestaban los elementos emocionales y sensibles que tenía Vincent frente a su arte: para esto se utilizaron los conceptos planteados por Kant, Trisas, Zweig, Freud y Moza a modo de filtro examinando minuciosamente los detalles que presentaban las epístolas seleccionadas. En este sentido lógico se fueron descubriendo emergentes que no son desconocidos en la historia de Vincent como el fervor religioso o el concepto que tenía hacia la naturaleza, los cuales marcaron puntos cruciales para la comprensión de la condición de artista por al que pasaba Vincent.

Durante este proceso, los límites de la investigación resultaron evidentes, entre ellos se encuentra la incapacidad de teorizar sobre Vincent o llegar a una conclusión certera, puesto que la información que se tiene de Van Gogh no es suficiente para poder apresurar una conclusión, en adición a esto se carece de las herramientas. A su vez se evitó considerablemente estudiar a este personaje desde su condición patológica, cosa difícil por la tendencia a este tema cuando se indaga sobre la vida de Vincent.

No obstante el explorar estos conceptos abre puertas a la psicología del arte al invitar otras disciplinas a conversar de forma similar, si bien no se exploró a profundidad al sujeto que fue Vincent Van Gogh, su legado, tanto su escritura como lectura pueden llegar a nutrir de forma asombrosa no solo a las ciencias sociales, sino también a toda la humanidad.

5. Marco referencial

5.1 Antecedentes

En este apartado se expondrán las diferentes investigaciones que fueron encontradas a través del estado del arte y durante el desarrollo del trabajo de grado. Para comenzar se debe aclarar la división de las investigaciones: hay dos grupos: primero están aquellas que acercaran los conceptos de la experiencia estética, el proceso creador, lo inefable y la aporía, puesto que es en lo que gira entorno la pregunta de investigación. Luego se encuentran las que hablan del sujeto propietario del testimonio del que se sirve este trabajo de grado para dar cuenta de la

aporía, es decir, las investigaciones concernientes a Vincent Van Gogh, estas investigaciones revelan su historia, sus condiciones y su legado.

En relación con las Investigaciones sobre la experiencia estética, Luis Fernando Valencia (1995) en su tesis de maestría de filosofía del arte titulada *Experiencia estética* realiza un estudio de carácter hermenéutico interpretativo en donde plantea un recorrido por los conceptos de experiencia, experiencia estética y hermenéutica. Todo esto a la luz de cuatro artistas plásticos colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Angel Rojas y Doris Salcedo, logrando una construcción conjunta entre las obras de los artistas y la teoría estética desde una perspectiva hermenéutica.

Por otro lado Jhon Jario Valencia (1998) en su trabajo de grado: El carácter formador de la experiencia estética del arte, pretende dar una mirada histórica al concepto de experiencia estética y su carácter formativo en la educación, retomando planteamientos de Platón y Kant hasta llegar a la filosofía contemporánea donde exponen los sistemas educativos que la han implementado. Por su parte, en el artículo: “Lo inefable o la experiencia del límite”, Antonio Gurrido (2013), de la Universidad Complutense en Madrid, presenta la propuesta de un recorrido comparativo del concepto de lo inefable, visto desde tradiciones creativas e intelectuales, enfocándose especialmente sobre aquellas que hablan de lo místico.. El autor plantea un cuerpo teórico estructurado en donde el testimonio de poetas, filósofos y místicos serán sus piedras angulares para referirse a lo sublime y lo bello en relación con lo inefable.

La Universidad de Sevilla, Madrid, España, dedica el número 25 de su revista *Thémata* del año 2000, a trabajar las emociones desde una perspectiva filosófica, en la cuales incluye el arte y la estética en diversos artículos. Uno de estos artículos se llama “Emociones estéticas”, por Chantal Maillard, y busca reconocer las características propias de una emoción estatizada en oposición a una emoción ordinaria, siempre planteadas desde el punto de vista del espectador o apreciador de la obra de arte, usando como ejemplo las artes plásticas, las dramáticas y las performativas.

Se plantea que una emoción producida por una obra de arte puede capturarse en lo estético por un proceso de representación, donde el espectador es capaz de captar y procesar el contenido emocional que intenta evocar la obra; este tipo de emoción siempre es satisfactoria, en la medida en que sin importar si la emoción es displacentera o incómoda, su carácter artístico produce satisfacción. El otro tipo de emoción que se puede obtener de una obra es la emoción ordinaria, desde una experiencia común y cotidiana, pero sentida en la obra, es decir, el sujeto no logra discernir el contexto estético de la obra; produciendo de esta forma una emoción basada en un juicio moral o unos valores pre-adquiridos. La autora compara el juicio estético con el juicio moral y asigna el origen de cada una de las emociones, pudiéndose presentar las dos, pero siendo una la que supere a la otra, refiriéndose a la emoción estética y ordinaria, respectivamente.

En oposición a los anteriores trabajos Katya Mandoki en su *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* plantea la paradójica relación entre el objeto de estudio de la filosofía del arte y la disciplina, y propone una reestructuración al concepto de estética. Mediante un

recorrido histórico del concepto expone sus contradicciones, mitos y dificultades para posicionar a la experiencia estética como pilar angular del estudio del arte y la estética en general, argumentando su confusa delimitación y alcance, sobresaltando la paradójica característica de la misma, entonces la experiencia estética se referiría específicamente a la experiencia de lo bello o a lo vivenciado por artista y tendría que tener exclusivamente un tipo de arte destinado a un único fin. Por otra parte propone a la *asthesis* como objeto de estudio principal de la filosofía del arte, diferenciándola de la experiencia estética en cuanto a que se refiere a la vivencia cotidiana y no solo al ámbito de los sentidos, planteando una clara crítica al juicio kantiano y devolviéndose a las raíces etimológicas de la estética. Es, en conclusión, una crítica a la estética como disciplina o sub-disciplina de la filosofía y como objeto de estudio de las ciencias sociales; aun así, la autora permite conocer a profundidad las diferentes posturas que emergen en la estética y más concretamente, permite vislumbrar las contradictorias dinámicas que operan dentro del concepto de experiencia estética, siendo en sí misma una paradoja.

Uno de los autores que más relevancia ha tenido en el proceso de construcción del concepto de la experiencia estética es Emanuel Kant con su *Crítica a la capacidad de juzgar*; donde expone su famoso juicio estético. Por otro lado la experiencia estética es reconocida por sus características paradójicas, de ahí que la *aporía* sirva como base para comprender la misma experiencia. Lo inefable y lo emocional se exponen como elementos afines dentro de la experiencia estética, esto es evidente en trabajos dirigidos a la escritura y la poesía, donde la palabra parece tener más peso en cuanto al acercamiento de lo indescifrable que otras artes. De la misma forma las emociones en la obra de arte parecen tener un peso especial e intrínseco en muchas obras, pero no crucial para su creación.

Por otra parte, en lo que se refiere a las investigaciones sobre Vincent Van Gogh y las cartas a Theo:

En la investigación *Arte y Suplencia: Los nombres del Padre en Vincent Van Gogh* de Jairo Gallo (2005), de la Universidad Argentina John F. Kennedy, busca un análisis del pintor holandés Vincent Van Gogh desde una perspectiva psicoanalítica; enfocándose y partiendo en el diagnóstico de psicosis del pintor, leídas desde Lacan y mencionando sus bases freudianas. Se introduce el nudo de borromeo como concepto clave para la lectura de la condición del artista, en donde los tres registros expuestos por Lacan: lo simbólico, lo imaginario y lo real, juegan el papel decisivo para un esclarecimiento del objetivo de la investigación, la comprensión del arte como suplencia del artista, es decir, el arte como anudador de aquello que no logra permanecer junto, refiriéndose al nudo de borromeo. En la investigación se procura comparar el análisis que hizo Lacan al escritor irlandés James Joyce, viendo su escritura como suplencia, con la obra y el trabajo pictórico que realiza Van Gogh. En otro sentido, las Cartas a Theo cumplen dos papeles importantes en la investigación: el primero es un rol biográfico que permite explorar el testimonio y el discurso del artista para analizar su vida y contexto, de esta forma el análisis comparativo de la teoría lacaniana es sustentable; el segundo rol es la explicación misma de la suplencia que da lugar en su escritura: donde toma una relevancia crucial el registro real, como aquello que no puede saberse ni expresarse y el registro simbólico, entendido desde su escritura, permitiendo un acercamiento a aquello real.

En el mismo orden de ideas, Alejandro Montes de Oca (2004) en su artículo *El* *atravesamiento de la imagen en la mirada de Van Gogh*, parte del sentido psicoanalítico lacaniano para una interpretación de la vida y obra de Van Gogh, con la premisa de indagar en las circunstancias que desencadenarían sus episodios psicóticos conllevando a la suerte de su fatal destino: el acto de cortar su oreja y su posterior suicidio, valiéndose como recurso principal del análisis del discurso de Van Gogh en las cartas escritas a su hermano Theo y complementándolo con otras fuentes biográficas, como el testimonio escrito del artista francés Eugène Henri Paul Gauguin, que sería testigo de los eventos desencadenantes de su psicosis. La tesis principal del artículo recae en la forma de Vincent de afrontar la mirada del otro, en este caso Gauguin, con quien compartió meses de convivencia en un proyecto artístico llamado “La casa amarilla.” El autor explora el concepto del color utilizado en sus pinturas, la subjetividad, la turbulenta relación que tenía con Gauguin, los conflictos con su padre y su pasión religiosa que Vincent; para poder concretar la postura de una explicación donde a un Van Gogh les es imposible asumir la visión del otro sobre sí mismo, lo que desembocaría en su aciago destino.

En general, a partir de las fuentes consultadas, se advierte un interés particular por la condición psicótica de Vincent Van Gogh, por lo tanto las preguntas dirigidas al genio creativo se encuentran superadas por su etiqueta diagnóstica; entendiéndose por genio en este caso como aquel individuo capaz de crear o sobresalir de una forma espectacular en su labor o quehacer. Es importante aclarar que es imposible separar el contexto y la multidimensionalidad psíquica del ser humano en la relación con su creatividad puesto que ambas no son excluyentes, pero al no ser el foco de la presente investigación, la condición de psicosis no se profundizó para un análisis de la mencionada experiencia estética. Retomando: la investigación psicoanalítica parece cobrar gran

importancia a la hora de analizar sus escritos, sobre todo el análisis desde la perspectiva lacaniana.

Las investigaciones en general carecen de un análisis de lo inefable en las cartas, aunque el género epistolar es indiscutiblemente tratado por toda investigación que se encamina hacia Van Gogh, y se mencionan estados emocionales que pudo sentir el pintor, no parece haber una relación directa con la aporía de la que nos habla Eugenio Trías. En consecuencia surge la necesidad de seguir profundizando sobre los conceptos de aporía y experiencia estética. Debe plantarse entonces la continuidad de las investigaciones sobre estos elementos de la estética y el artista, siempre función las cartas de Vincent, puesto que poner la estética y otras disciplinas al servicio de este relato autobiográfico enriquecerá el desarrollo de este trabajo que pretende una comprensión mayor sobre lo inefable del proceso creador.

5.2 . Marco teórico

5.2.1 La estética y la experiencia estética

Como se mencionaba en el planteamiento del problema, el concepto de experiencia estética ha sido debatido y cuestionado durante la historia de la filosofía (Mandoki, 2005). Pero para poder comprender el alcance y límite del concepto se debe mencionar brevemente su historia y más concretamente la evolución en la estética. En sus raíces etimológicas, la estética nace de la palabra *asthesis* palabra griega para definir la percepción y la sensación vinculada al

dualismo de lo sensible y lo suprasensible. Terry Eagleton (2011) se refiere al inicio del concepto:

En la formulación original del filósofo alemán Alexander Baumgarten, el término no hace referencia en un primer momento al arte, sino, tal y como sugeriría la *aisthesis* griega, a toda la región de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual. (p.65)

Por lo mismo, hasta el siglo XVIII la palabra *Estética* no se consolidó como concepción de lo artístico hasta que Baumgarten la introduce en el mundo de la filosofía, y aun entonces, sería comprendida como teoría de la sensibilidad. Anterior a esta época, la estética se encontraba íntimamente relacionada con la historia misma del arte, dentro de la misma estructura y evolución del quehacer creador de la humanidad, en reciprocidad con la obra artística. Lo anterior entendiendo que la estética alude al mundo de los sentidos, los afectos y las aversiones, es decir el aspecto sensitivo del ser humano desde una postura biológica y materialista.

Cuando la palabra *asthesis* se acopla al concepto de estética en la Alemania del siglo XVIII nace con ciertas características que terminarían por desembocar en un concepto polémico, difuso y con características poco consensuadas (Eagleton, 2011). Pero que para fines prácticos de este trabajo se hablará de la naturaleza que define a lo que al día de hoy se conoce como estética. Para comenzar, se debe indagar la relación de la estética con la razón, ya que en su origen no era completamente ajena a esta, todo lo contrario, se convertiría en una extensión de la misma.

La estética, escribe Baumgarten, es la «hermana» de la lógica, una especie de *ratio* inferior o analogía femenina de la razón en el nivel inferior de la vida de las sensaciones. Su tarea consiste

en ordenar este dominio en representaciones claras o perfectamente determinadas, de un modo similar (si bien relativamente autónomo) a las operaciones de la razón propiamente dichas. La estética surge del reconocimiento de que el mundo de la percepción y la experiencia no puede sencillamente ser derivado de leyes universales abstractas, sino que requiere su propio discurso apropiado y desarrolla, aunque en un nivel inferior, su propia lógica interna. (Eagleton, 2011, p.69)

En este momento histórico la filosofía alemana retoma el concepto de *asthesis* de la antigua Grecia y lo transforma en estética para poder ubicar todo aquello que no puede ubicar la razón o todo lo que pertenece a la experiencia suprasensible “Es como si la filosofía despertara súbitamente al hecho de que existe un territorio denso y desbordante más allá de su propio enclave mental, que corre el riesgo de caer por completo fuera de su dominio.” (Egleton, 2011, p.65).

Kant por su parte, introduce al mundo de la estética un concepto revolucionario: el juicio del gusto, siendo el antecedente más cercano a lo que hoy se conoce como experiencia estética. Para comenzar se debe plantear que este denominado juicio del gusto es de un orden subjetivo, Kant entendía el gusto como “la facultad de juzgar acerca de lo bello” (1876, p. 39). Y este no es determinado por el objeto en cuestión sobre el que se hace el juicio “El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo” (Kant, 1876, p. 39). Refiriéndose a que el juicio del gusto se centra en el placer que da la representación de un objeto que tiene un sujeto. A su vez, Kant a la hora de definir lo que es lo bello lo enmarca en esta misma lógica subjetivista “No se busca si existe por sí misma, o si alguno se halla interesado quizá en su existencia, sino

solamente cómo se juzga de ella en una simple contemplación (intuición o reflexión).” (Kant, 1876, p. 40)

De esta forma, el autor introduce una característica del Juicio del gusto, y la compara con lo que él denomina agradable: se trata pues de un concepto clave para definir este trabajo, y consiste en el desinterés que conlleva el juicio del gusto en oposición al objeto agradable, pues este si conlleva a una satisfacción interesada (1876).

A propósito del planteamiento básico de la estética kantiana, vista como la capacidad del sujeto de discernir a lo bello a través de su juicio sensible, Raymond Bayer en su texto *Historia de la estética*, plantea que una de las características más resaltables del juicio del gusto es aquella que “presenta la particularidad de que el predicado jamás puede ser un conocimiento, y de que el motivo o causa es siempre un sentimiento.” (Bayer, 1980, p.205). Haciendo referencia al arte, es decir, al juicio estético en relación con el contenido emocional y sensitivo de la experiencia que ocurre en una primera instancia, pero luego este mismo sentir, regresa a lo intelectual; característica heredada por la comprensión antigua de *asthesis*. “Pero el verdadero motivo del juicio estético no es un sentimiento ni una regla del juicio; es un peculiar estado de ánimo que resulta de la armonía de las facultades” (p.206). Otorgándole a la estética el lugar empírico sensible que permitirá dar cuenta de la experiencia creativa.

Ahora, para aclarar un poco más este denominado “sentimiento estético”, se entenderá como una suerte de estado del ánimo no del todo ajeno a la capacidad intelectual, en particular: “(...) puesto que el sentimiento es el sentimiento del libre juego de nuestras facultades de

conocer, este sentimiento es, el mismo, un conocimiento, por lo que puede verse universalmente compartido” (Bayer, 1980, p.206). Es aquí donde se introduce la primera característica que arroja a la aporía que compete a este trabajo, la naturaleza de un sentimiento y conocimiento continuos, que es universalmente compartido y que resulta particular en cada sujeto. La paradoja emerge en la misma definición de los axiomas que precisarán a la experiencia estética, que permitirán un acercamiento a la vivencia misma del artista.

Pero para poder enlazar de forma certera el testimonio de Vincent Vang Gogh hay que desentrañar la naturaleza de este sentimiento estético: y si es tan esquiva a la lógica ¿cómo y en que situaciones se presenta? Kant, de manera testimonial, a través de su ensayo “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime”, esclarecerá que este sentimiento estético se bifurca en dos tipos, dependiendo del tipo específico de gusto o de placer: bello y lo sublime (1764). En primer lugar se debe recordar el carácter subjetivo de estos dos sentimientos, en relación con su cualidad de universalidad, es decir que son compartidas por todos los seres humanos, puesto que “Los diversos sentimientos de placer o de pena, dependen menos de la naturaleza de las cosas exteriores que los excitan, que de la sensibilidad particular de cada hombre” (Kant, 1764, p.290). Al mismo tiempo ambas sensaciones son cualidades intrínsecas de toda la humanidad, pudiendo ser vividas por todo ser humano, de diferentes formas.

“Todo lo bello nos causa placer, pero un placer desinteresado; el placer puede ser universalmente compartido” (Bayer, 1980, p. 207). Lo bello emerge con otra característica que definitivamente repercutirá en el concepto moderno de experiencia estética, se trata del placer desinteresado que plantea Kant, es decir, no existe una intención de poseer el objeto de placer, la

obra de arte, ni tampoco se busca una finalidad practica en la obra (Mandoki, 2005). Este placer desinteresado será crucial para poder comprender la aporía que encierra el artista al momento de crear.

Al igual que lo bello, lo sublime descansa en el juicio de gusto, pero la gran diferencia reside en el hecho de que la esencia de lo bello se encuentra en la forma del objeto, por lo que tiene una limitación, mientras que el carácter de lo sublime es lo informe en tanto que infinito: la naturaleza rebasa, cuando la queremos *comprender* la facultad humana de comprensión. (Bayer, 1980, p.210).

Lo sublime, se referirá a lo incomprensible que trasgrede la razón del hombre. Es un tipo de placer, al igual que lo bello, de carácter subjetivo pero con connotaciones negativas, en referencia a donde proviene, como el vacío o la eternidad. Representaría a lo caótico y desordenado de la naturaleza, pero con la capacidad de causar en el sujeto un inmenso estado emocional. Otra peculiaridad de lo sublime es la inexistencia de un objeto sublime, existirá entonces solo como parte del sujeto y la inmensidad del universo a diferencia que de lo bello (Kant, 1799). En comparación:

Si lo bello tiene que ver con un placer ligado a algo agradable, mensurable, finito, por el contrario lo sublime se relaciona con una tensión donde aparece la tragedia, lo ilimitado, lo inconmensurable, incluso lo terrible, es decir, lo reacio a la belleza, y sin embargo es capaz de provocar una emoción tan intensa que remite a la experiencia misma de la incompletud, eso que en toda la tradición filosófica es visible en las sensaciones que uno tiene frente a una tormenta, frente al hondo firmamento de la noche, frente al mar, frente a una sinfonía, frente a la muerte, frente al heroísmo, frente a la obra de arte... (Moraza, 2009, p.5)

Lo sublime permite al gusto ubicar todo aquello que resulta excedente de la condición humana, es decir que sobrepasa la comprensión, o capacidad de comprender. Como la misma

magnificada, o todo aquello que se ubica en relación con otras emociones que no deberían resultar agradables como el terror, el asco y el dolor.

Alguna vez el sentimiento de lo sublime se halla acompañado de horror o de tristeza; en algunos casos de una tranquila admiración, y en otros se halla ligado al de una belleza extendida sobre un vasto plano. Yo llamaría la primera especie de sublime, lo sublime terrible, la segunda, sublime noble, y la tercera, sublime magnífico. (Kant, 1764, p.291)

A su vez, retomando lo bello, la experiencia estética no queda limitada solo a lo sublime, puesto que la experiencia estética abarca tanto lo comprensible como lo que excede a la comprensión humana.

Para ilustrar Kant (1764) nombra ejemplos muy empíricos descriptivos sobre las dos sensaciones como que “La noche es sublime, el día es bello (...) Lo sublime conmueve, lo bello encanta” (p.291) refiriéndose a lo que causa más específicamente cada sentimiento, ejemplo de esto: “Lo sublime debe siempre ser grande; lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime debe ser simple, lo bello puede ser arreglado y adornado.” (p.292) Hablando sobre lo que puede llegar a evocar en el ser humano. Por último es necesario aclarar que estos dos sentimientos pueden presentarse consecutivamente y en relación, aunque diferenciables entre sí; de forma que no se excluyen mutuamente ni se consideran antagónicas. Asimismo lo sublime parece tener una particularidad cuando se presenta sola, la de fatigar al sujeto, puesto que la inconmensurabilidad de la que emerge parece exceder la tolerancia del alma humana:

Los que reunieran en sí las dos clases de sentimientos hallarían que la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello, pero que fatiga y no se puede experimentar mucho tiempo, si no alterna con esta última o no se halla acompañada de ella. (p.293)

Por añadidura es necesario aclarar el interés por estos dos sentimientos estéticos, pero más específicamente por lo sublime, puesto que al ser lo que representa lo incomprensible del sujeto, permitirá nombrar aquella dimensión humana por la que se pregunta este trabajo, lo innombrable e inconmensurable; en cuanto a lo bello es traído en el sentido que hace parte de su naturaleza dual del sentimiento estético propuesto por Kant y sería imposible excluir el uno del otro. Lo sublime es entonces el concepto kantiano donde nace aquello que conecta lo sensitivo con lo magnífico e inmenso pero proyectado al arte, o en otras palabras, el hace parte del legado filosófico que permitirá dar cuenta de las sensaciones que describe Vincent Van Gogh al momento de crear su obra.

Por otro lado se debe señalar otra característica resaltable que permitirá comprender la experiencia estética y la que nos referirá directamente a su aporía, se trata del principio de indeterminación planteado por Eugenio Trías (1998) en herencia del planteamiento kantiano de la naturaleza paradójica de la estética, donde es nombrada como conocimiento sensitivo que no pertenece al orden de la lógica y la razón.

En estética podemos alcanzar una comprensión intuitiva del carácter artístico de un objeto, pero precisamente esa comprensión parece situar en situación de perpetuo fracaso al arbitraje de abordajes explicativos. O la explicamos, y entonces no la comprendemos; o la comprendemos de forma inmediata, pero entonces la mediación que introduce siempre el razonamiento explicativo se halla siempre en situación de retirada. (p. 15-16)

En otras palabras, la comprensión sobre un objeto artístico resulta de naturaleza inmediata e intuitiva pero paralelamente, el porqué de su carácter artístico carece de explicación. Razonar acerca de ello resulta ajeno al momento, por no decir imposible. Se alcanza una comprensión

carente de explicación. Esto es algo implícito en la experiencia estética, pero que terminará dando pie a lo más particular de la misma, la aporía, la naturaleza paradójica de lo estético.

En recopilación, aún en medio de su ambigüedad, la experiencia estética tiene unas características específicas, de las cuales resaltan tres como puntos importantes y de interés para comprender lo inefable de la experiencia del artista: en primera instancia, se encuentran la heredada por la tradición griega de *aisthesis* lo que posteriormente Baumgarten retomaría como estética, esta habla de su naturaleza sensitiva en intersección con la lógica, es decir la comprensión suprasensible que sería el único medio inmediato de entender una obra. Por otra parte, y en consecuencia, se encuentra el sentimiento estético planteado por Kant, más específicamente lo sublime, permitirá dar luz a la vivencia particular del artista permitiendo una mayor comprensión de su proceso creador. Por último se retoma el principio de indeterminación planteado por Eugenio Trias que servirá de puente al elemento central y de interés de la experiencia estética: la aporía y su paradójica naturaleza; puesto que es este principio lo que nos habla de aquella verdadera esencia del quehacer creativo y como no puede poner en palabras. Con base a lo anterior se abordará la aporía en sí-misma.

5.2.1.1 . La aporía estética

Es un concepto nombrado por Eugenio Trias (1998) la cual encamina todas las preguntas por lo estético y siembra sus raíces en el principio de indeterminación, pues es el mismo principio el que plantea esa paradójica relación entre la comprensión y la explicación de una obra

de arte. Aquí se construye un muro que impide a la estética consensuar una teoría homogénea y sería lo que sujeto le obstaculiza la comprensión de sí mismo en relación al arte. “Solo rodeando y cercando esa aporía, o ese límite se intercala entre el ansia de saber y la satisfacción del mismo mediante una posible respuesta, puede la estética hallar su propio rumbo y dirección” (p.16-17). Para el autor sería entonces la aporía el elemento central a estudiar de la estética.

El primer elemento al que se debe referir para exponer la aporía es la comprensión de la obra, entonces “Sucede que la comprensión (intuitiva en términos generales) de una obra como obra de arte se produce siempre en relación a una obra perfectamente individuada” (Trías, 1998, p.17). Es decir, el carácter comprensivo de una obra de arte es siempre intuitiva e inmediata, pero siempre entendida desde su carácter subjetivo, algo retomado del pensamiento kantiano.

La comprensión no es solo intuitiva; es también radicalmente singular; se halla referida siempre a un hecho cuya naturaleza signar no puede ser obviada ni pasada por alto; y sobre la cual no cabe intento alguno de establecimiento de una posible «ley» con validez para todos los casos. (Trías, 1998, p.17).

Por lo tanto no existe fórmula estética ni nada que se le asemeje para poder comprender el carácter intuitivo de la obra, puesto que depende del sujeto resultando particular en su historia. En añadidura y de acuerdo con el principio de indeterminación, la explicación que pueda darse de la experiencia estética, sucede después de la comprensión y nunca inmediatamente, es decir, a posteriori. “interviene a partir de «hechos consumados»; actúa siempre después, rezagada por la necesidad en relación al acto artístico singular.” (Trías, 1998, p.18)

Es aquí donde se introducirá un segundo elemento, que nos habla de la aporía, propio de la obra de arte, que determina a la misma como obra y su lectura: esta es la pauta interna, una suerte ley imprecisa, es decir, un aspecto de la naturaleza de la obra de arte de carácter universal con la cual se puede comprender la obra, pues todas la poseen, pero que de forma antinómica es particular y única en cada obra, además de tener la característica de estar oculta y resguardada en el desconocimiento del observante (Trías, 1998).

La ley o la norma que puede concebirse en relación a lo artístico se derivan siempre de una obra singular; y de hecho solo actúa como tal ley o norma en el marco único y plenamente singularizado de esa obra. (Trías, 1998, p.19)

Es entonces la pauta interna una parte de la aporía, donde lo universal y lo singular de la obra se encuentra; la comprensión intuitiva y el conocimiento explicativo parecen bailar en la experiencia estética, a través del principio de indeterminación. Ejemplo de esto sería en el caso de Van Gogh donde cada obra tendría su particular forma de ser leída en sí misma, su contexto y lo el autor mismo serán los que darán cuenta de ella.

Aquí ya se puede vislumbrar un tercer elemento de la paradoja que acontece en la experiencia estética. Se trata sobre un elemento conjuntivo que logra construir un puente entre el goce y el conocimiento, que a pesar de esto no dejan de ser planeamientos contrastados que se excluyen, es decir, la aporía sigue en la paradoja puesto que el goce y el intelecto siguen siendo diametralmente opuestos. Esto es lo que Trías (1998) denomino hedonismo intelectual: “En una obra de arte se da la vez algo susceptible de enriquecer nuestra comprensión y conocimiento y algo que apela a nuestras sensaciones y sentimientos.” (p.20) Este hedonismo intelectual nos

permitiría conciliar placer e intelecto en una obra. Alimentar el goce, lo sensitivo y lo emocional a la par que lo teórico nos aborda, cosa que no ocurriría en otras circunstancias. “se hallan unidos en ella el conocimiento y el goce. Erotismo y ansias de conocer celebra a la obra de arte una peculiar conjugación” (p. 20-21) Elemento que una vez más destina a la estética una dualidad en el artista.

En resumen y para aclarar un poco más de lo que habla Trías cuando se refiere a la aporía de la estética:

Lo que parece en la obra de arte de forma disyuntiva en relación entre comprensión intuitiva y conocimiento racional o entre la singularidad empírica del objeto y la postulada universalidad y necesidad de la norma oculta que rige sobre ella, se trueca en forma conjuntiva en esta unión inesperada de lo que suele hallarse separado: el goce y la comprensión, el placer y el conocimiento, el sentimiento y el intelecto. (Trías, 1998, p.21)

Esto otorga a la estética un nuevo nombre: la estética del límite, refiriéndose al límite que presenta la aporía como un espacio donde se encuentra lo divino, en esta conjunción puesta en la obra siempre hay un elemento trascendental: lo explicativo, lo universal e intelectual que intenta dar cuenta de aquello que es inmanente en la obra: la comprensión intuitiva, la pauta interna singular y el goce estético. Es entonces cuando, por medio de lo afectivo, se logra trascender lo que el lenguaje no puede nombrar. Este goce estético sería el legado que Kant dejó a Trías.

Análogamente este goce estético tiene una connotación afectiva e intelectual que permitirá introducir lo emocional de la obra de arte, es decir, aquello que terminará conectando con la característica última de la aporía que hablará del proceso del artista, lo inefable:

“En la obra de arte la compenetración de los datos sensibles con las ideas es muy superior. El ámbito sensible no puede ser abstraído. Puede ser, si quiere decirse así, sublimado y trasfigurado, o estilizado; pero jamás puede aparcarse”. (Trías, 1998, p.26)

O en otras palabras, no puede ser nombrado o apartado de su naturaleza afectiva, pues es en la obra de arte donde lo sensible y lo inteligible se cruzan sin necesidad de una inteligencia mediadora. Pero que al mismo tiempo el sujeto se sumerge en la explicación después de la experiencia, es decir, busca un nombramiento de estas emociones y sensaciones, por lo que este cruce de lo sensible con el intelecto tiene una naturaleza particular, a lo que se llamaría idea estética (Trías, 1998).

La idea estética es, en cierto modo, el contenido inteligible que desprende lo que antes llamé «Pauta interna» de la obra, la que rige como principio desde el cual puede ser determinada su estricta artisticidad. Y esta idea estética no está sobre añadida a la obra u objeto estéticos; brota espontáneamente de su propia exposición sensible. (Trías, 1998, p.28)

De modo similar que el goce estético, la idea estética es eso que se supone se busca identificar de la obra y del artista y nombrar aquello esquivo, es lo que guía el proceso del artista: el contenido intelectual indescifrable y magnificado de la obra que se encuentra atado al ya mencionado goce estético; el objetivo último de esta investigación buscará dar cuenta como un artista lidia con esta idea estética y el goce estético que esto conlleva. Sería pretencioso el intentar desentrañar el contenido de la misma idea estética, puesto que resultaría contradictorio en su mismo planteamiento.

No obstante, emerge un elemento aún más anatómico en el proceso de creación del artista, de la experiencia estética, de la aporía, incluso de esta idea estética: se trata pues de lo inefable, y puesto que su naturaleza indescifrable, misteriosa y que abarca en su comprensión absoluta cuestiones que exceden el lenguaje, es necesario relacionarlo con conceptos que bordean su oscura naturaleza, entre ellos la emoción en relación con la idea estética y el goce estético, puesto que el único camino intelectual que podría explicar un poco de esta característica innombrable es aquel que se encuentra atravesado por lo sensible y afectivo

5.2.1.2 Lo inefable y la emoción

La aporía estética tiene un elemento particular de inefabilidad, algo que no puede ser nombrado o expresado de forma inmediata, solo nombrado pues va atado a lo sensible lo intelectual, como una suerte de dualidad; entonces para empezar a arrojar algo de luz aquello encriptado para la comprensión humana, se puede abordar dos concepciones básicas de lo inefable:

La primera, se refiere a la literatura (y el arte) como procedimiento único para reflejar contenidos no expresables a través de los lenguajes prácticos; la segunda, en cambio, remite directamente a aquello que incluso la literatura encuentra grandes dificultades o, simplemente, no puede expresar. (Giraldo, 2013, p.318)

Con base a lo anterior, se deduce que lo inefable yace emergente en el arte, pues es el arte un medio por el cual se puede hacer una aproximación aquellos contenidos emocionales que el sujeto desea expresar, pero que no tiene más herramientas para hacerlo, refiriéndose al primer concepto; en cuanto al segundo lo inefable es comprendido como aquello donde el lenguaje no alcanza y el arte en general no puede llegar. El primero sería el que se abordara en consecuencia de que valida el arte en el lugar de aquello innombrable, pero es preciso aclarar que ambos significados están estrechamente relacionados.

En ambos casos, la dificultad se asocia a las características del código lingüístico o a los códigos artísticos, pero tiene también otros orígenes: principalmente, la pretensión de acoger en su interior un volumen de sentido que excede ampliamente la capacidad expresiva que le es propia. (Giraldo, 2013, p.318)

O en otras palabras, es el sentido lo que desborda el lenguaje, siendo el arte un medio para manifestarse, un lenguaje provisorio, que incluso en una obra de arte este contenido inmanente no puede ser develado por completo, solo bordeado.

El testimonio de pensadores y poetas insiste en que, en mayor o menor medida, lo inefable está conectado muy frecuentemente a lo sublime y a una sobreabundancia del sentido; de ahí que se exprese con mucha frecuencia a través de un lenguaje transnacional. (Giraldo, 2013p.324)

A partir de aquí, en base a lo anterior, se tomará además lo emocional de lo inefable como un exceso de sentido, sentido que nace en la dimensión sensible de la experiencia estética, pero que no se ve en la capacidad de trascender, pues el lenguaje carece de medios para contener lo sublime, lo inconmensurable del universo y subjetivo del individuo, en relación con lo sublime, planteado por Kant y trabajado por toda la tradición estética.

Se empezará a referir lo inefable del sujeto en relación con la posición que toma frente a lo sublime del universo, sin dejar de lado lo bello, puesto que hace parte también de esa experiencia estética que no puede terminar de nombrarse. “En la tradición estética lo sublime apunta a una prespecialidad de lo real, algo exsimbolico o insimbolico, inconmensurable, inabarcable, incomprendible...” (Moraza, 2009, p.5). Esta añadidura a la comprensión de lo inefable se puede sustentar desde la misma estética del límite de Trías, ya que si es el límite es lo que permite bordear lo inmanente.

Ya aclarada la visión panorámica sobre la comprensión que se abordará de la experiencia estética, su relación con la aporía y lo específico de la inefabilidad, la duda sobre el tipo de artista que se presentará, es decir, sobre el tipo de experiencia estética que tiene Vincent Van Gogh; al igual que el artista, el espectador también es abordado por una experiencia estética, pero que es diferente en toda su naturaleza, pero como Vincent es un ser creador y son sus pinturas lo que lo desbordan en significado, es imprescindible nombrar qué es la experiencia creadora la que parece pertinente abordar dejando de lado la experiencia del espectador, que si bien puede contener elementos de inefabilidad no es el interés primario de esta investigación. ¿Pero qué es un artista? ¿Qué lo lleva a crear? y ¿Qué características tiene este sujeto en su experiencia particular?

5.2.2 El artista como ser creador

La característica principal del artista, también mencionado como genio artístico, es su capacidad de creación como ya se había mencionado. “La creación consiste en modificaciones

intencionales que el espíritu humano imprime en objetos de la naturaleza” (Bayer, 1980, p.10). así mismo, la nombrada modificación puede ser comparada entre el concepto de mimetización, imitando lo ya establecido por la naturaleza, con uno de transformación, creando una novedad, donde yace el verdadero genio; excluyendo la discusión del interés por que el objeto artístico sea considerado una novedad o una copia, es el proceso del sujeto creador el que forja la experiencia estética al dar forma a la obra de arte, por consiguiente y para fines de este trabajo, se comprenderá como premisa axiomática que no existe dicha experiencia creadora sin objeto al cual crear en evidencia del legado filosófico empírico sensible.

La diferencia principal entre la mimesis y la creación nace en la Grecia antigua en donde el arte, refiriéndose a las artes manuales como la pintura y la escultura, eran entendidas como habilidades sometidas a leyes “el concepto de creador y de creación implica libertad de acción, mientras que en el concepto griego del arista y de las artes entraba la subordinación a leyes, a reglas” (Tatarkiewicz, 1993, p.1). De modo similar el artista de aquella época era entendido como un imitador que recreaba, pero no tenía ninguna relación con la creación siendo la poesía la única con tal privilegio de ser nombrada de esta forma, de manera que no era considerada arte. Por lo tanto la poesía se relacionaba con lo novedoso y se le atribuía el carácter de crear cosas donde antes no las había, estando estrechamente relacionada con la libertad, mientras que el artista solo era un imitador de la naturaleza. Por añadidura, existía otro concepto de creación de origen cosmológico religioso de la antigua Grecia (Tatarkiewicz, 1993).

Después, en la edad media, el concepto de creación tomó un matiz diferente, afirmando que solo Dios tenía la capacidad de crear, y que los hombres estaban excluidos de esta habilidad.

Para que finalmente en la modernidad el concepto tomara un nuevo rumbo y pasó de comprenderse como un concepto del surgimiento de cosas la nada, al hacer cosas nuevas, para que finalmente llegara a su concepción final en donde la creación era una forma de transformar, lo ya existente en algo nuevo. (Tatarkiewicz, 1993).

Retomando al genio creador, Stefan Zweig habla de este como una bendición de carácter tan sobrenatural como humano, atribuyéndole al genio una propiedad divina, puesto que el acto creador permite encerrar lo efímero e infinito del genio humano en un acto material y finito, venciendo la mortalidad inexorable del tiempo. Lo anterior ligado al postulado que propone a la creación como algo divino que se genera de algo nuevo y que no estaba antes allí (1999).

En consecuencia, podría decirse que la experiencia estética del artista yace atada a un testimonio material y sensorial: la obra, que solo puede tener un encuentro con el otro a través de los sentidos, pero esta se ve precedida por un proceso de inspiración que permite llegar a la materialización de su forma final (Zweig, 1999). Dicha inspiración es misteriosa y ambigua, como la esencia misma de la experiencia estética, su aporía; Zweig se expresa de la naturaleza misma del acto creador y como se podría visualizar:

La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio alisado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo (...) Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir que es la electricidad o la fuerza de gravitación o la energía magnética. Todo lo que podemos hacer es formar ciertas leyes y formas en que se manifiesta aquella ignota fuerza elemental. (p.8)

Lo que arroja un enunciado problemático, una cortina de incertidumbre sobre el origen de la fuerza creativa en el artista, reafirmando que solo mediante del producto se puede conocer al

artista y su obra, aunque no su proceso; por esto mismo se habla de las denominadas huellas que deja el artista, es decir, sus escritos, bocetos y testimonios con los cuales que se puede seguir su proceso creativo, a veces de forma episódica; punto que se tocara en otro apartado (Zweig, 1999).

Lo que Zweig plantea como piedra angular y característica base del genio creador es la concentración absoluta: un estado en que el sujeto no es capaz auto observarse fuera de su obra o incluso a veces no puede ver el mundo que lo rodea, a lo que nombra estado apasionado de la creación: “el artista no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima de su propio hombro mientras escribe” (p.12). Es decir, el artista no sería capaz de abstraerse de su propia obra, tendría que excluirse de esta para navegar otros escenarios pues

(...) no está en sus propios sentidos, que no es dueño de su propia razón, pues toda creación verdadera solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en situación de éxtasis. (p.13)

En ese sentido, si el artista no se encuentra en este mundo, se encuentra caracterizando su obra. “el artista solo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real” (p.14). Ahora bien el olvido de lo vivido parece ser una consecuencia posible de la inmersión que sufre el artista al sentir su obra, el artista parece incapaz de describir proceso creativo por el que acaba de pasar, o particularidades del mismo (Zweig, 1999). Lo que liga directamente el genio y la inspiración con la inefabilidad y lo innombrable de la misma experiencia.

Por otra parte, al creador artístico no puede clasificarse o encasillar su método en una especie de ley aplicable a todos los artistas. Más aun, la paradójica relación que tiene cada

creador con lo que Zweig llama el genio se ve reflejada en esas huellas testimoniales que hablan de los procesos que sufrieron sus obras; clasificando a los artistas entre los que luchan con su genio creador y los que permiten que exalte, también aquellos humanos que parecen benditos con la espontaneidad del momento para la creación artística en múltiples novedades y otros que buscan la perfección durante toda su vida de tal vez una única sola obra (Zweig, 1999). Elementos que en perspectiva parecen contradictorios, se complementan constantemente en el acto creador, pero es la perfección de la obra lo que define la misma.

En conclusión, el artista no puede ser reducido a una ley o fórmula que hable de su vivencia, por el contrario, como su obra su experiencia es tan única y subjetiva que debe empezar a entenderse desde sus propios emergentes; pero hay un elemento coincidente en todo proceso de creación: la inspiración, que como ya se había mencionado es algo incomprensible e intocable para la estética, puesto que se encuentra inscrita en una suerte de misterio y paradoja filosófica, por lo que para poder comprender tal piedra angular de la creación se deberá mirar a la luz de otras disciplinas que permitan comprender sus bases.

5.2.2.1 El fantaseo freudiano.

En consecuencia de lo anterior, es preciso reiterar que la experiencia estética de un artista se encuentra rodeada de un misterioso elemento: la inspiración, cuestión que ya se planteó anteriormente como críptica o quizás confusa para la filosofía y la estética. Por lo anterior, son otras disciplinas las que permitirán ahondar en aquello que rodea la inspiración. Entonces si bien no es posible precisar la inspiración a su componente más pequeño en el discurso del artista, ni

dar cuenta de esta en su totalidad, es posible evidencia de una característica intrínseca en el accionar de crear arte: el deseo de crear.

Es aquí donde el psicoanálisis permite atisbar un poco de luz sobre el misterio de la inspiración artística, se trata del deseo. No sería entonces pretencioso afirmar que el deseo psicoanalítico, el deseo de crear, el que permite la elaboración una obra de arte y afianzar el concepto de la experiencia estética de un ser creador denominado artista. Para entender esto, es primordial referirse al deseo del artista con la naturaleza del fantaseo y darle a esta denominada fantasía el lugar exaltado que merece en la repercusión artística. Pero ¿qué es el deseo para el psicoanálisis? En primer lugar es pertinente resaltar que se trabajará el psicoanálisis freudiano, es decir sobre las bases planteadas por Sigmund Freud puesto que no se profundizará mucho en esta disciplina y solo se retomará lo necesario para complementar el concepto que se trabajará de ese sujeto llamado artista.

De manera que Freud en su texto *La interpretación de los sueños* da una definición bastante precisa del deseo como “(...) un impulso psíquico que cargará de nuevo la imagen mnémica de dicha percepción y provocará nuevamente esta última, esto es, que tenderá a reconstituir la situación de la primera satisfacción. Tal impulso es lo que calificamos de deseos” (1898, p.332). Refiriéndose al impulso psíquico como una energía que tiene su raíz en lo biológico y a la imagen mnémica como una primera experiencia que tiende a repetirse y satisfacerse. Ahora bien este deseo es en todo caso insatisfecho pero “La reaparición de la percepción es la realización del deseo, y la carga psíquica completa de la percepción, por la

excitación emanada de la necesidad, es el camino más corto para llegar a dicha realización” (1898, p.332). Pero una satisfacción del deseo implicaría abordar otro concepto que aunque similar difiere, se trata de la pulsión que al igual que el deseo encuentra su origen como energía psíquica de carga fisiológica pero que implica una satisfacción; el concepto de pulsión toma fuerza en *Tres ensayos de la sexualidad* de Freud y nace en oposición a la teoría del instinto, se utiliza “Para explicar el hecho de la existencia de necesidades sexuales [derivadas de la condición sexuada animal] (*die geschlechtlichen Bedürfnisse*) en el hombre y el animal la Biología formula la hipótesis de una «pulsión sexual»” (2012, p.8). Asimismo se comprende que este concepto de pulsión es un postulado que fundamenta gran parte de la teoría psicoanalítica, pero en oposición al deseo habla de una satisfacción. La pulsión tiene entonces una meta y un objeto “llamamos *objeto sexual (das Sexualobjekt)* al ente [una persona, por lo general] del que parece partir la atracción sexual, y *meta sexual (Sexualziel)* a la acción (*die Handlung*) hacia la cual presiona o empuja la pulsión” (2012, p. 9). Dando como resultado a una fuerza psíquica que empuja, arrastra, con un inicio y un resultado, al contrario del deseo que siempre es inconcluso.

Por último es imprescindible resaltar que este concepto de pulsión es tomado de un texto en un orden cronológico anterior al perfeccionamiento posterior que se le daría a la teoría psicoanalítica freudiana, por lo que se sobre entiende que se vería más estructurado y perfeccionado en futuros trabajos freudianos; análogamente, y para no desenfocar el objetivo del presente texto, cabe señalar que solo se trae a la pulsión a este apartado con la intención de distinguirla del deseo, cuestión que será tratada para poder comprender la experiencia creativa y la inspiración del artista.

Retomando a Sigmund Freud, afirmaba que del artista, específicamente el poeta, tenían una capacidad particular de fantasear; pero a su vez afirmaba que todo hombre era un poeta en potencia, evidencia de esto se encuentra en las huellas del quehacer poético cuando el ser humano se encuentra en su infancia. (1986). En esta parte es crucial señalar que aunque Freud se refirió solo a la poesía, a la lectura del día de hoy el fantaseo puede verse reafirmado en todo el arte.

El niño es entonces la base para comprender el fantaseo, siendo el infante un sujeto que posiciona el juego como una actividad principal y que al momento de jugar “(...) crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada” (1992, p.127). Además “El niño diferencia su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real” (1986, p.127-128). En suma el juego es un principio del fantaseo, donde el niño puede satisfacer su deseo, el de volver el mundo a su capricho.

Ahora bien, cuando el niño crece deja de jugar, por lo que estos deseos no tienen forma de satisfacerse y renuncia al placer que le otorgaba el juego, es cuando se da el fantaseo en su remplazo, como un mecanismo de defensa contra estos deseos: “Así, el adulto, cuando cesa de jugar, solo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea. Construye castillos en el aire, crea lo que se llama sueños diurnos” (1986, p.128). Estos sueños diurnos tienen una diferencia particular con el jugar del niño y el crear artístico, que se

caracteriza principalmente por la vergüenza: el adulto retira sus fantasías y sus deseos a la intimidad, ocultándolas del otro. Puesto que “El jugar de niño estaba dirigido por deseos, en verdad por un solo deseo que ayuda a su educación; helo aquí: ser grande y adulto” (p.129). No obstante el adulto sabe que se tiene expectativas de él y se espera que no juegue ni fantasee, que cumpla con el mundo real; adicional a esto, el adulto posee fantasías que no pueden ser vistas por el otro, por lo que las debe ocultar y es cuando se encuentra con la vergüenza.

El deseo, o el deseo insatisfecho, es lo que permite la existencia de la fantasía y su principal componente, que termina siendo un mecanismo de defensa de la psiquis “Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de la fantasía, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad” (1986, p.129-130). Análogamente el sueño diurno tiene unas características específicas en relación con el tiempo y la vida del sujeto soñador, marcadas por tres momentos intrínsecamente estrechos con el presente, el pasado y el futuro:

El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. (1986p.130)

En otras palabras el fantaseo obedece un orden lógico en relación con la biografía del sujeto, los llamados referentes que luego podrán verse en el artista, comenzando por una situación de su

presente sobre la que reescribe su realidad con los objetos que acontecen su diario, de ahí que evoca un recuerdo que le produjo goce, otro referente para superponerlo al presente y que finalmente se proyecta al futuro.

Por otro lado también Freud nos habla de su naturaleza de las fantasías y otras características además de su conexión temporal con la biografía del individuo soñador. En primer lugar la naturaleza identitaria del fantaseo se deja agrupar en dos conjuntos: “Son deseos ambiciosos, que sirven al a exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos” (1986, p. 130). Refiriéndose al primer grupo como una exaltación donde el Yo es protagonista y satisface hazañas o logros, y el segundo grupo se refiere a una satisfacción directa de las pulsiones sexuales donde el apetito erótico se ve abordado. En segundo lugar se encuentra el protagonismo del Yo en el sueño diurno, la posición y el rol que juega el soñador es siempre de protagonismo, a lo que se podría denominar el papel de héroe, e inclusive, algunas veces, el Yo ocupa el rol de alguna especie espectador pasivo, llegando a ser incluso el narrador omnisciente que puede presenciarlo todo; que bien podría ser el caso de algunos pintores o dibujantes que viven sus sueños diurnos desde esta posición.

De manera que el poeta o creador literario, o pintor en el caso de Van Gogh, utiliza el fantaseo como base primaria para el vivenciar de su experiencia artística entendiendo que “la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño” (Freud, 1986, p.134). En oposición con el fantaseo del sujeto común, el creador artístico tiene la habilidad de plasmar su obra sus sueños diurnos sin que la vergüenza lo aborde a él ni a

su espectador. Esta es la clave última del artista, convertir en un goce estético la naturaleza pulsional que todos compartimos, pero que nos negamos a sentir fuera de una fantasía íntima. “el poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías” (Freud, 1986 p.135). Entonces ¿cuál es la naturaleza de las fantasías de los artistas, su deseo de crear como se manifiesta? es el testimonio de otro artista el que nos dará luces a este tema.

5.2.2.2 Lo que desea al crear

La inspiración nace de un deseo de hacer arte, este deseo se retomara de Juan Luis Moza (2009) un artista que remonta de la tradición estética y lo pone en conjunción con el psicoanálisis, es importante para este trabajo que en ausencia de una rigurosidad académica por parte del autor, su testimonio permita dar cuenta de lo que desea el artista; como el testimonio de Vincent permitirá dar cuenta de lo inefable de la experiencia creadora. Ahora bien hay dos elementos destacables de en su obra que permitirán hablar de aquello que se nombra deseo: las dos dimensiones del deseo y el deseo de transformación.

El deseo del artista se compone a sí mismo en dos dimensiones básicas: la primera nombrada psicodelia que habla de una revelación que sucede en el sujeto. Donde la función del arte en esta dimensión sería la de ofrecer la posibilidad de hablar, manifestar y revelar la complejidad misma de la psiquis del autor, al servicio del espectador.

La otra dimensión es la psiqueurésis que se refiere a la invención psíquica “Esta dimensión apunta a una performatividad mediante la que la obra es constitutiva de la subjetividad del sujeto, de la génesis psíquica del sujeto” (Moraza, 2009, p.6). O en otras palabras, es aquella dimensión donde el artista se deja permear por su obra y se transforma. Es esta es dimensión del deseo que más tiene que ver con lo inefable, pues es cuando el sujeto intenta dar forma aquel contenido inaccesible y emocional.

Este doble proceso se da simultáneamente, la revelación y la invención psíquica, para crear una obra que termina transformando al artista, al otro espectador y a la obra por medio de la intersubjetividad que plantea este deseo. Pero siempre hay un contenido que sobra y que no termina de ser expresado en el deseo, quedando como indicativo en la obra o el sujeto (Moraza, 2009). Es decir, lo inexplicable que no puede ser nombrado, ni acogido en su totalidad, por lo mismo se identifica que en el deseo del artista también se encuentra un elemento inefable.

Luego de plantear las dimensiones, el autor relata lo que será el interés verdadero de este trabajo; los tipos de deseos desde donde nace el acto creador, para el cual se rescatara uno en particular: el deseo de transformación, que es entendido como un contrario a la inercia. Una necesidad de cambio que nace cuando se establece una inercia, un estancamiento que tiene una oposición con el arte. Así mismo, existen 3 tipos de inercia, que en respuesta, el deseo transformador combate con tipos de arte. La primera es una inercia de naturaleza fisiológica o pulsional que hace difícil convivir con los otros; se combate con un arte primario: una invención, que permite la convivencia consigo mismo y con los otros. La segunda es una inercia de carácter

cultural, donde la normalización se impone y estanca al sujeto en un simbolismo saturado e impuesto; se combate con un arte contracultural que pretende desconstruir los hábitos simbólicos desde la singularidad del sujeto, ejemplo de esto son las vanguardias. La tercera es una inercia a abandonar el movimiento, a permanecer en el cambio de forma perpetua, surge cuando el cuestionamiento es inercialmente incuestionable y la trasgresión se institucionaliza; se opone con un arte terciario que pretende una liberación del sujeto de la creatividad inherente y convertirlo en sabio buscando replantear su lugar en el mundo; Es un arte que cuestiona al capitalismo avanzado y al sujeto contemporáneo (Moraza, 2009).

Las llamadas inercias son importantes en cuanto a que sirven para establecer una contraposición al deseo: es decir, el testimonio sobre la inercia desplaza al deseo como el absoluto gobernante del proceso creativo del artista a una visión dual. Puesto que explica a lo inefable del proceso de creación como un tropiezo y el deseo como la necesidad de hacer algo con este tropiezo, la oposición frente este movimiento perpetuo y reverberante que estanca el proceso del devenir humano.

En definitiva la experiencia del artista esta mediada por un sinnúmero de factores psicológicos y sociales, elementos que se deberán localizar en las epístolas que el presente trabajo pretende traer con el objetivo de una reflexión en donde estas características sociales permitan una intersección entre el discurso y las teorías descritas. Para ello lo esencial es localizar el peso que el pintor, al cual se piensa interrogar a través de sus textos, tiene en la sociedad actual, su importancia e influencia. ¿Quién era Vincent Van Gogh?

6. Análisis

Vincent Willem Van Gogh famoso por ser considerado en la actualidad como un icono occidental del arte pictórico posimpresionista, a su vez es visto como genio y loco, no obstante los extraordinarios logros por los que hoy es reconocido pasaron desapercibidos hasta después de su muerte; de esta forma mediante del testimonio que habita en sus cartas, complementado con la recolección histórica que se posaría posteriormente sobre él y en la periferia de su vida, la sociedad occidental puede comprender de qué manera el emblemático personaje vanguardista se desvaneció lentamente entre la miseria económica, el sufrimiento existencial y el ascendente malestar mental que terminaría por consumirlo en la recta final de su vida. Pero por el contrario, su experiencia y su sentir no deben reducirse solo al malestar que lo abordaba, puesto que su legado, su obra y su mirada permanecen y permanecerán exaltados por largo tiempo en la especie humana. Así pues se pretende priorizar la validez de su quehacer artístico y la percepción de su dimensión subjetiva por encima de cualquier condición de carácter patológico a la que se le ha atribuido y que es ajena al interés de este trabajo. En esta lógica, comprendiendo la clara y estrecha relación que existe entre el sujeto y su contexto es imposible excluir la narrativa que abarca el espacio por el que transitaba el pintor y los cambios de paradigma que acontecieron a la época.

El discurso de Vincent, quehacer como artista, se encuentran atravesados por elementos claves que permiten explorar las particularidades de este sujeto con respecto a su acción estética, entre los que destaca el deseo de comprender a la naturaleza y el carácter religioso que le atribuía

a esta. Por otra parte y en paralelo se superpone en el trasfondo de su vida la estrecha relación que sostuvo con su hermano Theodorus Van Gogh, la cual es la que permitirá explorar estos elementos desde su testimonio, puesto que la correspondencia escrita que se debía el uno al otro es casi la única evidencia que se tiene de su discurso

Es por eso que la epístola funcionará en este trabajo como evidencia discursiva de su recorrido artístico, es decir, los dibujos, croquis y descripciones de su transitar sensible mientras pintaba o elaboraba su concepción acerca del arte es lo que finalmente facilitará una suerte de guía para comprender un fenómeno tan humano como subjetivo que conlleva la experiencia estética del artista, lo que Stefan Zweig llamo huellas testimoniales. En este caso, Van Gogh será abordado en su narrativa, sus ideas y sus expresiones para dar cuenta de aquello a lo que no se puede nombrar en el arte, con la intención de evidenciar que en su narrativa existe un bache innombrable e inmanente en referencia a su proceso creador, sin necesidad de capturar el contenido de dicho proceso artístico; de igual manera este proceso deberá traer al presente trabajo, de forma adyacente, la historia que cruza la vida del artista, los movimientos ideológicos que lo rodean y las dinámicas sociales que transitan la época.

En afán de direccionar la comprensión del texto, se utilizaron recursos categoriales ya descritos para diferenciar los aspectos pertinentes y diversos de la vida de Vincent, por lo que se construyeron dos categorías principales que permiten dar cuenta del proceso creador del artista; en este capítulo se profundizará más acerca de dichas categorías mientras se desarrolla las cartas de cada una.

A continuación se expondrá un breve e introductorio recorrido biográfico del sujeto a estudiar, en expectativas de recordar al lector y crear una pequeña reflexión: es importante señalar que dicho sujeto más allá de la fama, el talento o el diagnóstico que la historia pudo poner con fuerza y peso sobre su nombre, Vincent Van Gogh fue un ser humano, atado a angustias y alegrías, complejos procesos humanos que son imposibles de reducir o resumir, ni siquiera con el increíble recorrido biográfico que tiene a su legado, se puede ubicar a este sujeto en una condición o en un título.

6.1 Yo siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir

La información recopilada aquí, en su mayoría, se tomó de la interpretación y la lectura echa a las cartas y de la cronología que hay en la edición que se trabajó de las mismas, asimismo, es complementada con la opinión de historiadores que documentaron su vida.

Van Gogh nace el 30 de marzo de 1853, un año después de que su hermano mayor con el mismo nombre naciera y falleciera a los 6 meses, heredando así el nombre de este. Anna Cornelia y Theodorus Van Gogh fueron sus padres, este último pastor de una iglesia protestante, lo que terminaría dejando marcas cruciales en su psiquis, ejemplo de esto es la ferviente y constante pregunta existencial que siente Van Gogh hacia la fe, manifestada en sus primeras cartas. Sin vestigios del gran don artístico que acontecería su existencia, el pintor no tendría contacto con el arte sino hasta sus 16 donde aprendería a vender y comerciar cuadros en La Haya, bajo la firma de la casa Goupil. Luego al trascurrir 3 años, es enviado a Londres donde permanecería por un par de años más, puesto que su carácter tosco y agresivo terminaba siendo un problema para la firma que terminaría trasladándolo a París en 1875 (Ponce, 1960).

En el otoño de 1872, aun en La Haya, Vincent envía la primera carta a su hermano Theo, dando como inicio a la larga sucesión de correspondencia que intercambiarían por el resto de sus vidas, afianzando los lazos fraternales de estos dos personajes. ¿Pero quién fue Theo? Nombrado como su padre, Theodorus Vincent Van Gogh fue el ser más querido para el artista holandés, por lo menos del que se tiene evidencia. Nace un primero de mayo de 1857 y al igual que Vincent, es contratado en Bruselas por la casa Goupil en 1873, otorgándole el rol que desempeñara durante toda su vida: comerciante de arte. Algo de suma importancia es hecho de que Theo fue, además de un sustento afectivo para Vincent, el más importante inversionista de sus cuadros durante toda su vida, puesto que fue la principal fuente de ingresos del artista holandés enviándole regularmente algo de dinero en compañía de sus epístolas.

Ahora bien, en Londres comenzaron los primeros dibujos de los que se tiene registro, dibujos a carbón para describir su cuarto, pero en este punto de su vida su amor por el arte aún es opacado por su amor a la fe protestante, y sus estudios de la biblia son una prioridad. En consecuencia se tendría un desempleado Vincent en 1876 que entra a una escuela evangelizadora en Etten donde trabaja por un año hasta que enero de 1877 y regresa a París para trabajar en una librería de la cual es despedido por su casi completa entrega al evangelio. Ricardo Ponce llama a esta época la época religiosa de Van Gogh que trascurriría del 1876 al 1880. Para este episodio de la vida de Vincent, el color y la pintura eran temas ajenos en el quehacer diario, el dibujo a carboncillo por el contrario si se encontraba presente y resonante en su práctica artística.

Retomando, parte de esta etapa religiosa y de regreso a París, en Dordrecht “En 1877 Vincent se emplea como vendedor en una librería, dedicándose por las noches a leer la Biblia,

elaborar notas y redactar sermones, llevando una vida ascética al extremo de dejar de comer en ocasiones” (Montes, 2004, p.56). Terminando finalmente el 9 de marzo cediendo a sus paciones para estudiar como pastor en Ámsterdam. Un año más tarde, en julio abandonado sus estudios, pasa por Etten y se une a una escuela evangelista en Bruselas, para terminar no siendo nombrado, lo que termina desembocando en un abandono de la escuela. Al final de este año el Comité Evangelista se retractaría y lo nombrarían por 6 meses en Wasmès. Pasado este tiempo, gracias a la pasional existencia con la que Van Gogh se entrega a su labor, se ve consumido y llama la atención del comité evangelizador perdiendo la renovación de su misión eclesiástica; esto hace que su fe mengüe concluyendo este periodo religioso. Proporcional a su pérdida de fe empieza a dibujar con más frecuentemente inspirado en Millet se inclina de esta manera por el emergente impresionismo. Después en 1880:

Vuelve a Borinage, a Cuesmes, y se reconcilia con Théo, a quien no le había escrito en nueve meses. Se pone a dibujar con gran intensidad. En octubre, sale de Cuesmes para Bruselas, donde hace amistad con Van Rappard y trabaja metódicamente. (Oraa, 2003)

Posteriormente el 20 de agosto de ese mismo año Vincent visita Cousemes e inspirado en los trabajos de Millet, se dedica a dibujar incesantemente.

Septiembre de 1881, cuando Vincent después de viajar a Brúcelas, vuelve a Etten, para quedarse donde un primo, mejorando su dibujo, estudiando las formas, las figuras y la naturaleza, introduciéndose lentamente en el paisaje, igualmente de forma empírica; esto ocurre en paralelo a una época llena de conflicto para el artista holandés, puesto que se encuentra en medio de un episodio de fracaso amoroso al pretender a su prima y esta rechazarlo, en suma de las incesantes discusiones con su padre. En aparente consecuencia sería un periodo de intensa

actividad artística, empezando a mostrar la relación entre conflicto y creatividad que opera en la vida de Vincent. Vincent en 1882 viaja a La Haya para alojarse definitivamente en la casa de su ya reconocido primo y pintor Mauve, con quien no tarda en entablar conflicto, pero incluso con esta relación rota “Mauve, le ha puesto en contacto con los colores y pinceles, le enseña los elementos de la pintura” (Ponce, 1960, p.464). En abril, ya habiéndose introducido en los estudios del color, termina rompiendo toda relación con su primo y vuelve al empirismo autodidacta al que estaba acostumbrado; la pintura lo posee de tal manera que se empeña en no parar de pintar. A su vez, conoce a Sien, una mujer prostituta, pobre y vagabunda de la que se enamora y convive con ella, hasta que enferma de gonorrea y sífilis, este es un periodo de gran productividad artística (Casanova, 2009).

Para el 1883, Vincent, enfermo, y debe parar de pintar a principios del año, hasta que su hermano Theo lo visita y le ayuda a recuperarse, apartándolo de Sien. Después de esto sigue dedicándose casi tiempo completo a la pintura, en esta época pinta el *Árbol azotado por el viento*. Finalmente en septiembre va a contemplar los paisajes de Drenthe, abandonado de esta forma La Haya. En esta época, el artista se encuentra asediado por miedos y terrores que ocupan su vida, hasta que es expulsado por estos y viaja a Nuenen a vivir con sus padres.

En 1884, la convivencia con sus padres empeora y termina irremediabilmente alejándose, alquila dos cuartos que transforma en taller. Sufre por sus desventuras amorosas y se centra en pintar sin descanso, preocupándose cada vez más por el color, llegando a teorizar sobre el mismo. Crea cuadro tras cuadro. El 26 de marzo del siguiente año, su padre muere alejándolo definitivamente de su familia. El artista profundiza en el color y toma la decisión de que Holanda

a no puede enseñarle nada, por lo que parte el El 23 de noviembre para Avers donde sus colores toman otro matiz más claro gracias al impacto que recibe del arte de Rubens, otra gran influencia en su obra.

El 16 de enero de 1886 se inscribe en la academia de bellas artes de Avers, donde tiene una corta estancia, pero reafirma su técnica y luego de un viaje a París, vuelve a inscribirse en la academia. En esta época, el artista empieza a preguntarse por el impresionismo y a introducirse más en esta emergente corriente artística y el color toma protagonismo absoluto en su obra. Permanece estudiando hasta 1887 donde después de perfeccionar un poco más su técnica, toma la decisión de que París lo ha agotado lo suficiente y algo debilitado y enfermo parte a Arles en febrero de 1888; allí toma una exaltación por el arte japonés, comienza a pintar sin cesar

Este año es crucial para la producción artística de Vincent, puesto que toma en manos un proyecto de invitar a varios pintores a su casa amarilla, siendo el único que responde a este llamado Gauguin, el cual viaja a Arles y convive con él en un periodo de producción artística. Lo anterior finaliza en un choque de temperamentos y discrepancias estallando finalmente en el episodio psicótico más famosos de Vincent el 25 de diciembre: se abalanzan sobre él con una navaja y Gauguin sale despavorido, seguidamente Van Gogh se corta una oreja con la navaja, conllevando a su reclusión en un hospital.

Durante todo el año siguiente, Vincent se debate en sus contantes episodios y crisis, recluido. Hasta en mayo de ese mismo año donde se traslada de Arles a Saint-Paul-de-Mausole una clínica en Saint-Rémy. En esta época se lleva a cabo el periodo de más expresión artística de

Van Gogh, sus obras se convierten cada día más en expresionistas, pero a pesar de su gran producción cada día Vincent parece perder la esperanza de recobrar su cordura. Que terminaría desembocando en contantes crisis durante todo el año siguiente, para finalizar en su suicidio con una bala en el pecho el 27 de julio, estando en estado crítico dos días más hasta finalmente fallecer. Resulta curioso como ese mismo año, Theo vende la primera obra de Vincent: *La vida roja*, y a su vez, finalizando el año, Theo es arrastrado por el dolor de la muerte de su hermano hacia la enfermedad, falleciendo finalmente.

“Yo siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir, que, al contrario, debo atizar, aunque no sepa hacia qué salida esto va a conducirme” (Van Gogh, 1978, p. 12).

Su vida se ubica un devenir de angustia y belleza: podría compararse entonces con un distorsionado reflejo de lo que expresaba en sus escritos y en sus obras. Puesto que la diferencia sobre lo que siente en su creación y por ella, no conlleva muchas diferencias con respecto a lo que siente en el trascurso de su vida. Arrebatadores momentos y apoteósicos escenarios de pasión no faltan en su testimonio, pero es lo que se encubre bajo estos lo que permite entender el arte a un nivel mayor. A continuación, la categoría que se refiere a lo inefable permitirá dar cuenta de esto.

6.2 . Yo busco ahora exagerar lo esencial

En esta categoría se seleccionaron aquellos fragmentos representan el sentir del sujeto respecto a lo desbordante de la experiencia estética y aquellas que permitiera un acercamiento a comprensión del proceso inconmensurable de la existencia de este artista. Todos los fragmentos

de cartas presentados en este apartado hablan del elemento clave de este trabajo: lo inefable, emocional y paradójico de un proceso creador. Por esto se utilizaron los criterios de descripción sensible que utilizaba Vincent como recurso para expresarse acerca de su experiencia cotidiana o artística. En consecuencia es el campo más extenso, puesto que esta categoría es la que permite introducir lo inconmensurable en su discurso, permitiendo llegar a una reflexión que gira entorno a la pregunta propuesta en este trabajo de grado, la pregunta por lo paradójico del arte y lo inefable, lo emocional y sensible que contiene el arte. Y a su vez, es una categoría en donde la aporía de la estética reina en su máxima expresión, puesto que el mismo sentido de lo paradójico se allá entrecruzado con el lenguaje.

“Yo busco ahora exagerar lo esencial, dejar en lo vago expresamente lo trivial...” (Van Gogh, 1888).

En esta categoría se ubicaron 21 fragmentos de epístola, de las cuales se seleccionaron 12 para trabajar sobre ellas, el resto fueron descartadas por hablar de temas similares o eludibles. Las citas pertenecientes a esta categoría en el código de colores del cuadro categórico fueron marcadas con un color verde. Ver anexo.

La primera epístola a estudiar se escribe en Wasmès, julio de 1880:

No sabremos decir nunca qué es lo que nos encierra, lo que nos cerca, lo que parece enterramos, pero sentimos, sin embargo, no sé qué barras, qué rejas, qué paredes.

¿Todo esto es imaginario, fantasía? No lo creo; y después uno se pregunta: Dios mío, ¿será por mucho tiempo?, ¿será para siempre?, ¿será para la eternidad? (Van Gogh, p.133)

Expresa Vincent en un intento de hacer comprender a su hermano la experiencia desbordante que tiene frente a la vida debido a los acontecimientos que abatieron su fe, el artista cuestiona el sentido de su existencia, pero no logra dar respuesta a todas aquellas preguntas que lo atan. Sentimientos hacia la eternidad, por su inmensidad, y la incompreensión que cusa esta; la razón no basta para comprender la infinitud y el azar. En consecuencia se manifiesta el primer ejemplo que introduce a lo que podría denominarse sentimiento estético, específicamente el sentimiento de lo sublime planteado por Kant, esta vez no referido al arte, si no a la existencia misma. Pero es este contenido inefable el que terminará en desembocar en el dibujo del artista, este concepto de perplejidad frente a lo infinito se encuentra constantemente en sus obras y sus cartas.

Es importante exponer este sentimiento de lo sublime en la experiencia artística de Van Gogh puesto que es el que permite resaltar aquello innombrable y desbordante del sujeto, pero más certeramente es lo que terminará por conectar el arte como un medio para bordear aquello inmanente de la psiquis. Septiembre - noviembre de 1883, Drenthe:

Entonces, en esta hora ardiente del mediodía, la floresta dista a veces de ser encantadora; es excitante, fastidiosa y fatigante como el desierto, poco hospitalaria y en cierta manera hostil. Pintadla en esta plena luz, y reproducir estos planos que se continúan hasta el infinito, es algo que produce vértigo. (Van Gogh, p.102)

Vertiginoso, agotador y admirable son los adjetivos deducibles desde el enunciado que plantea el artista, evidentemente este describe un paisaje desde un sentimiento sublime, lo que pertenece al orden de lo inmenso y arrollador, y a lo que Kant nombra como lo sublime terrible; luego de evocar una fracción de la percepción de Vincent frente aquello que lo inspira, es decir la

naturaleza, se analizará diligentemente a lo que concierne de este trabajo, su experiencia artística. ¿Entonces qué es lo que piensa o logra expresar Vincent frente esta emoción tan colosal? ¿Y qué papel juega naturaleza en sus pinturas cuando un sentimiento como lo sublime lo aborda?

Es cuando entra la pintura, o en este caso el dibujo, lo que se presenta para arrojar algo de luz sobre este tema. Septiembre de 1881, Etten:

Quando se quiere dibujar un sauce llorón como si fuera un ser vivo, y así es a decir verdad, todo lo que lo rodea viene relativamente solo, siempre que se haya concentrado toda la atención sobre el árbol en cuestión, y que uno no se haya detenido antes de haberle dado vida. (Van Gogh, p.58)

Es así como un joven Vincent permite develar su particular visión del dibujo, y como en el la naturaleza cobra un lugar tan reverenciado, puesto que es un recurso que no solo atraviesa su arte, si no todo el devenir de su existencia. Por otro lado, es claro que en su teorizar sobre el dibujo logra inmiscuir de forma inconsciente la teoría kantiana del sentimiento sublime, en el planteamiento de que algo que evoque dicho sentimiento debe estar acompañado por la soledad y la simpleza.

A su vez la percepción que tiene sobre naturaleza en este caso no solo representa un sentimiento sublime, a su vez es acompañada por su paralelo el sentimiento de lo bello, puesto que en su magnificencia se ve complementada; especialmente se puede notar el placer desinteresado, planteado Kant como característica el objeto bello. El sauce llorón teorizado por Vincent es en este caso el perfecto ejemplo de como un artista conecta la sensaciones provocadas por la infinitud del universo, la naturaleza, con el placer del objeto bello, ya particular y extraído.

A pesar de esto, y tal como lo menciona Kant, lo bello y lo sublime no siempre son ajenos, aunque se traten de sentimientos diferenciables, muchas veces se secundan. 6 de junio de 1888, Arlés:

Me he pasado una noche a orillas del mar por la playa desierta. No era alegre, pero tampoco triste —era bello.

El cielo de un azul profundo estaba manchado de nubes de un azul más profundo que el azul fundamental de un cobalto intenso, y de otras de un azul más claro, como la blancura azulada de las vías lácteas. (Van Gogh, p. 217)

Esta aparente línea imaginaria sensorial del sentimiento estético se convierte en un tema muy recurrente en sus cartas, más aún en su afán por atrapar la naturaleza: lo bello y placentero de ella que existen en lo denominado objeto bello, junto con lo inalcanzable e inmenso que sería toda lo que representa. Cuestionándose sobre los sentidos, y se pregunta por lo que siente a la hora de pintar, indagando por lo que es y lo que no es bello, un ejemplo explícito sobre el sentimiento de lo bello

Abril de 1882, La Haya: “Es una cosa admirable mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él, retenerlo y decir en seguida: me voy a poner a dibujarlo y a trabajar entonces hasta que esté reproducido.” (Van Gogh, p.73) Son evidentes las características que contiene el sentimiento bello: lo intuitivo del conocimiento sobre el carácter bello y el placer desinteresado de experimentar este objeto, lo que se expresan con certeza en la carta, pero un elemento aledaño se encuentra implícito en el enunciado de Van Gogh; este descansa sobre la necesidad de dibujar algo que de otra forma sería imposible expresar, se trata entonces del más claro ejemplo de la aporía estética que plantea Eugenio Trías: su necesidad de comprender ese

goce estético con el intelecto, pero la falencia del lenguaje para abordarlo, por lo que para hacerlo debe recurrir a un lenguaje artístico, al dibujo.

Cuando Vincent dé un testimonio sobre aquello que quiere comunicar a los demás mediante de sus pinturas, en un audaz intento de acercarse aquella idea estética, de su propio proceso creativo, también planteada por Trías. Abril de 1882 en La Haya:

Sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor. Por encima de todo, yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente. Van Gogh, (p.73).

Esta epístola es la esencia misma de la presente investigación y brotan preguntas que aproximan al planteamiento de la capacidad comunicativa que tiene el arte ¿Qué es lo que verdaderamente busca expresar un artista? ¿Es acaso la emotividad o el dolor lo que este artista impresionista descubre al intentar explicar su experiencia? ¿Qué es sentir profundamente o delicadamente?

Puede ser, entonces, que el lenguaje verbal no logre abordar lo que desea ser, sentir y pensar Vincent y solo un lenguaje pictórico lo logre, permitiendo bordear el límite entre el lenguaje y la emoción. Diciembre 1883 - noviembre 1885, Nuenen:

Dile a Serret que a mí me desesperaría que mis figuras fueran buenas (...) Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal. (Van Gogh, p.143)

¿Será acaso esa mencionada mentira, supuestamente más verdadera que la verdad literal, lo inefable, el contenido inaprensible de la experiencia de Vincent, que este sujeto intenta alcanzar y es a su vez lo que tanto busca? Aquella mentira, en falencia del lenguaje, no es más que la pintura, un hipertexto que intenta bordear aquella verdad imposible de obtener. La aporía planteada por Eugenio Trias se vuelve casi explícita en este punto. Vincent, pintor, humano, esta ante la incapacidad de comunicar todo aquello que no puede ser aprisionado por el lenguaje: la naturaleza del mundo, la experiencia sensorial. Por ello acude a otro testimonio sensorial diferente ideas lingüísticas, es decir a las palabras, un recurso que no puede aprisionar la verdad de la naturaleza, pero quizás la pintura y el lienzo puedan acercarse un poco más aquella verdad oculta que desea Vincent. Todo esto es a lo que llama Eugenio Trías, Goce estético e idea estética, siendo el goce el placer que se siente al hacer arte y la idea lo que se intenta comunicar, pero no puede comunicarse. Diciembre 1883 - noviembre 1885, Nuenen:

Recibirás una gran naturaleza muerta que representa patatas, a la que he tratado de dar cuerpo; quiero decir expresar la materia de tal modo, que se vuelva masas que tienen peso y que son sólidas, que se sentirían si se las tuviera que arrojar, por ejemplo. (Van Gogh, p.144)

¿Pero por qué el arte resultar ser tanto un medio y como un fin? La respuesta yace en el fondo de la misma esencia del cada artista, tal como su obra, la denominada pauta interna, la ley única que posee cada obra, esta ópera en función del artista, el contexto y la obra en sí. Vincent, ve a su arte como la prueba última de su vida, su razón de vivir.

Él no es solo un pintor, él es el artista que está exaltando la naturaleza, extendiendo la mano hacia el sol para alcanzar lo inmanente. Diciembre 1883 - noviembre 1885, NUENEN: “La prueba de que ya sé qué quiero poner en mi obra, y qué esfuerzos debo realizar aunque tenga que hundirme, es que tengo una fe absoluta en el arte.” (Van Gogh, p.144) El goce estético, el placer

desinteresado que recibe este artista al hacer una obra de arte parece ser tan rodeado del sentimiento de lo bello como de lo sublime terrible, puesto que lo arrolla y toma toda su vida. La idea estética que intenta alcanzar Vincent parece preceder de infinitud de sufrimiento.

A su vez este sufrimiento se encuentra precedido de la absoluta concentración que debe poner Van Gogh, la inmersión total por la que un artista es conocido al hacer una obra según Zweig. Su compromiso es tal, que su obra ha tomado el lugar de su vida. 6 de junio de 1888, Arlés: “Trabajo y calculo en seco hasta acabar con el espíritu extremadamente en tensión, como un actor en la escena en un papel difícil, hasta tener que pensar en mil cosas a la vez en una sola media hora.” (Van Gogh, p.227) A su vez, el arte como desbordante de la vida de Vincent, acude al lugar del sujeto como medio, no solo llenándolo de tragedia, si no de belleza. El 20 de agosto de 1880, Cousemes:

Pues bien, ha sido sin embargo en esta miseria cuando he sentido renacer mis energías y me he dicho: de cualquier modo, yo surgiré todavía, volveré a coger el lápiz que abandoné en mi decaimiento y volveré nuevamente al dibujo; por lo que me parece, todo ha cambiado para mí y mientras tanto, estoy en camino y mi lápiz se ha vuelto más dócil y parece volverse más y más cada día. (p.49)

¿Es acaso eso a lo que se refería Juan Luis Moraza al hablar del arte como respuesta de una inercia pulsional? Bajo esta lógica, esta inercia sería fruto de la desolación dejada por la declinante creencia religiosa de Vincent, puesto que la inercia que experimentaría Vincent sería una inercia cultural, al saturarse de significados religiosos, donde su fe es precisamente esa cultura que operaba, pero la administración eclesiástica impidió progresar, en respuesta Vincent hace un arte contracultural, y se une la emergente escuela impresionista, la vanguardia más clara de su tiempo, desconstruyendo los significados preestablecidos. No resulta esquiva la profunda

ausencia que manifiesta de en su vida, su cuerpo y su psiquis. Podría ser una respuesta del sujeto creador el transformar este sentimiento sublime, tomar esa inercia que sentía aprisionarlo nacida de la duda que generaba la infinitud del universo, y volverla arte, en sus dibujos.

En este punto la idea estética, toma protagonismo en la aporía estética que se busca localizar en Vincent van Gogh, pero al ser el elemento paradójico axiomático de esta, es imposible seguir indagando en ella, solo bordearla como su misma naturaleza lo indica. ¿De qué manera localizar entonces el contenido de esta idea estética en el proceso creativo Vincent si solo puede bordearse? ¿Será su juicio, su percepción más lógica y la que permitirá una aproximación diferente a la que puede enseñar sus testimonios más afectivos? Después de todo la esencia de Vincent no solo se haya en su testimonio sensible, también su discurso lógico puede enseñar y desentrañar los elementos que tal vez no pueda hacerlo su percepción emocional. Esto es especialmente certero a la hora de hablar de la religión y la naturaleza, puesto que son elementos casi omnipresentes en toda la vida y obra del doliente artista.

En sustentación de la siguiente categoría, Kant y toda la tradición estética occidental clásica sostiene a la estética en relación íntima con la lógica, no en remplazo ni en oposición, más bien en afinidad. Lo que un lenguaje lógico, racional y en función de la reflexión permite cambiar la perspectiva sobre lo inefable y agregar rigurosidad al sujeto a estudiar, su vida y su contenido narrativo.

6.3 . El arte es el hombre agregado a la naturaleza

Por medio de esta categoría, se pretende explorar el contenido lógico y reflexivo en el discurso de Van Gogh, permitiendo una aproximación desde un aspecto alternativo a su percepción sobre el arte, logrando no solo develar el aspecto sensible directo que refiere a la inefabilidad; también permitiendo profundizar en aquellos factores que atraviesan la existencia de Vincent y dar respuestas sobre aquellos elementos que se encuentran tan presentes en su vida y en sus pinturas. Sería entonces una postura ajena al planteamiento emocional de la categoría anterior, pero como ya se había mencionado, la lógica, el razonamiento y los juicios de valor juega un papel importante a la hora de acercar este trabajo de grado a una resolución más amplia y panorámica.

“Si lo que uno hace se abre al infinito, si se comprende la razón de ser del trabajo y su continuación más allá, se trabaja serenamente” (Van Gogh, 1888, p. 261).

En esta categoría se ubicaron 20 fragmentos de epístola, pero fueron utilizados solo 7 que permitían una resolución más clara y certera de los objetivos de la investigación, puesto que contienen elementos más contundentes en el discurso de Van Gogh. En el cuadro categórico se utilizó el color azul para identificarlas. Ver anexo.

Retomando el análisis, como prioridad se encuentra el comprender qué entiende Vincent por arte, qué trascendencia tiene el arte para él y cómo se ubica el en su quehacer artístico. Se podría ubicar a Vincent en el lugar de un sujeto en devenir, atado a sus pasiones, estas lo mueven a su capricho tal como una fuerza mayor. Ya planteado lo que puede hacer, ver y sentir Vincent por y para el arte, lo primordial sería preguntar ¿Qué es el arte para Vincent? O ¿Cuál es la

reflexión que construye Vincent alrededor del arte? La carta de junio de 1879, Wasmès se acerca a estas preguntas:

No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: «El arte es el hombre agregado a la naturaleza»; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, «que redime», que desenreda, libera, ilumina. (Van Gogh, p.35)

La naturaleza, aparece una vez más en su discurso como protagonista, tomando el lugar exaltado que el artista le proporciona, puesto que solo la naturaleza en su inmensidad es capaz de tomar el lugar de su más grande inspiración. La pintura y el dibujo fueron las grandes artes por las que el famoso artista holandés se encaminó para lograr acercarse a la aporía estética que lo ataban, y con lápiz y pincel se expresó sobre aquello que es imposible de describir con palabras. De la misma manera que el arte fue su verdugo, fue también el vehículo que lo aproximó hacia la esquiva respuesta que siempre buscó en la naturaleza, la existencia más sublime del artista. Es ahora donde se debe comprender el arte como herramienta y como fin en sí mismo para alcanzar esta existencia y comprensión sobre el mundo que pretendía Vincent. Abril de 1882, La Haya:

¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega? Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede. ¿Cómo se debe atravesar esa pared? Porque no sirve de nada golpear fuerte, sino que se debe minar esa pared y atravesarla con la lima, y a mi modo de ver, despacio y con paciencia. (Van Gogh, p. 90-91)

¿Pero qué era esa pared? ¿Era la naturaleza, era Dios o era el arte? Tres elementos que parecían interaccionan constantemente en su puesta artística, tan íntimamente ligados que a veces no se diferencian en su discurso. Tal vez nunca lograra descubrir qué había al otro lado de la pared o qué era aquello intocable que pretendía tomar, pero hasta el último momento tomó aquella herramienta y se abrió lentamente camino, nunca directo, siempre bordeando, un intento por

cercar la verdad, la antinómica relación entre el comprender y el expresar lo que se pinta, el arte, encerrando en formas y colores la naturaleza. Septiembre de 1881, Etten:

La naturaleza comienza siempre por resistir al dibujante, pero aquél que se toma su tarea realmente en serio no se deja despistar, porque esta resistencia, al contrario, es un excitante para vencer mejor, y en el fondo la naturaleza y un dibujante sincero están de acuerdo. Pero la naturaleza es por cierto «intangible», se trata siempre de reducirla, de captarla, y esto con una mano firme. Y después de haber luchado y combatido algún tiempo con la naturaleza, ésta termina por ceder y volverse dócil, y no lo digo porque lo haya logrado; nadie está menos convencido que yo, pero esto comienza a marchar. (Van Gogh, p.58)

En este punto se va develando un poco más claro el lugar que ocupaba la naturaleza en la vida creativa de Van Gogh, era voraz, salvaje y majestuosa. Tiene una clara relación a lo que Zweig llama inspiración aquel concepto que es imposible de definir del todo pero del cual se puede llegar a una aproximación. Sería pretencioso afirmar que la inspiración de este artista es entonces la naturaleza en sí misma, pero en todo el misterio que encierra la inspiración, este elemento de la naturaleza es perseverante en el discurso de Vincent y su relación artística, es más pertinente decir que el arte para Vincent fue una forma de aproximarse a la inmensidad sublime que ofrece la naturaleza y que tanto le atrapa. Entonces si la naturaleza, o lo que siente por esta, permite un aproximamiento al contenido inefable de sus obras puede comprenderse como aquel reflejo de lo inefable en la obra del artista. En otras palabras, la naturaleza para Vincent es esa fuerza mayor que causa el sentimiento sublime, pero que pretende domar a través de sus dibujos y pinturas, transformar, conectar su inmensidad en una obra. ¿Existe entonces en su composición algo que pretenda contener semejante fuerza, es decir algo que pretenda contener, comprender y poseer la verdad inalcanzable? Si es así ¿Qué elemento o recurso es este?

En esa lógica, elementos como la forma o el color podría parecer trascendentes para Vincent y cruciales en su proceso creativo. ¿Podría ser aquello lo que permite un acercamiento a aquel límite planteado por Trías, entre la emoción y el intelecto que emergen de una obra? La siguiente carta plantea un dilema en la vida de Vincent, puesto que apenas empezaba a introducirse en el mundo del color. Abril de 1882, La Haya:

Pero planteo la cuestión de saber si, admitiendo que mi estado de ánimo y mi sentimiento personal me hacen observar en primer lugar el carácter, la estructura, la acción de las figuras, ¿se me reprochará que, siguiendo esta emoción, llegue no a una acuarela, sino a un dibujo únicamente en marrón o negro? (Van Gogh, p.197)

En el contexto, esta carta escrita fue escrita por Vincent con la intención de debatir la importancia de las formas y la afinidad que Vincent tiene por las figuras, lugar que más tarde tomaría el color en sus pinturas, en influencia del impresionismo. De manera similar, las reglas y las técnicas parecen tener un lugar importante en la percepción del arte pictórico para el autor. Para complementar y en introducción al debate del color, ya habiendo recibido las primeras señas de la escuela impresionista en diciembre 1883 - noviembre 1885, Nuenen: “Quiero decir que existen, antes que personas, reglas o principios o verdades fundamentales, tanto para el dibujo como para el color. A lo que hay que volver cuando se encuentra algo verdadero” (Van Gogh, p.135). Pudiéndose referir aquellos elementos universalmente compartidos de la pintura, más allá de los elementos como el lienzo o el lápiz, la técnica, las formas y la composición del color podrían permitir un acercamiento a aquellas verdades ocultas en la naturaleza, pudiéndose interpretar como los significantes sensibles y materiales que permiten aproximarse a los significados ocultos y trascendentales de la existencia humana.

Lo que vuelve a introducir la aporía estética, específicamente la pauta interna planteada por Trías en legado de la estética de Kant. Es decir, el factor universal que es la comprensión del carácter artístico de todas las obras: la técnica y las reglas que hacen en el caso de la obra de Vincent un legado material, en conjunción con la particularidad de la misma, puesto que no son estas normas artísticas o saberes técnicos los que le dan la particularidad a los cuadros de Vincent, por el contrario, es su carácter único e indeterminable el que agregan el valor pertinente de apreciación estética. Una vez más la oposición paradójica se presenta en la experiencia estética: la comprensión que sus dibujos son artísticos pero sin la capacidad de explicar por qué lo son, el mismo principio de indeterminación implícito en todo el arte.

A continuación, ya acercándonos un poco a los significados que Vincent atribuye al arte, para complementar es imprescindible entender el significado de ser artista para Van Gogh. Abril de 1882, La Haya:

Mantuve me reprochá por haber dicho: «yo soy un artista», pero no me retracto, porque es evidente que esta palabra lleva implícita la significación de: «buscar siempre sin encontrar jamás la perfección». Es precisamente lo contrario de: «ya lo sé, ya lo he encontrado». (Van Gogh, p.68)

Lo que conlleva a la posición que el artista holandés que toma en su arte, un rol activo y entregado, puesto que si la naturaleza es salvaje e infinita, el artista es el explorador incansable que nunca termina de remontarla y rencontrarla. Esto va muy acorde al concepto de fantasía de Sigmund Freud en conjunción con su concepto de deseo: Vincent pinta por medio de un sueño diurno como un mecanismo de defensa para la satisfacción de un deseo, y en ese deseo se

encuentra la panacea de su arte, capturar la naturaleza, la verdad y lo inconmensurable, si se le quiere llamar la completud, pero no siendo la naturaleza un fin último, pues este fin es inaprensible y finaliza en el arte en sí mismo, la naturaleza sería una forma de bordear, una vez más, el contenido de lo inefable.

En evidencia de anterior, se ubica dentro de esta fantasía un elemento crucial, la postura del creador dentro de esta, la carta de Principios de agosto de 1888, en Arles, que escribe poco antes de finalizar su carrera y su vida:

Me encontraré entonces con que no sólo las Bellas Artes, sino también todo lo demás, no eran más que sueños, que uno mismo no era nada. Si somos tan ligeros como esto, tanto mejor para nosotros, ya que nada se opone entonces a la posibilidad ilimitada de la existencia futura. (Van Gogh, p.238)

Haciendo referencia aquel deseo inconcluso por el cual solo puede llegar a una satisfacción por medio de un sueño, y este sueño no es nada menos que la fantasía puesta en su arte, siendo Vincent no más que el espectador, el narrador y el explorador activo de esta naturaleza.

Una vez comprendido el lugar que ocupa la naturaleza en su arte y la percepción de sí mismo en su proceso creativo, es decir, en su fantasía, parece pertinente retornar a la relación con el objetivo de este trabajo: inefable. Si bien, este proceso lógico a lo que se llamó metareflexivo no sirve para dar cuenta de la paradójica relación entre arte y creador, sí que permite tocar terrenos aledaños y la misma aporía. Puesto que lo inefable es el contenido inalcanzable e inherentemente emocional y sensible, y la lógica si bien no su contrario, resulta

ser una suerte de paralelo anidada en el terreno del lenguaje, es inevitable pensar en un terreno medio, una zona gris que permita vislumbrar limite; este punto medio entre el la reflexión y la emoción solo puede ser un puente de naturaleza artística, puesto que solo es el arte la que permite dar cuenta de dichos elementos.

Ahora bien, Vincent siendo pintor su recurso debería estar investido en su disciplina y saber puesto que no se está analizando ningún contenido semiótico exclusivamente pictórico sino su testimonio escrito, resulta ajeno a las pretensiones de este trabajo de grado el buscar este jubiloso elemento transistor en sus pinturas. En oposición, se exploraron sus epístolas con la intención de buscar en su discurso dicho elemento. Es decir, si bien no se pretende considerar a Vincent un escritor literario, su discurso artístico se encuentra inmortalizado en las letras dedicadas a su hermano Theo y por lo tanto la descripción del denominó elemento se encuentra anidado en sus cartas y es lo que finalmente puede encarnar lo que representa la idea estética y dar evidencia a la aporía.

Dicho elemento surge como emergente en las cartas y es una suerte de referente que Vincent usa regularmente para describir el mundo. Al ser un elemento tan recurrente no resulta difícil identificarlo, puesto que en suma es por lo que en la actualidad Vincent es tan reconocido. Se trata entonces del color. Una categoría que de manera emergente surgió al ver en contraste las dos anteriores, puesto que se haya en la zona limítrofe entre el lenguaje y la lógica y lo inefable, tal como lo hace la idea estética.

6.4 Lo que embellece y es verdaderamente bello, es igualmente verdadero.

En profundidad, dicha categoría resulta enigmática, puesto que Vincent teoriza e investiga sin parar dicho elemento, tanto es así que en más de la mitad de sus cartas resulta casi imposible eludirlo, pero que a diferencia de la naturaleza, es un recurso al cual Vincent dedica tanto a su naturaleza inspiradora como a su explicación; es decir, el pintor propone al color como el elemento que puede aprisionar la naturaleza, la máxima exponente de la verdad. Puesto que en el transcurso de su teorizar, Vincent propone una lógica sensible indispensable para comprender su proceso creativo, se entenderá al color como un elemento discursivo y artístico, algo tan horizontal en su proceso artístico que resulta ser un elemento crucial para la comprensión de su vida.

“El color por sí mismo expresa alguna cosa; no se le puede ignorar y hay que aprovecharlo; lo que embellece y es verdaderamente bello, es igualmente verdadero” (Van Gogh, 1885, p. 429).

Al ser una categoría que emergió en el transcurso de la lectura de las cartas, se asumía en un principio como parte de la categoría que da cuenta de lo inefable, pero que a su vez se aproximan a una reflexión racional, por lo tanto, en el análisis del trabajo se finalizó con la selección de 20 cartas que se aproximaban a estos dos elementos centrales a la investigación pero que a su vez se evidenciaban por medio del color. Luego de un tercer proceso de selección, se

escogieron 5 fragmentos que permitían una aproximación más certera a lo ya manifestado. En el cuadro categórico se utilizó el color naranja para identificar a los fragmentos de epístola pertenecientes a esta categoría. Ver anexo.

En un principio para poder empezar a comprender esta categoría, se debe ahondar primero en la historia de Vincent y en las corrientes que lo influyeron, su lugar de nacimiento y los significados que tenía el color para él.

Para comenzar se debe tener presente que la gran corriente que influyó en el arte de Van Gogh fue el impresionismo, agregado a esto, que su gran objeto a retratar fue la naturaleza muerta que brinda el paisaje y capturar la luz de su tierra, Holanda. Ahora bien, el impresionismo se caracteriza por haber roto el paradigma de su época, siguiendo a mitad del siglo XIX con gran polémica, facilitó en el arte un medio de expresión a costa de las normas establecidas (Gombrich, 1999). Este movimiento artístico fue nombrado en un principio como un término despectivo por el crítico Louis Leroy hacia la exposición de cuadros con *El salón de artistas independientes* en París entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874, en base al cuadro expuesto allí Impresión: amanecer de Claude Monet; generalizando en todos los cuadros expuestos este adjetivo. Según Gombrich, el crítico pretendía “dar a conocer que estos pintores no procedían mediante un conocimiento cabal de las reglas de su arte, y que la impresión de un momento que realizaban no era suficiente para que la obra recibiera el nombre de cuadro” (1999, p.519). Pero al tomar fuerza el movimiento, el término se adaptó de tal forma que terminó trascendiendo en toda una escuela pictórica.

Ahora bien, el impresionismo busca aplicar colores puros y experimentar con las experiencias del artista y el espectador, buscando los efectos más que las formas, cosa emblemática en la obra de Vincent. El arte y el artista impresionista podían definirse como aquel artista que estuviera

Donde quiera que hiciese su aparición una bella combinación de tonos, una configuración interesante y formas, un sugestivo y alegre resplandor de sol y de sombras coloreadas, podía sentarse ante su caballete y tratar de recoger su impresión sobre la tela. Todos los viejos espantajos como los temas graves, las composiciones armónicas y el dibujo correcto se dejaron de lado. El artista no tenía que responder ante nadie sino ante sus propias sensaciones de lo que pintaba. (Gombrich, 1999, p.522-523)

En suma, Vincent influenciado por las características del emergente impresionismo, se fue viendo envuelto en una constante experimentación en el campo del color. Si bien fue el dibujo su primera incursión en el arte, fue la pintura y en específico la primacía del color sobre las formas lo cautivaron a un nivel tal que dominó su existencia. “Van Gogh empleó pinceladas aisladas no solo para desmesurar el color, sino también para expresar su propia agitación” (Gombrich, 1999, p.546-547). En consecuencia, Vincent marcó un referente en la misma corriente y movimiento que empezaba a exaltar su época.

Retomando el análisis como se había planteado y en consecuencia, se puede inferir que el arte cumplía una función comunicativa para Vincent, y eran los colores los que tenían la función de significantes y aunque el dibujo podría permitir un acercamiento lingüístico del contenido

inexpresable, es la pintura la que terminaría tomando Vincent como camino para acercarse a esto, como lo describe en Abril de 1882, en La Haya:

Debo decirte que la pintura no me parece tan extraña como tú podrías pensar. Al contrario, me es muy simpática, porque es un poderoso medio de expresión. Y permite al mismo tiempo decir cosas delicadas, dejar hablar a un gris o un verde tierno en medio de la rudeza. (Van Gogh p.77)

¿Qué es aquello de dejar hablar a los colores para Van Gogh? Y ¿Cuáles son los significados de estos colores? Resulta evidente la imposibilidad de tomar cada significado que carga cada color para el artista holandés, pero no por ello resulta imposible hablar de la relevancia de los mismos. Ejemplo de esto trae Alejandro Montes de Oca que al estudiar la condición psicótica de Vincent cita a Gauguin: “Sí, le gusta el amarillo a este buen Vincent, este pintor de Holanda, fulgores de sol que calentaban su alma a la que horrorizaba la niebla. Una necesidad de calor.” (2004, p.67) Dando pie a lo que sería el desarrollo de la Casa Amarilla, proyecto artístico que emprendería junto al ya mencionado artista Gauguin, donde pintaría lo que serían sus obras más reconocidas antes de caer en sus más agudos episodios psicóticos, tal como la serie de girasoles por la que ahora es tan aclamado.

De la misma forma como el colega y compañero de hogar de Vincent comparte su percepción sobre la importancia que tuvo el amarillo para el pintor holandés, el mismo Van Gogh relata otro ejemplo más directo sobre lo que desea expresar a través de sus pinturas en la carta del 1 de septiembre de 1888, en Arles:

Siempre tengo la esperanza de encontrar algo allí dentro. Expresar el amor de dos enamorados por la unión de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de

los tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente, por el resplandor de un tono claro sobre un fondo oscuro. Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación del sol poniente. (Van Gogh, p. 257-258)

En perspectiva y en concordancia con la aporía que rige desde el interior de cada obra: el color no solo reflejaría por sí solo alguna suerte de estado mental de Vincent, también refleja su deseo de comunicación mediante la compleja composición que permite la pintura, siendo cada elemento algo ínfimo en el marco de la armonía intencionada de cada pincelada dada por el artista. Podría hablarse entonces de la necesidad no solo comunicativa del artista si no también sensible, para traducir lo corporal e indescriptible a estímulos materiales.

Pero e incluso habiendo comprendido la importancia que el color tiene en la historia de este tan particular sujeto creador, la percepción sobre el mismo elemento sigue encubierta. Para develarla, se deberá profundizar aún más en la realidad que pretendía pintar. Para a comenzar Vincent no deseaba imitar la naturaleza, deseaba alcanzar su verdad que era tan absoluta como personal, aunque esto implicara modificarla en su obra.

No se preocupó mucho por lo que llamaba «la realidad estereoscópica», esto es, la reproducción fotográficamente exacta de la naturaleza. Exageraría e incluso acentuaría apariencias de las cosas si esto conviniese a sus fines. (...) quiso que su obra expresara lo que sentía, y si la tergiversación le ayudaba a conseguir este propósito, haría uso de ella. (Gombrich, 1999, p.548)

En esta verdad, en esta relación íntima que libraba con la naturaleza, el color toma un protagonismo sin precedentes en su historia. Principios de agosto de 1888, Arles:

Porque no quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza. (...) Quisiera hacer el relato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza es así. Este hombre será rubio. Yo quisiera poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él. Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda, para empezar. Pero el cuadro así no está acabado. Para terminarlo, me vuelvo entonces un colorista arbitrario. Exagero el rubio de la cabellera, llego a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido. (Van Gogh, p.225)

Aquí el color toma el lugar de una fuerza impulsadora, un mecanismo por el cual acercarse un poco más la verdad de su existencia, aquella que representa lo más íntimo de si y lo más magnifico de la naturaleza. Pero dicha verdad tiene un elemento particular que resaltar, se trata pues de aquella libertad, la autenticidad con la naturaleza. Esto valida el planteamiento del color como significante para Vincent, como herramienta última para alcanzar la tan anhelada naturaleza auténtica, el acercamiento imposible a lo inefable.

Para finalizar, se encontraría el último elemento o característica que Vincent encamina hacia el color, y puede ser aquella propiedad en su proceso creativo más lejana de un lenguaje lógico, puesto que se trata de aquella experiencia inmanente del arte, la idea estética de Trías expuesta junto al concepto de genio creador de Zweig, aquella necesidad aparentemente instintiva que dicta lo que debe hacerse del artista. Ese estado de concentración absoluta y atracción que permite al color hablar y bordear lo inefable de un sujeto. Para dar evidencia de esto, se tomarán dos cartas. La primera se escribe en Abril de 1882, en La Haya:

No he podido contenerme, literalmente; no he podido abstraerme ni cesar de trabajar... Quería simplemente decirte esto, que siento que hay cosas en el color que surgen en mí mientras pinto y que no poseía antes, cosas grandes e intensas... (Van Gogh, p.79)

En una fuerza devoradora que impulsa a Vincent a pintar, la idea estética permite ensillar este elemento de la naturaleza que el autor intenta dominar, pero solo a través del color. La segunda carta es de diciembre 1883 - noviembre 1885 en Nuenen:

Todavía me rompo a menudo la cabeza cuando empiezo, pero así y todo, los colores se siguen casi solos, y tomando un color como punto de partida, me viene claramente al espíritu el que debe convenir y cómo se puede llegar a darle vida. (Van Gogh, p.154)

Esta posesión por parte de la nombrada inspiración que toma protagonismo en el proceso y resultado final de la obra de Vincent, no es fortuita y está acompañada por el elemento regulador, el color, que permite al artista holandés bordar un discurso pictórico desde algo tan emocional como es su experiencia sensible.

En síntesis, el color tendría como uso permitir a Vincent acercarse aquello inefable que contiene su proceso creativo. Siendo este elemento un canal comunicativo, un significante básico en su expresión artística y una fuerza inspiradora creadora. Es en todo sentido la representación de la idea estética, que encarna ese goce estético de Trias, y los sentimientos bellos y sublimes de Kant.

Pero para propósitos conclusivos debe compararse con la dimensión emocional de Van Gogh, es decir, bordear la pregunta que dio origen a este trabajo de grado con este elemento tan crucial en su historia. ¿El color sería entonces el avatar mismo de su percepción emocional pasada por lo sensible? ¿Lo inefable en su proceso creativo se regula o se expresa definitivamente por el color? Tal vez dichas respuestas no puedan ser contestadas, puesto que la aporía que se pretende estudiar en sí impide alcanzar una respuesta certera, pero en definitiva la emoción es evidente en su proceso de creación artística a través del color, gracias al uso que el artista le da, puede ser entonces que el límite que se buscaba evidenciar en el artista se halle para el caso de Van Gogh en el uso color como elemento regulador y comunicador. Es entonces el color, lo que permitirá un acercamiento más cercano a la aporía; siempre teniendo en cuenta que como las obras de arte, el genio creador es tan único y particular en cada artista que solo puede estudiarse desde sí mismo; es decir, este planteamiento solo sería útil en el caso de Vincent. A su vez, es crucial resaltar que el color sigue siendo una herramienta tal como la naturaleza para Vincent es una fuente de inspiración, pero no la inspiración en sí misma, el color no conduce directamente a lo inefable, solo permite a su acercamiento mediante de la representación.

7. Conclusiones

- Para poder comprender la importancia, o dicho de otro modo, el peso académico que puede llegar a tener un trabajo de grado o una investigación concentrada en metodologías hermenéuticas centradas en el arte, es necesario el abordaje interdisciplinario. Disciplinas como la filosofía, la historia y el psicoanálisis pueden aportar diversas percepciones y herramientas que permitan expandir y nutrir lo que finalmente es el campo al que apunto a fortalecer la presente investigación: la psicología del arte.
- La epístola tiene unas características narrativas particulares que permiten una exploración hermenéutica de infinita riqueza, puesto que es un relato dirigido a un otro, en discrepancia con otros relatos autobiográficos como el diario o la crónica. Esta condición abre un abanico exploratorio para la comprensión de la naturaleza humana, su memoria, su historia, su mundo interno y su relación con sus pares. Como es en el caso de Vincent, la necesidad de narrarse al otro es un campo de estudio que debe seguir ahondándose.
- Al estudiar la vida y obra de Vincent Van Gogh, el elemento más destacable a encontrar fueron las referencias diagnósticas de su psicosis. En oposición, el análisis y la reflexiones echas en este trabajo de grado se centraron en el contenido discursivo y testimonial que expresa el autor, no en su condición psíquica que se le atribuye; esto expandió el horizonte investigativo y enriqueció de maneras diversas

el desarrollo del trabajo, tener una perspectiva diferente hacia una condición, permitió profundizar otros aspectos que de otra forma no serían vistos de esa manera.

- Existe la persistente evidencia de una dificultad metodológica: la ausencia de una triangulación en la información, puesto que si bien el dialogo entre autores y epístolas permitió explorar muchos aspectos de la subjetividad de Vincent, la ausencia de diversos datos históricos y biográficos a profundidad limitan el alcance del trabajo.
- La clasificación categórica de las cualidades discursivas del autor facilitó explorar emergentes que no se contemplaban al inicio del trabajo. El referente del color se construyó en torno al propio testimonio de Vincent en conjunción a la necesidad de explicar el destino que tomaría la investigación en su planteamiento teórico, es decir, la búsqueda de un elemento que permitiera develar un poco de lo inefable. A pesar de ser un fenómeno indescifrable, es comprensible y desde el mismo planteamiento de la aporía, puede investigarse, teniendo siempre claro que nunca llegará a ser expuesto del todo.

Referencias

Alberto, D. (2011) La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales. *Esud.filos*, 44, p. 9-37

Bayer, R. (Ed.). (1980). *Historia de la Estética*, México: Fondo de Cultura Económica.

Campos, I., Jose, M., Armenia, A., Centellas, S., & Anatelo, F. (s,f). *Investigación biográfico-narrativa parte 2*. Rescatado de https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/IBN_Trabajo_2.pdf

Casanova, F. (2009). *Vincent Van Gogh, un loco muy cuerdo. Historia y vida de un genio*. Recuperado de <http://hdnh.es/vincent-van-gogh-un-loco-muy-cuerdo/>

Eagleton, T. (Ed.). (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Freud, S. (Ed.). (1898) *La interpretación de los sueños*. Recuperado de http://www.elortiba.org/pdf/freud_interpretacion_suenios.pdf

Freud, S. (Ed.). (1986). *Obras completas de Sigmund Freud, Vol. 9*. Buenos aires: Amorrontu.

Freud, S. (Ed.). (2012). *Tres ensayos sobre la sexualidad*. Recuperado de <http://www.auladepsicoanalisis.com/>

Gallo, J. (2005). *Arte y suplicia: los nombres del padre en Vincent Van Gogh*. Universidad Argentina John F. Kennedy, Buenos Aires, Argentina.

Garrido, A. (2013). Lo inefable o la experiencia del límite. *Revista Signa*, 22, p. 317-331.

Garfinkel, H. (Ed.) (2006). *Estudios en etnometodología*. Colombia: Anthropos Editorial.

Gombrich, H. (Ed) (1999). *Historia del arte*. México: Editorial Daiana.

Gonzalez, J. & Nahoul, V. (2008). *El arte en el desarrollo*. México: Manual Moderno

González, L. F. (2002). *Investigación cualitativa en psicología: rumbos y desafíos*. México: Thomson.

Gutiérrez, E. (2009). *La carta en la producción narrativa de Flavia Compan*. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España.

Igulez, L. (1999). Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y conceptuales. *Atención primaria*, 23(8), p. 496-502.

Moraza, J., L. (2009). *El deseo del artista*. En C. Gallano. (Ed), *Psicología psicoanalítica del arte* (pp. 1-16) Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid

Maillard, C. (2000). Emociones estéticas. *Themata*, 25, PP. 49-53.

Mandoky, K. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.

Montes, A. (2004). El atravesamiento de la imagen en la mirada de van Gogh. *TRAMAS*, 23, p. 55-77.

Ponce, R. (1960). *El caso y la obra de Van Gogh*. Recuperado de <http://www.bvsde.paho.org/documentosdigitales/bvsde/texcom/revneuropsiquiatr/1960/RPonce.pdf>.

Kant, M. (Ed.). (1876). *Crítica del juicio*. Madrid: librerías de Sanfrancisco Iravedra.

Ricouer, P. (2000). Narratividad, Fenomenología y hermenéutica. *Análisis*, 25, p.189-207.

Sabino, C. A. (1997). *El proceso de investigación*. Colombia: Panamericana

Tatarkiewicz, W. (1993). Creación: historia del concepto. *Criterios*, 30, p. 238-257.

Trias, E. (1998). *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película vértigo, de Alfred Hitchcock*. Madrid, España: Taurus.

Urbano, H. (2007). El enfoque etnometodológico de la investigación científica. *LIBERABIT*, 13, p. 89-91.

Valencia, J. (1998). *El carácter formador de la experiencia estética del arte*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Valencia, L. (1995). *La experiencia estética*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Van Gogh, V. (Ed.) (1998). *Cartas a Theo*. Barcelona: Idea Universitaria.

Vigotsky, L. (1986). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid, España: Akal.

Zweig, S. (Ed). (1999). *El misterio de la creación*. Recuperado de https://www.academia.edu/11290200/El_misterio_de_la_creacion_artistica._STEFAN_ZWEIGR

Anexos

Párrafo	Fuente				Categoría	Utilizada
	Lugar	Fecha	Pag	Carta		
Cuántas bellezas en el arte, con tal de poder retener lo que se ha visto. No se está nunca entonces sin trabajo ni verdaderamente solitario, jamás solo.	Laeken	15 de noviembre de 1878	33	126	Metareflexion	n
No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: «El arte es el hombre agregado a la naturaleza»; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, «que redime», que desenreda, libera, ilumina.	Wasmès	Junio de 1879.	35	130	Metareflexion	v
No sabremos decir nunca qué es lo que nos encierra, lo que nos cerca, lo que parece enterramos, pero sentimos, sin embargo, no sé qué barras, qué rejas, qué paredes. ¿Todo esto es imaginario, fantasía? No lo creo; y después uno se pregunta: Dios mío, ¿será por mucho tiempo?, ¿será para siempre?, ¿será para la eternidad?	Wasmès	Julio de 1880	45	133	Inefabilidad	v
Pues bien, ha sido sin embargo en esta miseria cuando he sentido renacer mis energías y me he dicho: de cualquier modo, yo surgiré todavía, volveré a coger el lápiz que abandoné en mi decaimiento y volveré nuevamente al dibujo; por lo que me parece, todo ha cambiado para mí y mientras tanto, estoy en camino y mi lápiz se ha vuelto más dócil y parece volverse más y más cada día.	Cousemès	20 de agosto de 1880	49	134	Inefabilidad	v
La naturaleza comienza siempre por resistir al dibujante, pero aquél que se toma su tarea realmente en serio no se deja despistar, porque esta resistencia, al contrario, es un excitante para vencer mejor, y en el fondo la naturaleza y un dibujante sincero están de acuerdo. Pero la naturaleza es por cierto «intangibile», se trata siempre de reducirla, de captarla, y esto con una mano firme. Y después de haber luchado y combatido algún tiempo con la naturaleza, ésta termina por ceder y volverse dócil, y no lo digo porque lo haya logrado; nadie está menos convencido que yo, pero esto comienza a marchar.	Etten	Septiembre de 1881	58	152	Metareflexion	V

<p>Cuando se quiere dibujar un sauce llorón como si fuera un ser vivo, y así es a decir verdad, todo lo que lo rodea viene relativamente solo, siempre que se haya concentrado toda la atención sobre el árbol en cuestión, y que uno no se haya detenido antes de haberle dado vida.</p>	Etten	Septiembre de 1881	58	152	Inefabilidad	v
<p>Es una cosa admirable mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él, retenerlo y decir en seguida: me voy a poner a dibujarlo y a trabajar entonces hasta que esté reproducido.</p>	La Haya	Abril de 1882	67	185	Inefabilidad	v
<p>Mauve me reprocha por haber dicho: «yo soy un artista», pero no me retracto, porque es evidente que esta palabra lleva implícita la significación de: «buscar siempre sin encontrar jamás la perfección». Es precisamente lo contrario de: «ya lo sé, ya lo he encontrado».</p>	La Haya	Abril de 1882	68	192	Metareflexion	v
<p>Nada de taller místico o misterioso, sino un taller que arroja sus raíces en pleno en la vida misma. Un taller con una cuna y una silla de niño. Donde no hay estancamiento, y donde todo incita, impulsa y estimula a la actividad.</p>	La Haya	Abril de 1882	76	212	Metareflexion	n
<p>Sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor.</p> <p>Por encima de todo, yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente.</p>	La Haya	Abril de 1882	73	218	Inefabilidad	v
<p>He atacado de nuevo este viejo macizo de sauce llorón y creo que ha llegado a ser la mejor de mis acuarelas. Un paisaje sombrío, este árbol muerto cerca de un charco en calma y cubierto de lentejuelas de agua, a lo lejos un desvío del ferrocarril del Rin, donde las líneas se cruzan, edificios negros y ahumados, más a lo lejos las praderas verdes, un camino para el transporte del carbón y un cielo donde las nubes van en rebaño, gris con un solo borde pequeño y resplandeciente de blanco, y una profundidad azul allá donde las nubes se desgarran un poco.(...) Qué día tan triste hace...</p>	La Haya	Abril de 1882	76	221	Color	n
<p>Debo decirte que la pintura no me parece tan extraña como tú podrías pensar. Al contrario, me es muy simpática, porque es un poderoso medio de expresión. Y permite al mismo tiempo decir cosas delicadas, dejar hablar a un gris o un verde tierno en medio de la rudeza.</p>	La Haya	Abril de 1882	77	224	Color	v

No he podido contenerme, literalmente; no he podido abstraerme ni cesar de trabajar... Quería simplemente decirte esto, que siento que hay cosas en el color que surgen en mí mientras pinto y que no poseía antes, cosas grandes e intensas...	La Haya	Abril de 1882	79	226	Color	v
Hay en la pintura algo de infinito —no puedo explicártelo así sin más— pero es algo tan admirable para la expresión de una atmósfera. Hay en los colores muchas cosas ocultas de armonía y de contraste que colaboran solas y de las cuales no se puede sacar partido sin esto	La Haya	Abril de 1882	79	226	Color	n
Te describo la naturaleza, y yo mismo no sé hasta qué punto he podido reproducirla en mi croquis, pero sé muy bien cuánto me he impresionado por la armonía de verde, rojo, negro, amarillo, azul, pardo, gris.	La Haya	Abril de 1882	83	228	Color	n
Hay colores que contrastan armoniosamente entre ellos, pero yo me esfuerzo en hacerlo como lo veo, antes de ponerme a trabajar para lograrlo como yo lo siento. Y sin embargo el sentimiento es una gran cosa, sin la cual no se podría ejecutar nada	La Haya	Abril de 1882	88	223	Color	n
¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega? Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede. ¿Cómo se debe atravesar esa pared? Porque no sirve de nada golpear fuerte, sino que se debe minar esa pared y atravesarla con la lima, y a mi modo de ver, despacio y con paciencia.	La Haya	Abril de 1882	90-91	237	Metareflexion	v
Pero planteo la cuestión de saber si, admitiendo que mi estado de ánimo y mi sentimiento personal me hacen observar en primer lugar el carácter, la estructura, la acción de las figuras, ¿se me reprochará que, siguiendo esta emoción, llegue no a una acuarela, sino a un dibujo únicamente en marrón o negro?	La Haya	Abril de 1882	97	297	Metareflexion	v
Entonces, en esta hora ardiente del mediodía, la floresta dista a veces de ser encantadora; es excitante, fastidiosa y fatigante como el desierto, poco hospitalaria y en cierta manera hostil. Pintadla en esta plena luz, y reproducir estos planos que se continúan hasta el infinito, es algo que produce vértigo.	Drenthe	Septiembre - noviembre de 1883	102	325	Inefabilidad	v

Encuentro todavía algo más bello: lo trágico: pero este trágico está en todas partes, mientras que aquí no son solamente efectos de van Goyen los que se encuentran. Ayer he dibujado algunos troncos de encinas podridos, llamados troncos de turba (...) reverberan; otros, descoloridos, sobre la negra llanura. Un pequeño camino blanco corre a lo largo, y detrás hay más turba todavía, de un negro hollín. Por arriba, un cielo de tormenta. Este charco en el cieno con sus troncos podridos, era tan completamente melancólico y dramático como Ruysdael, como Jules Dupré.	N. Ámsterdam	Septiembre - noviembre de 1883	106	331	Color	n
Esto podría ser algo que expresa bien el verano; a mi modo de ver, el verano no es fácil de expresar; la mayoría de las veces, un efecto estival suele ser, o imposible o feo; esta es, a lo menos, mi impresión; pero están en cambio los crepúsculos. Pero hay que añadir que no es fácil encontrar en el verano un efecto de sol que sea tan rico, tan simple y tan agradable de observar como los efectos característicos de las otras estaciones.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	123	372	Color	n
Afuera, está todo muy triste, los campos son una verdadera marga de bloques de tierra negra con un poco de nieve, y a menudo jomadas en las que no hay nada más que bruma y lodo; en la tarde, el sol rojo, y en la mañana los cuervos, la hierba desecada y la verdura marchita que se pudren, bosquecillos negros y las ramas de los álamos y de los sauces erizadas, contra un cielo triste, como una masa de alambre de púas.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	128	392	Inefabilidad	n
Quiero decir que se ve también en la realidad lo que llamamos sus creaciones, a medida que el ojo y el sentimiento alcanzan el nivel que ellos alcanzaron. Y creo también que, si los críticos o los conocedores estuvieran más familiarizados con la naturaleza, su facultad sería mejor que ahora que sólo conocen la rutina de vivir entre los cuadros y de hacer comparaciones entre ellos.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	129	393	Metareflexion	n
«Creen que yo imagino —y no es verdad— recuerdo», decía alguien que sabía componer magistralmente. En cuanto a mí, no puedo mostrar todavía ningún cuadro, y en rigor, ni siquiera un dibujo.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	130	396	Inefabilidad	n
Pienso en lo que dice Millet: «No quiero de ninguna manera suprimir el sufrimiento; porque a menudo es lo que lleva a que los artistas se expresen con mayor energía.»	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	131	400	Inefabilidad	n
Quiero decir que existen, antes que personas, reglas o principios o verdades fundamentales, tanto para el dibujo como para el color. A lo que hay que volver cuando se encuentra algo	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	135	402	Metareflexion	v

verdadero.						
La pintura de la vida de los aldeanos es una cosa seria y, por mi parte, me reprocharía si no tratara de hacer cuadros de tal manera que no provocasen serias reflexiones entre aquéllos que reflexionan seriamente en el arte y en la vida.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	138 - 139	404	Metareflexion	n
He descuidado algunos detalles —he querido expresar cómo esta ruina demuestra que desde hace siglos los aldeanos de allí son amortajados en los mismos campos que trabajan durante su vida— he querido decir cuán simple es el hecho de morir y de ser enterrado, tan tranquilamente como la caída de la hoja de otoño —nada más que un poco de tierra removida y una pequeña cruz de madera.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	141	411	Inefabilidad	n
Dile a Serret que a mí me desesperaría que mis figuras fueran buenas (...) Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	143	418	Inefabilidad	v
La prueba de que ya sé qué quiero poner en mi obra, y qué esfuerzos debo realizar aunque tenga que hundirme, es que tengo una fe absoluta en el arte.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	144	423	Inefabilidad	v
Recibirás una gran naturaleza muerta que representa patatas, a la que he tratado de dar cuerpo; quiero decir expresar la materia de tal modo, que se vuelva masas que tienen peso y que son sólidas, que se sentirían si se las tuviera que arrojar, por ejemplo	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	144	425	Inefabilidad	v
Para obtener algo cálido, hay que ir con calor; si no, no se ahuyenta fácilmente el frío.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	148	247	Metareflexion	n
Todavía me rompo a menudo la cabeza cuando empiezo, pero así y todo, los colores se siguen casi solos, y tomando un color como punto de partida, me viene claramente al espíritu el que debe convenir y cómo se puede llegar a darle vida.	Nueneen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	154	429	Color	v

Yo conservo de la naturaleza un cierto orden de sucesión y una cierta precisión en la ubicación de los tonos; estudio la naturaleza para no hacer cosas insensatas, para mantenerme «razonable», pero me interesa menos que mi color sea precisamente idéntico, al pie de la letra, desde el momento que aparece bello sobre mi tela, tan bello como en la vida.	Nuenen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	155	429	Color	n
El color por sí mismo expresa alguna cosa; no se le puede ignorar y hay que aprovecharlo; lo que embellece y es verdaderamente bello, es igualmente verdadero.	Nuenen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	156	429	Color	n
Por el hecho de que durante mucho tiempo he trabajado aisladamente, me imagino que, si quisiera y pudiera aprender algo de los otros y hasta recibir préstamos de su técnica, continuaría siempre mirando con mis propios ojos y teniendo mi propia manera de concebir.	Nuenen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	166	434	Metareflexion	n
Pero lo sobrenatural —allá donde la magia comienza ¿no?—, como no ponga algo de infinito en una expresión e mujer, que no siempre es dramática.	Nuenen	Diciembre 1883 - noviembre 1885	168 - 167	435	Inefabilidad	n
Lo mío, visto de cerca, es de un rojo verdusco, gris-amarillo, negro y muchos tintes neutros, y generalmente colores inclasificables. Pero se vuelve exacto, cuestión de color aparte, cuando se retrocede un poco, y entonces el aire circula alrededor y hay en el interior una especie de ondulación luminosa. Además, el más mínimo punteado de color con el cual se hubiera eventualmente velado, se pone a hablar.	Amberes	Noviembre de 1885 - Febrero de 1886	178	447	Color	n
Es decir que siempre espero no trabajar para mí solo, creo en la necesidad absoluta de un nuevo arte del color, del dibujo y de la vida artística. Y si trabajamos en esto con fe, me parece que hay muchas probabilidades de que nuestra esperanza no sea vana.	Amberes	Noviembre de 1885 - Febrero de 1886	189	468	Metareflexion	n
Me hace falta también una noche estrellada con cipreses — quizá sobre un campo de trigo maduro; aquí hay noches muy bellas. Tengo una continua fiebre de trabajo.	Arlés	Febrero de 1888 - Mayo de 1889	194	474	Inefabilidad	n
Todos los colores que el impresionismo ha puesto de moda son cambiantes, razón de más para emplearlos atrevidamente y muy crudos; el tiempo los rebajará más que suficiente.	Arlés	Febrero de 1888 - Mayo de 1889	196	476	Color	n
Pero veo que en esta naturaleza de aquí hay todo lo necesario para hacer cosas buenas. Sería, pues, culpa mía, si no lo lograra.	Arlés	10 de mayo de 1888	205	485	Metareflexion	n

Ahí queda y retorna siempre por momentos, en plena vida artística, la nostalgia de la verdadera vida ideal y no realizable. Y se carece a veces del deseo de arrojarlo de lleno en el arte, o de reponerse para esto. Uno se sabe caballo de tiro, y sabe que una vez más lo volverán a atar al mismo coche.	Arlés	10 de mayo de 1888.	207	489	Metareflexion	n
Lo que es siempre urgente es dibujar, y que esto sea hecho directamente con el pincel o con cualquier otra cosa como la pluma, nunca es suficiente. Yo busco ahora exagerar lo esencial, dejar en lo vago expresamente lo trivial...	Arlés	10 de mayo de 1888.	209	490	Inefabilidad	v
Los días que traigo un estudio, me digo: si fuera así todos los días, esto podría marchar; pero los días que uno vuelve con las manos vacías y que se come y duerme y por lo tanto se gasta, no se está contento de sí y se siente uno un loco, un infame, o un viejo pellejo	Arlés	6 de junio de 1888	217	498	Inefabilidad	n
Me he pasado una noche a orillas del mar por la playa desierta. No era alegre, pero tampoco triste —era bello. El cielo de un azul profundo estaba manchado de nubes de un azul más profundo que el azul fundamental de un cobalto intenso, y de otras de un azul más claro, como la blancura azulada de las vías lácteas.	Arlés	6 de junio de 1888	217	499	Inefabilidad	v
Tú sientes, ante la simple nomenclatura de las tonalidades, que el color juega en esta composición un papel muy importante.	Arlés	6 de junio de 1888	219	501	Color	n
Es también lo que decía el tío Martín. «La obra maestra está por hacer.» Pero te pones a intentarlo y se te vuelve abstracto como un sonámbulo. Si al menos saliera algo bueno.	Arlés	6 de junio de 1888	221	503	Inefabilidad	n
¿No es la emoción, la sinceridad del sentimiento de la naturaleza, lo que nos lleva?... y aunque esas emociones sean a veces tan fuertes que se trabaja sin sentir, cuando a veces los toques vienen uno detrás del otro y las relaciones entre ellos como las palabras de un discurso o de una carta, es preciso recordar entonces que esto, no ha sido siempre así, y que en lo porvenir habrá también días pesados sin inspiración.	Arlés	6 de junio de 1888	222	504	Inefabilidad	n

Si estoy solo, palabra, no puedo evitarlo; tengo entonces menos necesidad de compañía que de un trabajo desenfrenado, y he aquí por qué pido tan osadamente tela y colores. Solamente entonces siento la vida, cuando llevo adelante con rudeza el trabajo. Y acompañado, sentiría un poco menos la necesidad, o más bien trabajaría en cosas más complicadas Pero aislado no cuento más que con mi exaltación de ciertos momentos, y entonces me dejo arrastrar a extravagancias	Arlés	6 de junio de 1888	224	504	Inefabilidad	n
Trabajo y calculo en seco hasta acabar con el espíritu extremadamente en tensión, como un actor en la escena en un papel difícil, hasta tener que pensar en mil cosas a la vez en una sola media hora.	Arlés	6 de junio de 1888	227	507	Inefabilidad	v
La atención se vuelve más intensa, la mano más segura. Entonces es por esto que me atrevo a asegurarte que mi pintura será cada vez mejor. Porque no tengo más que esto.	Arlés	6 de junio de 1888	234	513	Metareflexion	n
Estas cosas realmente son así; pero este arte eternamente existe, y este renacimiento, este retoño verde salido de las raíces del viejo cortado, son cosas tan espirituales, que nos queda una cierta melancolía pensando que a no ser por los gastos se hubiera podido hacer la vida, en lugar de hacer el arte.	Arlés	29 de julio de 1888	235	514	Metareflexion	n
Me encontraré entonces con que no sólo las Bellas Artes, sino también todo lo demás, no eran más que sueños, que uno mismo no era nada. Si somos tan ligeros como esto, tanto mejor para nosotros, ya quenada se opone entonces a la posibilidad ilimitada de la existencia futura.	ARLÉS	Principios de agosto de 1888	238	518	Metareflexion	v

<p>Porque no quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza. (...) Quisiera hacer el relato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza es así. Este hombre será rubio. Yo quisiera poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él. Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda, para empezar. Pero el cuadro así no está acabado. Para terminarlo, me vuelvo entonces un colorista arbitrario. Exagero el rubio de la cabellera, llego a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido. Detrás de la cabeza en lugar de pintar el muro trivial del mezquino departamento, pinto el infinito, hago un simple fondo del azul más rico, más intenso que pueda confeccionar, y por esta sencilla combinación, la cabeza rubia iluminada sobre este fondo azul rico obtiene un efecto misterioso como la estrella en el azul profundo.</p>	Arlés	Principios de agosto de 1888	225	520	color	v
<p>Solamente que yo comienzo a buscar, cada vez más, una técnica simple, que tal vez no sea impresionista. Quisiera pintar de manera que, en rigor, todo el que tuviera ojos, pudiera ver claro</p>	Arlés	15 de agosto de 1888	253	526	Metareflexion	n
<p>Estoy así siempre entre dos corrientes de ideas; las primeras: las dificultades materiales, volverse y revolverse para crearse una existencia, y después: el estudio del color. Siempre tengo la esperanza de encontrar algo allí dentro. Expresar el amor de dos enamorados por la unión de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de los tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente, por el resplandor de un tono claro sobre un fondo oscuro. Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación del sol poniente.</p>	Arlés	1 de setiembre de 1888	257 - 258	231	Color	v
<p>He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas. La sala es rojo sangre (...) Ocurre que no es un color localmente verdadero desde el engañoso punto de vista realista, sino un color sugestivo de una emoción cualquiera de ardor de temperamento.</p>	ARLÉS	8 de setiembre de 1888	528 - 529	533	Color	n
<p>En mí cuadro Café nocturno, he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes.</p>	ARLÉS	8 de setiembre de 1888	260	534	Color	n

La cuestión de pintar las escenas o efectos de noche en el lugar y la noche misma, me interesa enormemente.	ARLÉS	17 de setiembre de 1888	261	537	Inefabilidad	n
Si lo que uno hace se abre al infinito, si se comprende la razón de ser del trabajo y su continuación más allá, se trabaja serenamente.	Arlés	17 de setiembre de 1888	261	539	Metareflexion	n
Tengo una lucidez o una ceguera de enamorado por el trabajo, actualmente. Puesto que este conjunto de color que me rodea es para mí completamente nuevo y me exalta extraordinariamente. De fatiga no hay que hablar; haré todavía un cuadro esta misma noche y lo traeré...	Arlés	17 de setiembre de 1888	267	541	Inefabilidad	n
El color juega un rol inmenso en la belleza de las mujeres de aquí; no digo que sus formas no sean bellas, pero no es ése el encanto local. Son las grandes líneas del vestido de color, tan bien llevado, y el tono de la carne más bien que la forma. Pero pasaré mucho trabajo antes de poder hacerlas como comienzo a sentirlas.	Arlés	17 de setiembre de 1888	270	542	Color	n
Por momentos tengo una lucidez terrible, cuando la naturaleza es tan bella como en estos días y entonces deo de sentirme y el cuadro me viene como en un sueño.	Arlés	Setiembre de 1888	274	543	Inefabilidad	n
¡Ah!... mi querido Théo, ¡si vieras los olivos en esta época!... El follaje de plata vieja y plata verdeante contra el azul. (...) es decir, que el murmullo de un vergel de olivos tiene algo de muy íntimo, de inmensamente viejo. Es demasiado bello para que yo me atreva a pintarlo, o pueda concebirlo.	Arlés	29 de abril de 1889	334	587	Inefabilidad	n
Si me atreviera a dejarme llevar, a arriesgar más, a salir de la realidad y hacer con el color como una música de tonos, como son ciertos Monticelli. Pero me es tan querida la verdad, el buscar hacer lo verdadero, también; en fin, creo que prefiero seguir siendo zapatero, a ser músico con los colores.	Saint-remy	12 de febrero de 1890	356	626	Color	n