

TESIS CON
FALLAS DE ORIGEN

27
28



*Universidad Nacional Autónoma de
México*

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES DURANTE
LA REALIZACION DE UNA SERIE ABIERTA**

TESIS PROFESIONAL

Que para obtener el título de

Licenciado en Artes Visuales

presenta

ARTURO MIRANDA VIDEGARAY



Octubre 14, 1988

**DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Mexico 23, D. F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

INDICE.

INTRODUCCION.

CAPITULO I. La investigación provocada por una conciencia plástica propia.

- I. 1. Importancia de esta investigación.
 - I. 2. Forma en que se plantea la realización de la serie.
 - I. 3. Antecedentes históricos.
- Notas del capítulo I.

CAPITULO II. El ejercicio plástico como una serie, y la intuición como factor determinante en su desarrollo.

- II. 1. Factores a los que obedece el planteamiento serial.
 - II. 2. Importancia de la intuición durante el proceso de conformación de la serie, y la intelectualización de la misma.
- Notas del capítulo II.

CAPITULO III. Realización de la serie.

- III. 1. Orígenes de la serie.
 - III. 2. Planteamiento de la investigación serial.
 - III. 3. Causas y consecuencias de un trabajo "tremendista".
 - III. 4. Forma en que se resuelve la serie.
- Notas del capítulo III.

CAPITULO IV. La serie.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA.

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

Introducción.

El origen de esta investigación obedece al cuestionamiento de un trabajo plástico comprometido, al deseo de investigación sobre un suceso (o varios, puesto que se trata de una serie de trabajos) artístico personal, estando consciente que al desarrollar esta investigación, al ir realizando los cuadros (y grabados también), se podrá observar finalmente su ulterior desarrollo, se esclarecerán conceptos y se abrirán otras muchas opciones o caminos para mi trabajo plástico.

El escoger entre un camino u otro obedece a cuestiones de azar meramente. La elección de este desarrollo es totalmente arbitraria. Igualmente puede seguir una manera contraria, o tal vez escoger otra a mi gusto, pero al elegirlo de esta última manera hubiera contradicho mi planteamiento.

De esta manera, la pintura que trato de conformar se hubiese dado en forma violenta, sin que le hubiese dado la oportunidad de hablar por sí misma. No hubiera fluido tranquila y naturalmente, sino que había estado dependiendo de mis prejuicios, miedos y vicios.

El pintar en forma de serie, o plantearlo como una serie, me ha servido para esclarecer problemas en mi manera de resolver un trabajo. Muchas veces surge el mismo elemento en otros cuadros posteriores. Inclusive, la solución que se logra en un grabado, ayuda a la resolución de un dibujo o una pintura o viceversa.

Esta forma de retroalimentación interdisciplinaria no debe seguirse al grado de pasar de una placa de metal, de madera o bien de linóleo a la tela o al papel o viceversa los elementos y las soluciones idénticos.

Al estar trabajando la serie (que además cabe decirlo, una vez iniciada nunca termina, pues si terminara, provocaría el estancamiento y la esterilización del trabajo), digamos que se ensayan maneras, formas, se arriesgan soluciones, se cuestionan todos estos elementos para la conformación de otros trabajos. Así, igualmente puede ser que además de que al realizar un dibujo surjan formas y maneras para la resolución de un grabado o una pintura, y estos últimos servirán a su vez para ensayar y resolver (tal vez) un dibujo.

De esta forma, pintura y gráfica se funden, puesto que una se enriquece con la otra, sin prejuicios de que la una resulte de mayor jerarquía que la otra.

El artista, si bien dará mayor importancia a una de ellas sobre la otra, ya sea produciendo gráfica un tanto pictórica o pintura con tendencia gráfica, ésta no se verá subordinada a la otra.

La presente investigación está encaminada principalmente a mi trabajo de pintura, obedeciendo a cuestiones circunstanciales únicamente, a que en este período estoy absorbido por la pintura. Con esto no pretendo decir que las artes gráficas estén por debajo de la pintura, no, de ninguna manera, creo que la gráfica es de igual importancia, inclusive pienso que el dibujo es de alguna forma la base o mejor dicho la esencia de las artes plásticas.

En algún momento se ha de referir específicamente a cada una de las artes plásticas para hacer alguna observación o aclaración con respecto de alguna en especial, pero de no ser así, mis palabras estarán encaminadas a los problemas de mi trabajo en pintura. He de ir realizando primeramente el cuestionamiento acerca de la importancia de mi investigación, desalojando el por qué me resolví a trabajar de esta manera y para qué me sirva esta forma de trabajo. Después proseguiré a el análisis de la importancia de la intuición para la conformación

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

de mi obra. (debo aclarar que no es de ninguna manera mi intención hacer un tratado sobre la intuición ni realizar un cuestionamiento filosófico, acerca de ella), de cómo el accidente y el azar son determinantes dentro de la conformación de un cuadro. Finalmente haré un relato de cómo se fue pintando la serie, de la manera en que fueron surgiendo los cuadros, las ideas, cómo es que afloraron las soluciones, cómo es que fui analizando los resultados de mi proceso intuitivo para la resolución de todos y cada uno de los cuadros, de la retroalimentación que se dió entre los trabajos de gráfica y los de pintura, y su última apreciación. Es de suma importancia que aclare que esta última apreciación no será absoluta, ya que el planteamiento de trabajo puede provocar en cualquier momento que toda mi idea acerca de la conformación de un cuadro este equivocada, cambiando totalmente mi manera de pensar. Este posible cambio radical será en última instancia un muy buen resultado, pues será el resultado de el cuestionamiento de mi propio trabajo, desembocando consecuentemente en otra manera de trabajo y por qué no, hasta de expresión.

Capítulo I. La investigación provocada por una conciencia plástica propia.

I. 1. Importancia de esta investigación.

La importancia de esta forma de investigación, reside en que crea una disciplina y un sentido crítico para valorar la obra plástica propia, fomentando un desarrollo y una evolución pictórica.

Con este método de trabajo, con esta disciplina se crea conciencia del peligro de caer en un estancamiento y en la esterilización del trabajo creativo. Y lo más importante es que de esta manera de producir se reafirma el oficio de pintor.

Siempre un cuadro va a estar apoyado por una serie de trabajos anteriores, con los cuales se ensayó previamente sin el prejuicio de ser únicamente bocetos para esa obra, sino como ejercicios al cuadro posterior. El último cuadro o trabajo va a ser igualmente un ejercicio, convirtiéndose en un experimento, en un arriesgo más para trabajos que vendrán con posterioridad. Esta manera de resolución de la serie ha de permitir su ulterior análisis y la valoración de los resultados.

Es en este momento cuando se puede decir que la intuición, el azar, el accidente se revaloran realmente, pues, cabe decirlo aunque más adelante lo he de tratar con mayor profundidad, después de realizar el acto primero, el acto que viene cargado de frescura, con esa especial espontaneidad, no puede quedarse ahí, tiene que trascender esa primera intención, de lo contrario el resultado final (de quedarse en esa primera intención) será sumamente pobre, sin intención alguna, carente de calidad pictórica y con una carga de expresividad muy débil, ya que será el resultado de un proceso forzado, en el cual no se dejó hablar a la pintura ni se le permitió el diálogo con uno mismo.

El análisis a este primer encuentro con la tela es determinante para el subsecuente desarrollo del cuadro, pues permitirá la valorización de los resultados obtenidos hasta ese momento y nos ha de indicar qué elementos permanecen y cuáles desaparecen.

Este proceso de selección se verá enriquecido con la intelectualización de nuestra intuición, permitiendo que nuestro ejercicio de selección de azares y accidentes sea más idóneo y rico cada vez. Este procedimiento que se realiza en el primer encuentro con la tela ha de repetirse continuamente durante el devenir del mismo cuadro para poder de alguna manera enriquecer el trabajo, pero manteniendo esa calidad de primera confrontación con el cuadro.

Giacometti tiene toda la razón al encontrar toda la naturaleza tan virgen como la primera vez, ya que cada artista va a observar e interpretar el mismo motivo de diferente manera. El artista no debe buscar modos que no le corresponden (1).

Se puede llegar a obras muy experimentales y conceptuales, pero se deberá llegar a ellas después de todo un proceso, ya sea de construcción o de destrucción, pero como resultado de una búsqueda que desemboque en ello, más no en formas gratuitas, en resultados sufridos, tremendistas. De otra manera se llegará a un trabajo parido, creado artificiosamente.

Esta investigación provocó que en mis trabajos se fuesen dando los resultados como el mismo proceso de conformación de la obra lo iba requiriendo. Los cuadros siempre van a pedir lo que necesitan, no hay que embutirlos de soluciones viciadas y amañamientos prejuiciosos.

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

Hay que permitir que surja el diálogo entre uno y la obra, y no contar con necedades y tonterías de tratar de imponer soluciones que en determinado momento pueden resultar ajenas totalmente a la resolución final del cuadro y en consecuencia han de interrumpir y hasta romper totalmente en forma irremediable (bueno, irremediable en cuanto a que se tendría que tapar totalmente el trabajo, lo que sería una gran tristeza) el proceso evolutivo de la conformación del cuadro.

Al trabajar en serie, permitiendo inclusive que un cuadro solucione a otro posterior, se permite que la pintura sea realmente pintada y no narrada, o descriptiva, o incluso iluminada.

Al excluir una pintura narrada no pretendo sustraer de contenido un cuadro, lo que debe quedar bien claro es que se pueden hacer trabajos de tendencia social, retratos, bodegones, paisajes, etc., pero pintados, sin que se queden en la pobre descripción, sin que sean una simple ilustración.

A esto me refiero al decir de la pintura narrada, que igualmente sería descriptiva. Ahora, de la misma manera resulta nefasto el producto de obras iluminadas en las que solamente se llenan zonas de color sin más ni más. La labor pictórica, a mi entender, resulta de la buena observación sin prejuicios: para pintar realmente es necesario observar el motivo como una serie de formas y colores y plasmarlos en la tela respetando esas características, pintar las relaciones entre todas las formas al igual que sus colores.

Igualmente se corre el riesgo de caer en el otro extremo, el de la pintura irracional, en la abstracción, pero igualmente gratuita con resultados no mejores o inclusive similares a los de la pintura narrativa e ilustrativa. Creo que al igual que en la figuración, la abstracción (llámese informalismo, tachismo, racionismo, etc.) corre el mismo peligro de caer en descripciones e incluso en ser ilustrativa.

Ambos casos han de ser gratuitos, ya que en caso de no ser el resultado de un proceso, de un desarrollo, no serían más que una serie de formulitas y notas, que no hacen otra cosa que estancar el desarrollo de la creación pictórica. En cuanto aparecen estas características de resolución de la obra pictórica (y definitivamente en cualesquiera de las demás expresiones artísticas) el resultado será realmente deplorable y decaerá cualquier esfuerzo por realzar la obra de arte, no habrá otro resultado que no sea el de estancar el desarrollo plástico.

Se cae así en una supuesta vanguardia, en la novedad gratuita, desgraciadamente falsa, sin que exista un discurso plástico que la sustente y responda llegado el momento.

Este quehacer plástico nuevo ha de surgir unicamente en el momento en el que el pintor sea el mismo, cuando su actitud ante la pintura sea de sencillez y honestidad. En este momento surgirá una expresión propia y única sin necesidad de estarla buscando o propiciando.

Capítulo I. La investigación provocada por una conciencia plástica propia.

I. 2. Forma en que se plantea la realización de la serie.

El planteamiento de este trabajo, en forma de serie, no es, como ya dije, casual, sino que responde al cuestionamiento del trabajo propio y de alguna forma al deseo de conformar una obra, que si tal vez sea pobre, tenga características de ser una búsqueda propia, que se aleje de cualquier tutela.

Esta forma de trabajo, a manera de serie, no es de ninguna manera un descubrimiento propio, que únicamente lo haya usado yo en mi trabajo, de ninguna manera, este método es tan eficaz que infinidad de artistas lo usen y que más adelante veremos como es esto.

La forma en que se planteó esta investigación, como una serie abierta, permitió que mi trabajo se librara en algún grado del bagaje-lastre cultural que había acumulado durante mi vida, quitándome de alguna manera el sentido pretencioso que nuestra sociedad tiene acerca del arte.

Trabajar los cuadros como una serie, como un proceso, permitir de este modo que la pintura hable, surja sin prejuicios ni imposiciones estúpidas, que no sea artificiosa, ha sido el resultado de este proceso.

La pintura en serie no está basada en ninguna fórmula, maneras o tendencias, no puede ser de cualquier clase, ya sea realista, gestual, abstracta, figurativa, etc., en fin, de cualquier tendencia. Lo importante, lo esencial, es únicamente la actitud con que se pinte. Una actitud positiva permitirá que la pintura (y en general todas las artes plásticas) fluya libremente sin tarugadas ni ociosidades, de lo contrario el resultado será una pintura impuesta sin posible desarrollo ulterior con deficiencias y tristemente estéril. La actitud puede echar al pozo todo un proceso de años o al contrario, rescatarlo. Con la pintura (o el grabado, o dibujo, escultura, literatura, etc.) no se debe ser artificioso ni impositivo, se debe evitar caer en la pretenciosidad de crear grandes obras maestras, de hacer lo nunca hecho, lo más maravilloso y grandioso, de llenar el trabajo propio de significados y cargas emocionales y expresivas ajenas y falsas, que no surgen realmente de uno mismo, sino que están puestos a la fuerza, impuestos, sin honestidad ni sencillez, que además es una actitud esencial frente a la pintura (y debo agregar que no lo es únicamente de parte del artista, sino que también lo debería de ser por parte del espectador; llámese éste crítico, historiador, consumidor, etc.).

La sencillez ante la pintura (o la disciplina de que se trate) es la que nos va a permitir avanzar y lograr resultados positivos en nuestro trabajo, en nuestro quehacer plástico.

Ahora bien, el trabajo en serie no tiene que ser un cuadro tras otro sin descanso ni pausas; o realizar varios a la vez, no se trata de método sino como ya le he dicho de actitud. Es así, que creo que en todo el arte se puede apreciar este desarrollo serial. De hecho, los pintores siempre han realizado sus trabajos como una serie: un cuadro les sirve como experimentación para resolver los siguientes, obteniendo de este modo no únicamente obras individuales y aisladas unas de las otras, sino como parte de un proceso de investigación y experimentación plásticos, en el que se puede ver una retroalimentación de soluciones,

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.)

de formas y de conceptos. Esta retroalimentación no quiere decir que una obra de arte necesite de las anteriores para sostenerse, que le sirvan de báculos o como formas de justificación. El cuadro se sostendrá solo y de ninguna manera se observará que no tiene las experiencias de los otros cuadros anteriores.

Esta retroalimentación del desarrollo serial de un artista a otro, tal vez no se da en forma consciente (y creo que definitivamente el artista del paleolítico jamás pretendió experimentar con las formas realizadas por otro de sus contemporáneos, sino que simplemente las observaba y después realizaba las suyas propias), pues no todos los artistas pretenden un trabajo de estas características, tan solo porque ni siquiera se les vino a la mente la resolución de sus trabajos con este tipo de investigación.

Esta afirmación está basada en la observación del desarrollo artístico desde las pinturas rupestres hasta nuestros días, que además no se necesita hacer un estudio profundo para precatarse de este desarrollo.

La obra individual vista como un solo experimento no se justificará por otro trabajo (ajeno o propio), no ha de admitir discursos que le son ajenos a su proceso, se va a mantener como trabajo individual, pero claro, siempre se notará su estrecha correlación con las demás obras (2).

Esta serie no solo está contemplada a realizarse como abierta en cuanto a que cada obra responderá al proceso conjunto de realización, sino que además abarca el término que Umberto Eco hace de una obra abierta, que puede ser interpretada según las necesidades y exigencias del espectador o receptor, aunque el pintor marque un camino por el cual el consumidor va a entrar o a comenzar el diálogo obra-receptor (3).

El artista produce obras plásticas de acuerdo a su propia forma de ser, a su propia realidad, y no debe esperar que el usuario las interprete de esa misma manera, puesto que este último ha tenido otra forma de desarrollo, la cual responde a sus propias experiencias y vivencias, las que han de determinar el resultado final: la apreciación última hacia la obra de arte.

El usuario (4) resolverá cada obra de arte de acuerdo a su propia realidad e interpretará las formas y los colores según su desarrollo perceptual, según su propio código (5).

La eficacia del mensaje plástico no va a residir en que el consumidor capte o crea que captó el mensaje tal y como el artista lo pensó, sino en el impacto que el espectador-usuario reciba, en la forma que entre en su sistema nervioso y "lo introduzca en diferentes áreas de sentimiento" (6).

Es por ello también que se le llama "obra abierta", por su desarrollo abierto como una serie y por su significación o contenido emocional que cada espectador-usuario le dará según su propia sensibilidad.

Si en el último de los casos (que es además el más triste) el espectador no ha sido capaz de captar ningún mensaje en ningún nivel, el artista (creo yo) no tiene la obligación de rogar al espectador que consuma sus mensajes, que lo entienda ni que lo acepte, es el consumidor el que debe esforzarse y arriesgar sus patrones ya establecidos acerca de qué está bien y qué está mal, para acercarse al pintor, a su mensaje (7). Si tuviera que ser de otra manera, que el pintor tuviese que hacer concesiones al espectador (o sociedad), entonces creo que únicamente se pintarían bodegones, retratitos y paisajes dignos de el "gran jardín del arte", obras al fin de cuentas

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

que no están hechas sino más que para complacer al espectador, obras que están hechas por pseudoartistas estancados: solo ilustraciones estériles resultan ser, y nada más.

Esto no es admisible, el espectador tiene que ir tras el mensaje del pintor, tiene que descifrarlo por sí mismo, y si en ese momento no lo logra pues tendrá que adentrarse más y cada vez más en el mundo del artista hasta llegar a comprenderlo. Esto no quiere decir que termine por gustarle y que se convierta en un aguerrido admirador de su obra, pero que si lo comprende y lo valore en su medida (6).

Esto nos lo demuestran artistas como Cezanne, Gauguin y Van Gogh. ¿Qué hubiese sido de su pintura si en algún momento hubieran claudicado y su trabajo se dirigiera a la aceptación por parte del público? Creo que no hay discusión alguna acerca de esta situación.

Capítulo I. La investigación provocada por una conciencia plástica propia.

I. 2. Antecedentes históricos.

En todo el arte, desde Altamira hasta nuestros días, es patente la retroalimentación de soluciones y conceptos. Siempre ha sido un continuo retomar elementos y conceptos, ya sea para seguirlos desarrollando o para negarlos y refutarlos.

Este retomar elementos de otras gentes, no es malo, mientras no se copie únicamente (y aún así podría resultar beneficioso como entrenamiento en un principio) pues lo importante va a ser la forma de observar. En la manera de observar va a radicar la diferencia entre el trabajo propio con el de los demás, puesto que aunque se tome como modelo una obra ya realizada, uno la vea de diferente forma, con ojos propios, con otra realidad, al igual que se tomará para pintar un modelo cualquiera, como un rostro, un cuerpo, algún objeto, un paisaje, etc.

No importa el modelo a pintar, lo importante es como se va a pintar y la actitud ante la pintura. Aquí el modelo pasa a ser un mero pretexto.

Un ejemplo excelente es Henri Matisse al retomar las pinturas rupestres, al sintetizar sus formas y agrupar sus gestos, no copiando, sino sintiendo, sin hacer una ilustración, con la que no tocaría zonas profundas de sentimiento, sino pintándolas, trazándolas de forma irracional, gestual, evocando imágenes, que estas sí penetran con gran eficacia en el sistema nervioso (?), resultando el mensaje realmente contundente.

Picasso retoma no sólo imágenes ya realizadas, sino que toma cuadros concretos como es el de "Las Meninas" de Diego de Velázquez. En este proceso es bien palpable su elaboración, desde el dato o modelo y después su desarrollo posterior. En cada cuadro se puede observar como se fue planteando problemas a partir de imágenes que iba resolviendo antes, la manera en que un cuadro le solucionaba el siguiente; en uno copiaba e interpretaba la obra entera, mientras que en el que le seguía solamente tomaba un problema específico o un detalle que le interesaba.

Chaim Soutine es otro ejemplo de esta retroalimentación, que podemos decir inclusive que no se da de manera directa, consciente, sino inconsciente. Sus retratos de niños mensajeros denotan una gran asimilación de Vincent Van Gogh, de Edvard Munch e inclusive se puede sentir inmediatamente el espíritu de Amadeo Modigliani en algunos de sus retratos, como es el caso específico del retrato de Maria Lani de 1929.

Williem de Kooning se inspira en los retratos de Chaim Soutine para desarrollar su serie de mujeres de los 50s.

Francis Bacon descubre la manera de pintar con Rembrandt, considerando a este pintor como el padre espiritual del abstraccionismo (10). También toma en 1947 el gran cuadro de Velázquez de el Papa Inocencio X, de 1650, para realizar toda una serie de estudios sobre él. Retoma a Vincent Van Gogh, a Cimabue, e inclusive fotografías de Edward Muybridge y reproducciones de sus propias obras, demostrando de esta manera que lo importante es cómo se miran las cosas y no como

se pintaron ni tampoco el tema (11).

Estos son solamente algunos ejemplos de esta forma de investigación, que si nos pusieramos a estudiarlos profundamente necesitaríamos mucho más que esta sencilla tesis, pues encontraríamos influencias de muchas otras corrientes, pintores y situaciones diversas con lo que el presente trabajo se alargaría demasiado.

Esta seriación (es muy importante el no confundir este concepto con el de producción industrializada en serie o inclusive con el método de trabajo de algunos pintores de realizar un cuadro tras otro únicamente para la venta) se puede dividir posteriormente en períodos, que tal vez se puedan contradecir, pero que vistos conjuntamente, permitirán ver los pasos evolutivos y el desarrollo de la conformación de la serie, del proceso creativo.

En estos pasos se puede ver la inquietud del pintor (aquí me refiero al verdadero pintor, no al que únicamente pinta por entretenimiento) por esclarecer problemas concretos, que fueron surgiendo durante la realización de la serie, ya sean de forma, color, color, composición, etc.

Cuando se muestra un trabajo que ha sido producto de toda una investigación se puede ver en él esa preocupación de llegar a más dentro de su propio desarrollo, dentro de su propia obra.

Hay ocasiones en que este mismo proceso puede llegar a resultar inconveniente, cuando el cuadro, al ir pidiendo más y más trabajo se le quiere llevar más allá y se pierda (12), pero aún así enriquece de gran forma, y es en último caso un riesgo que se debe correr dentro del proceso de la conformación del cuadro.

NOTAS. Capítulo I.

(1) Schneider, Pierre.

"Mi largo camino". Entrevista a Alberto Giacometti.

Catálogo de la exposición "Familia Giacometti", efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo. México, Abril-Junio 1987. p 146

En la entrevista que incluye el catálogo de la exposición titulada "La Familia Giacometti", hecha por Pierre Schneider a Alberto Giacometti, este habla acerca de la primera visión, de la primera impresión del artista sobre su motivo o modelo: "Para empezar, no creo que todos los que practican la no figuración lo hacen porque les resulta imposible representar la realidad. En absoluto. De ninguna manera se encuentran en la misma posición que yo, querría hacerlo pero lo encuentro imposible; más bien, se dan cuenta de que ya se hizo eso de una vez por todas y que la visión del mundo está agotada. Y que uno no puede hacer más de lo que otros ya hicieron, así que no tiene sentido. No lo intentan, no hacen un árbol, porque saben que eso es superior a ellos y, por lo tanto imposible de hacer, no lo intentan más porque dicen: si hago un árbol, no saldrá más que un arbolito trivial exactamente igual al que han hecho otros. Y lo que me sorprende aún más es que se imaginan que no les saldrá sino un árbol vulgar. Copiar un árbol tal y como lo ve no puede dar como resultado más que un árbol vanal... Pero, para mí la realidad queda tan virgen y desconocida como la primera vez que se intentó representarla. Esto es, todas las representaciones que se han hecho hasta ahora han sido meramente parciales. El mundo exterior, tratase de una cabeza o de un árbol, ante mis ojos no es exactamente como las representaciones que se han hecho de él hasta la fecha".

(2) Hockney, David.

"Pinturas importantes de la década de los sesenta". Artículo publicado en el catálogo "Picasso, su última década". Efectuada en el Museo Rufino Tamayo. México, Junio-Julio 1984. p 84.

En relación con la visión de todo un conjunto de obras de Picasso, Hockney dice: "Deseo señalar además, según entiendo, que estas obras (una serie de pinturas con el tema del pintor y la modelo) nunca han sido expuestas juntas. Es probable que en la actualidad estén separadas. Es una pena que no se hayan conservado como grupo por que considero que se trata de una sola obra integrada por 35 telas. Y si se presentaran juntas, me parece que tendríamos una historia maravillosa y muy clara que funciona en muchos niveles".

(3) Eco, Umberto.

"Obra abierta".

Origen-Planeta. México 1983. p 65.

El autor, Umberto Eco, aclara que es una obra abierta con el siguiente discurso: "Una obra de arte es producida por una autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el objeto de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de estímulos de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la

comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual".

(4) Termino que Umberto Eco da al espectador de una obra de arte en su libro Obra Abierta, ed. Origen-Planeta, para denotar al espectador de una obra de arte (en su libro obra abierta). Para el autor el espectador al pararse frente a la obra plástica está de alguna manera "consumiendo", está "usando" el lenguaje del artista para conformar un diálogo entre el mismo y la obra contemplada.

(5) Eco, Umberto. op. cit. pp 80, 85.

Una obra abierta nunca podrá ser vista de igual manera, ni tendrá la misma lectura, puesto que el espectador no tendrá ni el nivel de vivencia ni el grado de emotividad iguales en momentos diferentes".

"El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar, no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a su término será, no obstante, siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma, aunque esté organizada por otro de un modo que el no podía prever completamente".

(6) Sylvester, David.

"Entrevistas a Francis Bacon".

Ed. Polígrafa. Barcelona 1974. pp 26-28.

El mensaje que el pintor plasma en sus telas debe llegar al "usuario" de manera total, sin veladuras. Bacon explica sus experiencias en cuanto a esto : "Creo, sobre todo a medida que me hago viejo, que quiero algo mucho más concreto que eso (que una atmósfera implícita en una situación única y posiblemente trágica). Quiero registrar una imagen".

"Con el registro de la imagen, claro está, llega una atmósfera, porque uno no puede hacer una imagen sin que esta cree una atmósfera".

Este registro de imágenes es de cosas o personas que se han visto durante la vida. En el caso de Bacon resultan ser personas con mayor frecuencia, personas más concretas cada vez a diferencia de lo que le ocurría en el pasado. "Menos en el pasado, pero ahora se hace cada vez más insistente, sólo porque creo que al estar anclado de este modo, existe la posibilidad de una extraordinaria reelaboración irracional de esta imagen positiva que anhelas hacer. Y la obsesión es : ¿cómo puedo hacer esto del modo más irracional ? Así no sólo rehaces todas las áreas de sentimiento que puedes captar, quieres destapar el mayor número posible de niveles de sentimiento, lo cual no puede lograrse... Es falso que no pueda lograrse en pura ilustración, en términos puramente figurativos, porque no hay duda de que se ha hecho. Lo ha hecho Velázquez. Esto es, desde luego, lo que tanto diferencia a Velázquez de Rembrandt, porque, curiosamente, si observas los grandes autorretratos últimos de Rembrandt, te das cuenta de que todo el contorno de la cara cambia una y otra vez. Es una cara totalmente distinta aunque tiene lo que se llama un aire de Rembrandt, y por esta diferencia te introduce en diferentes áreas de sentimiento".

(7) Grasskamp, Walter.

Entrevista a el pintor alemán Georg Baselitz.

Catálogo de la exposición "Origen y visión. Nueva pintura

alemana", efectuada en el Museo de Arte Moderno. México 1984. p 8.

A este respecto Georg Baselitz es bastante radical al opinar lo siguiente: "Los músicos y los pintores, los artistas en general, no andan cojeando con sus comunicaciones detrás de la sociedad o del espectador, sino que es este quien, por su formación, debe estar en condiciones de seguirlos; pero la mayoría se niega a hacerlo y por tanto está uno a solas".

(8) Grasskamp, Walter. op. cit. p 8.

El contenido emocional que el espectador le dé a la obra siempre va a ir detrás del mensaje con que el artista cargó a la obra producida.

El artista va a ir siempre adelante del espectador, por erudito que este último pretenda ser, pues la investigación plástica que el autor realiza sobre su propio trabajo al irlo conformando no puede estar rezagada de la opinión que cualquiera pretenda formular por la simple razón que esta investigación va determinada por el trabajo del propio artista, provocando además de alguna manera que el artista al irse adentrando cada vez más en su investigación se vaya aislando de el mundo exterior, se vaya quedando a solas.

A esto Baselitz explica: "Este aislamiento no es algo intencionado, es una situación que resulta cuando en un momento u otro el artista se da cuenta de que trabaja en una cosa muy especializada de la cual nadie entiende nada. El aislamiento no es una hipótesis de partida, sino el resultado de un trabajo y un pensamiento que no se adaptan a lo que se exige en ese momento. Los pintores, exactamente igual que los músicos, por ejemplo, desarrollan las cosas en relación con otros costáneos, pero no en el sentido de una estafeta, sino de manera que en virtud de una forma muy concreta de trabajar y de pensar se distancian de una comunicación que otros podrían entender".

(9) Sylvester, David. op. cit. pp 61-62.

En las entrevistas que D. Sylvester le hace a Francis Bacon, este último en cierto momento en que se está hablando sobre la pintura no ilustrativa, aquella que aunque sea figurativa (o inclusive de copiar un modelo) es abstracta pues su realización nunca fue la de representar un objeto conocido, sino que se basó en la relación de unas formas con otras, de manera totalmente abstracta, que al irse precisamente relacionando fueron entretejiendo la imagen final, es cuando habla de la pintura que elabora el artista Henri Michaux, y explica: "Puedo, en primer lugar, yo no creo que sea abstracto. Yo creo que Michaux es un hombre muy inteligente, mucho. Y muy lúcido. Y que sabe muy bien en donde está, y creo que nadie ha hecho mejor un trazo libre, mejor tachismo que él. Creo en este aspecto, en lo del trazo libre, es mucho mejor que Jackson Pollock, porque me parece que él está más ligado al hecho; sugiere más. Porque, después de todo, este cuadro, la mayoría de sus cuadros, han girado siempre en torno a medios diferidos de rehacer la imagen humana, a través de un trazo totalmente distinto al representativo, y que sin embargo te vuelve siempre a la imagen humana... una imagen que generalmente se arrastra y avanza a través de campos de profundos surcos, o algo parecido. Esas imágenes moviéndose y cayendo y siguiendo".

(10) Sylvester, David. op. cit. p 58.

Bacon descubre que ya Rembrandt pintaba abstraccionismo mucho antes que los inolados pintores norteamericanos.

"... si piensas por ejemplo en ese gran autorretrato de Rembrandt, el de Aix-en-Provence, y lo analizas, verás que apenas hay cuencas

oculares, percibes que el cuadro es casi totalmente antirrepresentativo. Creo que el misterio del hecho se transmite por una imagen de trazos no racionales. Y no se puede crear a voluntad esta no-racionalidad en un trazo. Ese es el motivo de que tenga que intervenir el accidente en esta actividad, porque cuando sabes lo que tienes que hacer, no haces más que otra forma de representación. Pero lo que pueda suceder a veces, como en este autorretrato de Rembrandt, es que haya una coagulación de trazos no representativos que lleven a componer una maravillosa imagen. Desde luego, no hay duda de que solo parte de esto es accidente. Detrás de todo está la profunda sensibilidad de Rembrandt, que supo escoger un trazo irracional en vez de otro. En las pinceladas de Rembrandt está todo el expresionismo abstracto. Pero Rembrandt además trata de registrar un hecho, y por eso lo considero mucho más emocionante y mucho más profundo".

(11) Arnheim, Rudolf.

"El Guernica de Picasso. Genesis de una pintura".

Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1981. pp 15-16.

En un cuadro no va a ser tan importante lo que se va a resolver, sino cómo es que se va a resolver. Lo importante va a ser siempre cómo es que se pinta el cuadro ; la actitud del artista hacia su obra.

Esta actitud ha de ser siempre de sencillez. En cuanto la pintura sea tratada con altanería en ese momento surge una barrera de pretenciosidad entre el cuadro y el pintor.

El artista que sabe, que realmente pinta, no tiene que forzar los resultados, ni por consiguiente tratar de hacer pintura de tal o cual factura. Su grandeza como pintor va a residir en su sencillez.

Para mejor comprensión acerca de ello Arnheim explica : "La sabiduría sólo puede ser el resultado del esfuerzo concertado de todas las capas y facultades de la mente, y el prototipo del arte no es el coloso de piedra de las Islas de Pascua, sino la unión de elementalidad y sutileza hallada en las paredes de las grutas de Lascaux, a través de los tiempos, y en las telas de Cézanne o en las figuras de Henry Moore".

Lo intuitivo, lo sencillo, que no quiere decir lo fácil, pues creo que los procesos intuitivos son altamente complejos, va a ser el resultado de apropiamiento de los conocimientos y logros de otras personas y situaciones. De este modo la intuición se verá enriquecida y esto se va a reflejar en el resultado final.

La elementalidad de formas no implica una simplicidad sustentada o solapada por la ignorancia. Para lograr esta elementalidad es necesario desarrollar profundamente la sensibilidad.

(12) Sylvester, David. op. cit. pp 11-12.

En las entrevistas Bacon señala a propósito de un cuadro que estaba realizando en el cual encontró respuesta y por ello siguió sobre él hasta perderlo, que "el otro día estaba pintando la cabeza de una persona, y lo que formaba las cuencas de los ojos, la nariz, la boca, eran, cuando lo analizaba, solo un conjunto de formas que nada tenía que ver con ojos, nariz o boca, pero la combinación entre los contornos de la imagen reflejaba un parecido con la persona que yo estaba intentando pintar. Paré ; creí por un momento que había conseguido algo mucho más próximo a lo que quería. Cuando al día siguiente intenté seguir, quise hacerlo más penetrante, acercarme más, y perdí por completo la imagen".

Capítulo II. El ejercicio plástico como una serie, y la intuición como factor determinante en su desarrollo.

II. 1. Factores a los que obedece el planteamiento serial.

Al trabajar los cuadros, no en forma aislada uno del otro, sino en forma serial (ya sea uno por uno o varios a la vez), es más fácil desarrollar ideas, resolver problemas que surgen del mismo trabajo y observar su ulterior desarrollo y solución final.

Una serie de este tipo está planteada sobre la intuición y por consiguiente por el azar. Tal vez en determinado momento se tenga en mente la resolución concreta de un cuadro, pero al llevarla a la tela esta será la que marque finalmente el camino que se ha de seguir para la conformación de la pintura, para que su resultado no sea tremendista.

Un ejemplo clarísimo es el del maestro Pablo Picasso; en sus telas se puede ver ese desarrollo: empezaba con un tema (que finalmente se convertía únicamente en un simple pretexto, pues lo esencial es cómo se pinta, más no lo que se pinta), el cual plasmaba en una tela como una idea e iba desarrollándola como se le iba sugiriendo paulatinamente, con soluciones que le sugería el mismo desarrollo del trabajo, no lo realizaba "como una obra de arte, sino como un proceso de experimentación en el tiempo" (1).

El estudio del proceso creativo durante la conformación del cuadro por parte de ojos ajenos puede resultar en algunas ocasiones perjudicioso, ya que el productor plástico al sentirse de alguna manera analizado puede cerrar el diálogo con la pintura descartando de esta manera el factor azar, el accidente, esa primera intención, la frescura de la actitud pictórica. "El acto creativo debe dejarse fluir sin interrupción desde su comienzo hasta la finalización del acto fisiológico realizado" (2). El momento de confrontación ante la obra es un acto muy íntimo, es un momento en el que no cuenta nadie más que el pintor y la tela, la pintura, la cual le habla, le pide soluciones, dialoga con él, sin permitir que otra persona ajena a este diálogo inoportuno y determine de alguna manera su ulterior desarrollo. De ser de forma contraria lo único que provocaría sería el que se perdiera el factor del azar, del accidente, que surge sin prejuicios al estar el artista solo ante su obra.

Cabe en este momento aclarar que no es una postura tan radical, sino que tiene cierta flexibilidad durante el proceso conformativo del cuadro. Así vemos que el artista sí puede trabajar con ciertos aspectos ajenos a su obra pero llega un momento que ese o esos aspectos ajenos no deben interferir entre la obra y uno mismo. Durante la conformación del cuadro existen ciertos momentos de injerencia exterior manejada directamente o indirectamente por la exterioridad inmediata del artista, ya que pasado el momento de intimidad, el momento del azar, del accidente viene un periodo de reflexión ante lo logrado hasta ese momento, un momento en que el artista ha de valorar el alcance de esa espontaneidad, hasta donde podrá llegar con esa primera intención (aunque lleve ya infinidad de primeras intenciones abajo de esa última, que todas estas finalmente han de ir llenando de riquezas el trabajo final), o por el contrario que es lo que deberá tapar para lograr proseguir con su trabajo permitiendo que de este modo la pintura le este dialogando.

Al estar planteada como serie e irse resolviendo de manera fluida, sin que esto quiera decir que al empezar un cuadro se tenga que

finalizar su ejecución en un período de tiempo muy corto o ni siquiera en uno predeterminado, el trabajo tendrá soluciones de mayor riqueza. Creo que se puede abrir este enriquecimiento de la obra a no solamente aceptar el resultado final cuando se trata de una serie de luchas en el mismo cuadro sino que también cuando cada primera intención en lugar de ponerse una sobre otra, se plasma cada una sobre una diferente tela o un distinto soporte. Así se podrá observar cada primera intención, cada accidente intactos y su desarrollo y enriquecimiento posterior, porque aun así, sin que se pueda ver esa lucha en un mismo cuadro si se ha de apreciar en el momento en que se vea toda la serie de trabajos juntos, que fueron realizados con esta misma intención, con la misma actitud de trabajo, esperando concretar un resultado final, un resultado serial que responda a este método de resolución, resolución que creo no será de carácter unitario, sino serial, de conjunto.

Ahora, al necesitar que durante la realización de la obra (con esto fundo al cuadro con la serie), la batalla (2), se excluyan factores ajenos al binomio artista-obra, por considerar que de alguna forma entorpecen y determinan el resultado final, no quiere decir que el productor plástico necesite estar en el aislamiento total (y aunque así fuera sería interesante observar el resultado final de esta situación), no, su contacto con el mundo exterior es vital, es por decirlo de alguna forma lubricador, es enriquecedor, sin él su obra ha de resultar estéril.

Es de capital importancia dejar bien claro que la pintura es una actividad de total intimidad entre el creador y su obra y que cualquier factor que pretenda de alguna manera entorpecer o intervenir en esta relación debe ser rechazado a cualquier precio, pues su ingerencia no ha de ser más que un factor perjudicial en el desarrollo del trabajo plástico que se esté elaborando.

Capítulo II. El ejercicio plástico como una serie y la intuición como factor determinante en su desarrollo.

II. 2. Importancia de la intuición durante el proceso de conformación de la serie y la intelectualización de la misma.

La importancia de la intuición es realmente capital, ya que es ella quien nos va a indicar como es que se tiene que ir resolviendo el cuadro, el dibujo, el grabado, etc. Es ella, la intuición, y su posterior intelectualización, su posterior enriquecimiento la que ha de llenar de significación la obra final.

Siguiendo un poco los cuestionamientos de Eugenio Trías, podemos decir que los procesos intuitivos son de alguna manera resultado de un comportamiento con tendencias hacia cierta irracionalidad. Este proceso intuitivo es también parte de otro proceso, que reside en el inconsciente.

El conocimiento de las cosas es mayor cuando se acerca a momentos de irracionalidad, a momentos de enamoramiento, pues es en este estadio cuando se libera uno de los conocimientos, del lastre de racionalidad, de conciencia que nos atan a experimentar, a hacer, a conocer cosas que anteriormente rechazábamos y reprobábamos.

En este estadio de irracionalidad en que prevalece la intuición, cuando surge ese enamoramiento, ese estado de inconciencia es cuando se puede llegar a conocer las cosas mejor que antes. Cuando la persona está en este estado es entonces que podemos ver claramente rasgos de una "pasión", que nos ha de llevar a niveles que con la racionalización jamás alcanzaríamos.

Esta pasión, dice Eugenio Trías, va a ser el motor de creación de la obra artística, pues cuando el artista está inmerso dentro de esta pasión (amor irracional) llenará su mensaje plástico de una carga expresiva de máximo poder, pues sus experiencias se verán enriquecidas con el despojamiento de prejuicios que impone la razón. El sujeto que se encuentra preso en esta situación "se vuelve sensible y receptivo a muchas cosas para las cuales era insensible o ciego en estado de normalidad; se deja afectar por tanto, de muchas maneras; conoce cosas que antes no conocía; comprende complejas haces de sentimientos, de espectro amplio y detallado, que antes ignoraba; se fija en cosas en que antes no se fijaba; su atención se ensancha notablemente" (4).

Para de alguna forma explicarnos la relación que existe entre el trinomio artista-pasión-creación Eugenio Trías agrega lo siguiente :
"... todo artista es un enamorado, un enamorado que ha sido capaz de preservarse en ese estado, incluso sin referencia a otro sujeto que a la musa, en verdadero enamoramiento puro o pasión pura (pasión desinteresada o sin objeto), un enamorado que ha sido capaz de crear o producir, desde la pasión, una obra que es expresión de amor. Hasta podría decirse que el sujeto estético tiene su base empírica y su basamento en el sujeto pasional. O que lo artístico es, en esencia, esa singularización que la pasión hace posible en la expresión; o que es el efecto que produce la pasión en el mundo; o el ejercicio del poder del sujeto pasional sobre el mundo; una apropiación de lo real, que, sin embargo, se diferencia radicalmente de la apropiación que el sujeto de dominación - sujeto de conocimiento abstracto - realiza sobre una naturaleza convertida en objetividad " (5).

Esta relación pasión-amor es la base de los comportamientos artísticos ya que el artista al crear de esta manera, que además no se

puede forzar, sino que simplemente se dá, se va a basar, en forma inconsciente, en impulsos y reacciones irracionales e intuitivas, las cuales han de sustentar al azar y al accidente.

Al hablar de intelectualización, de racionalizar los actos irracionales, tal vez parezca sumamente contradictorio, pero aun así es de gran importancia esta intelectualización de la intuición; la intelectualización, la racionalización de este fenómeno "pasión" al que Eugenio Tólas hace referencia, es utilizada dentro de este proceso como un medio, una manera, una forma de enriquecer la irracionalidad, el accidente, en pocas palabras "la pasión".

El artista no puede dejar en una serie de actos irracionales su creación, al finalizar estos vendrá una etapa de análisis la cual lo llevará a la valoración de los resultados obtenidos y de esa manera a la decisión de que elementos ha de preservar y cuales ha de desechar.

El proceso basado en la intuición no descarta en ningún momento la intelectualización, al contrario, esta intelectualización va a ser el factor determinante para que los actos de intuición, los actos de selección de el trabajo realizado hasta ese momento sean los más adecuados.

Cuando se habla de intuición no debe pensarse en procesos irracionales que tal vez en ningún momento tuvieron una base de conocimientos sólidos, si es de esta manera, se estará cayendo en una gran felacia, al negar un posible y determinante contenido basado en conocimientos que en su momento fueron racionalizados.

Cuando el artista plástico se enfrenta a la tela, y aparentemente la mancha sin copiar un dibujo, o sin una estructura bien definida con anterioridad, se tiene la impresión equivocada de que es un movimiento automático gratuito. Es irracional, pero no quiere decir que no contenga ningún conocimiento, ningún desarrollo o investigación previos. Se necesita de un gran estudio de la forma y del espacio previos a la realización del cuadro para poder resolver la obra de esta manera.

El productor plástico necesita estudiar las formas que le rodean y su mutua interrelación; esto lo llevará no solamente a observarlas a fondo y detenidamente sino que se verá obligado a contemplar y estudiar minuciosamente otras maneras de ver y de pensar, otras manifestaciones y formas de expresión humanas.

Al desarrollar esta investigación, esta búsqueda de cosas, este estudio de formas que finalmente le atañen, el artista ha de retomar todos estos conocimientos.

De esta manera se enriquece la sensibilidad, se intelectualiza a la intuición permitiendo que los actos de aparente irracionalidad (aparente, pues esta irracionalidad, esta intuición, se ha de ver enriquecida con el tiempo) estén llenos de una gran carga de emotividad.

Es así que entonces los conocimientos han de pasar a formar parte natural de uno mismo, para que el análisis y la valoración de los resultados obtenidos hasta ese momento sean naturales, sin ninguna pretenciosidad, que se den sin jaloneos de ninguna especie, para que pierdan de este modo cualquier rasgo de tremendidad, haciendo que todos estos conocimientos pasen a formar parte de nuestra propia búsqueda producto también de nuestra propia experiencia, convirtiéndose entonces en elementos que aportan cosas positivas a nuestro quehacer plástico.

Es en este momento, cuando el artista ha hecho suyas esas experiencias, que al enfrentarse a la tela en blanco, con una actitud

irracional, sustentada en su propia intuición, que el artista cargará de mayor significación, contenido y expresividad emotiva su trabajo, pero con la característica de que el resultado final (el cuadro terminado) no tendrá señas de haber sido parido con sangre, sino en forma fluida, dialogada, permitiendo que la pintura (y en general cualquier obra plástica) se vea surgiendo de ella misma.

Al tratar de copiar las formas y los colores, no se estará cayendo más que en la simple y pobre ilustración, únicamente retacando los espacios con formas y rellenándolos de color (iluminándolos). Es por ello que la intuición nos ayudará a desconceptualizar el motivo permitiendo que a base de trazos irracionales (que no tienen que ser únicamente líneas, sino que también manchas) se pueda ir ocupando el espacio, construyendo cierta estructura y entretejiendo la imagen.

La importancia capital de la intelectualización y enriquecimiento de la intuición reside en que esta escogerá con mejores resultados entre un trazo irracional y otro (6).

De esta manera al ir escogiendo que trazos quedan y cuáles desaparecen se irá configurando el trabajo, que finalmente dejará entrever ese constante dejar y tapar, quitar y rescatar. Este final es el resultado de toda una lucha, de una batalla sin cuartel con el lienzo.

Finalmente toda la labor realizada en y durante el proceso de la conformación del cuadro (e inclusive de la serie misma), estará sustentada por toda una serie de capas que quedaron abajo, de muchas vivencias, muchas batallas que arrojaron o provocaron el resultado final, que además es necesario decirlo, es impredecible, y que finalmente es el que podemos ver en forma directa y de primera instancia (7), pero que por su enriquecimiento, por el proceso de intelectualización de la intuición en que este sustentado, nos permitirá llegar más allá de un primer impacto, de una primera impresión provocando con ello que surja un diálogo con la pintura, una serie de cuestionamientos que mientras más inmersos nos encontremos con la obra más rico y provechoso será este diálogo.

NOTAS Capítulo II.

(1) Arnheim, Rudolf. op. cit. pp 23-24.

En su libro "el Guernica de Picasso" Arnheim cita las palabras de este : "Las pinturas no son más que investigación y experimentación - le dijo Picasso a Liberman. Yo nunca hago una pintura como una obra de arte, y por esto las numero. Es un experimento en el tiempo. Las numero y las fecho. Tal vez algún día alguien lo agradecerá" - añadió sonriendo.

La observación de Picasso es relevante para nuestra finalidad, ya que es una de las muchas que indican, que en su opinión, su logro más significativo no es ninguna obra individual en el conjunto de todas ellas, sino en el proceso de fluctuación y transformación continua presentado por la secuencia de sus esfuerzos. Dice Arnheim, y agrega : Con seguridad, toda persona creativa no piensa en la obra singular como definitiva, sino como un mero paso hacia nuevos logros ; no obstante, su ojo está típicamente enfocado hacia la consecución de ese objetivo final, aunque no en el trayecto como finalidad en sí mismo. Desde el punto de vista de Picasso, la obra de su vida parece tener una dimensión temporal que no es biográfica, sino que es un aspecto esencial de la obra en sí ; no es, tampoco, una evolución, sino más bien un flujo de transformación estacionario.

(2) Arnheim, Rudolf. op. cit. p 9.

A este respecto, Arnheim cita algunos pensamientos de Emmanuel Kant para apuntalar su pensamiento acerca de la inconveniencia de la observación durante el proceso creativo : "No es más fácil tampoco observar a los demás, y Kant sigue diciendo : « Una persona que se dé cuenta de que alguien la está observando y trata de explorarla, se sentirá turbada, en cuyo caso no puede mostrarse a sí misma tal como es, o bien adoptará un disfraz en cuyo caso no quiere ser reconocida por lo que es »". Este dilema, inherente en psicología - continúa Arnheim -, es tanto más serio cuanto que los procesos mentales que han de ser escuchados se apoyan en impulsos que surgen más allá del reino de la conciencia. A menudo - agrega -, estos impulsos quedan alterados o totalmente bloqueados cuando sus idas y venidas son vigiladas. Al dirigirse a un congreso de cirujanos en 1944, Paul Valery llegó a sugerir que la importancia vital de una función mental puede ser medida por el grado en que tal función es intolerante con respecto al conocimiento atento. « En otras palabras, hay funciones que prefieren la sombra a la luz crepuscular ; es decir, ese mínimo de atención consciente que es necesario y suficiente para que estos actos se verifiquen o para instigarlos. Si se quiere evitar el fallo o el bloqueo, el ciclo de sensación y la actividad motora debe seguir su curso sin observaciones ni interrupciones, desde su origen hasta el límite fisiológico del acto realizado. Este celo, esta especie de modestia por parte de nuestros automatismos es muy notable. Cabría derivar de ello una filosofía completa que yo resumiría diciendo : A veces pienso, y a veces soy »".

(3) "batalla", este término es usado por Roger Von Gunten para explicar el proceso de conformación de un cuadro : "A una tela en blanco, o un hoja de papel, las veo de repente como un vacío espantoso que amenaza con chuparme toda la vida. De pronto, para aplacar al monstruo, le ofrezco un óbolo : una pincelada o una línea. Ya esta ; la primera mancha pide más, el cuadro es insaciable ; veo torpemente lo que hay que hacer, o bien mi mano ejecuta torpemente lo que veo,

pero como soy terco y no me rindo fácilmente, en la mayoría de los casos gana la batalla. El cuadro se rinde. Hay una sensación de aflojamiento de tensión, faltan unos pocos acentos, puntos aquí y contornos allá, pero el rumbo es claro, y entonces se sabe, el cuadro está terminado. Cedió, y no a la voluntad del pintor, o a una embestida violenta, porque toda esta lucha puede ser muy lenta, larga y de movimientos mesurados. Lo que pasa es que el cuadro retira sus tentáculos de mí y simplemente cuaja". Este concepto lo encontramos en las atinadas entrevistas que le realizara en 1978 Jomi García Ascot, en el libro "Roger Von Gunten", editado por la UNAH.

(4) Trías, Eugenio.
"Tratado de la pasión".
Editorial Taurus. Barcelona 1984. p 33.

(5) Trías, Eugenio. op. cit. p 39.

(6) Sylvester, David. op. cit. pp 14-15.

Esta intelectualización, que no es más que el enriquecimiento de la intuición, nos hace permitir poder, llegado el momento, escoger entre un trazo u otro. Bacon en las entrevistas que le hiciera David Sylvester menciona acerca de su proceso: "... en mi caso, toda la pintura es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no se en realidad muchas veces en que acabaré y, resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran. ¿Es esto accidente? Quizás pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente, y al mismo tiempo preservar la continuidad".

(7) García Ascot, Jomi.
"Roger Von Gunten".
U.N.A.M. México 1978. pp 33-37.

Para una explicación más amplia acerca de la temporalidad del cuadro, Von Gunten, dice: "... el espectador lo que ve es la última rebanada temporal del cuadro. Pero todo lo que hay abajo es igualmente importante. Es un recorrido, y el que quiera llegar tiene que dar pasos. Muchos pasos equivocados puesto que es tierra incógnita, pero no importa. Al contrario. No hay que borrar nunca. No hay que tapar algo que queremos ocultar por torpe. Nada está mal. Todo nos guía, nos da un indicio. La solución final del cuadro puede ser mucho más simple que sus estados intermedios; lo que hay abajo actúa también y da la solución a una sensación de espacio y espesor. No, déjame ver. Todo lo que hay abajo emana una potencia, no visible por cierto, pero perceptible. Cada estado o cada etapa de un cuadro es mi nuevo modelo, lo veo y me sugiere continuaciones. Nunca tengo una idea preconcebida de un cuadro".

Capítulo III. Realización de la serie.

III. 1. Orígenes de la serie.

El comienzo de esta investigación lo he marcado arbitrariamente. Esta elección no obedece a ningún fenómeno en especial, sino a una mera casualidad.

Esta investigación plástica se inicia con el criterio de que ningún cuadro puede ser ni se le deberá separar del conjunto total, no se podrá considerar como obra de carácter aislado, sin referencias a los demás cuadros de la serie, puesto que es un ejercicio y un experimento para los siguientes trabajos, aunque, cabe decirlo, cada cuadro ha de sostenerse por sí solo sin otro que le sirva como báculo.

Esta apreciación se explica como sigue: un cuadro específico vale por sí mismo y como parte de un conjunto de trabajos; como elemento individual de la serie, su diálogo con el pintor o el espectador no se verá sustentado por los restantes cuadros de la serie, estos últimos no han de servirle como sostenes ni como justificaciones ajenas a su propio discurso plástico, que no harán más que entorpecer el diálogo y velar el resultado final (en cualquiera de los dos casos). Ahora ni que decir de los elementos ajenos al cuadro, al ejercicio plástico-creativo de la serie como son las justificaciones y los juicios teóricos. La teoría en ningún momento se debe adelantar a la práctica, la pintura, es esta quien le irá dando causas y motivos al artista (y después de al mismo pintor, a quien se quiera, inclusive a los críticos más especializados) para que después de hablar ella (la pintura) cuestione si se quiere la teoría (1).

Los demás cuadros que conforman la serie serán un apoyo a alguno de estos en concreto. Cuando se observe la serie entera los cuadros se apoyarán mutuamente (he asistido a numerosas exposiciones en las que los cuadros al estar todos juntos, en número considerable, se caen y no se sostienen como conjunto). Un cuadro solo, a veces es engañador, ya que es más difícil que se caiga, pues pudo ser el resultado de una mera casualidad, sin ninguna intención, sin ser el resultado de una búsqueda, de un proceso; pero al confrontársele con los restantes trabajos se puede observar y juzgar la investigación total, la búsqueda, el desarrollo serial: el proceso. Es entonces cuando la serie se viene abajo, puesto que no existe ningún eco, ninguna respuesta entre todos los trabajos o cuadros.

Para cualquier persona que esté un poco interesada en cuestiones pictóricas (ni que decir acerca de las que se dedican a la pintura) los pormenores (2) de una obra de arte han de ser igualmente importantes como la visión total del cuadro y la apreciación global del proceso de conformación de la serie. Es de igual grado de relevancia el ver de cerca un cuadro que la visión total de la serie. Para poder observar el desarrollo plástico que llevó al pintor hasta el último cuadro (que no por ser el último cuadro va a ser necesariamente el de los logros más eficazmente obtenidos a lo largo de la ejecución y realización de la serie), de alguna manera se debe ver también el entretejido con el cual se formó la última capa de pintura, que es la que podemos ver (3), cómo es que se le dio un trabajo atrás y qué es lo que ha prevalecido de todas esas batallas consistentes en tapar y dejar (4), viendo así el resultado final sustentado por el rastro que ha quedado de las capas que anteceden a la que podemos ver con inmediatez (5).

Capítulo III. Realización de la serie.

III. 2. Planteamiento de la investigación serial.

Es en este momento cuando cabe apuntalar el planteamiento de obra y serie abierta, señalando los alcances que tiene el trabajo de un cuadro como obra abierta y de todo el proceso como una serie abierta. Como es que un cuadro tiene la característica de obra abierta por tener la libre interpretación del consumidor, inclusive, creo yo, del mismo pintor, como por tener un desarrollo abierto como parte de un conjunto de cuadros denominados serie abierta por estar precisamente abiertos al tiempo y no concluir en sí mismos como un trabajo único sin relación con los demás cuadros, dibujos, grabados, etc.

Al comenzar mi trabajo me propongo realizar una obra concreta en sí misma, que este ahí, acabada, que se sostenga por ella misma, pero con el conocimiento de que el usuario o consumidor "tiene su propia situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual" (6).

Esto quiere decir que la obra abierta no tendrá un significado único, sino que podrá tener diferentes significaciones, dependiendo de cada consumidor y de la realidad concreta que a este le rodea y que en determinado momento le marcó los lineamientos por los que se rigió hasta ese momento.

El público que esté frente a la obra terminada tendrá la responsabilidad de mantener un diálogo con la pintura, este diálogo ha de estar sustentado por el nivel y por el grado de desarrollo e intelectualización o enriquecimiento que tenga su sensibilidad. A mayor grado de desarrollo de la sensibilidad del usuario mayor será el diálogo con la pintura. Mientras más le pidamos a la obra plástica esta nos ha de dar más, pero también esta nos va a exigir más de nosotros mismos, nos pondrá en entredicho y cuestionará nuestros valores; ¿acaso por ello el público de las artes es tan reducido? por esto es que la pintura ilustrativa, descriptiva, tiene mayor público que la pintura intuitiva, la pintura sentida, basada en el accidente, en el azar, en el sentimiento, que es la pintura no-ilustrativa? Creo que sí, esta es la razón. La pintura que no pregunta, la pintura que no cuestiona, no nos pone en entredicho, no nos niega ni nos critica, simplemente esta ahí, entre cuatro ejes que delimitan un espacio concreto y que no tiene vida propia, que se mantiene tal vez pegada a la tela por pura inercia, que su calidad como pintura deja mucho que desear, con un mensaje plástico nulo y su carga emocional estéril completamente (7).

Este tipo de trabajos no responden a las características de una serie abierta, pues carecen de significación y están concebidas fuera de cualquier proceso de conformación pictórico, no responden a una búsqueda ni a una experimentación plásticas.

En el momento de plantear mi desarrollo, mi trabajo, mi investigación como una obra abierta, se debe entender que es también una serie abierta. Que cada obra aunque sostenible en sí misma, responde a una justificación de conjunto, en donde se puede apreciar cada cambio, cada rescate y cada experimento que fue surgiendo para la conformación de los trabajos futuros.

Esta serie abierta lo es tanto por sus resultados concretos en la

misma, en cuanto a que su significación estará apoyada por la respuesta o el eco que se encuentre en el espectador, como por su planteamiento temporal. ¿En qué momento puede decirse que empieza esta investigación? Realmente no lo sé cronológicamente, ni puedo precisar con qué cuadro empezaría propiamente dicha investigación.

Según investigaciones realizadas por psicólogos, el ser humano tiene un desarrollo en la representación artística de la realidad que se ve truncado en cierta edad en que los mayores inculcan su visión deficiente y pobre de la realidad que les rodea. Esta edad se puede situar más o menos en la adolescencia, cuando una persona ajena a su concepción de la realidad le trata de orientar por experiencias y criterios propios que resultan totalmente ajenos y extraños al desarrollo temprano del niño. No se deja al adolescente desarrollarse solo, ayudándolo y orientándolo en el extremo de los casos, sino que se le corta cualquier tipo de imaginación y se le aplana la visualización de lo que le rodea (8). Es por ello que en realidad no puedo esclarecer el cuándo comenzó esta serie, pues creo que aún y con esta interrupción imprudente temporal por parte del adulto quedan rastros de aquella niñez truncada.

Con estas deducciones no quiero decir que un artista lo es desde pequeño, y que este fuese mejor realizando labores artísticas que los demás niños, no; estoy convencido que cualquier niño es capaz de realizar un trabajo artístico tan bien como cualquier otro (incluso me atrevería a decir que mejor que muchos grandes y consagrados pintores que pululan en México y en el Mundo), y la diferencia de factura o calidad artístico-expresiva de el trabajo entre un infante y otro es únicamente la cantidad de información que el adulto ha logrado imponer en la sensibilidad y concepción del mundo del niño.

La única diferencia entre el trabajo artístico de un niño y un adulto es que este último retomó ese desarrollo truncado y siguió la investigación, ya entonces con una cierta intención, como una actividad que le es importante, que le es vital y no como quienes siguen tomando la actividad artística como una simple "terapia ocupacional", aunque existan individuos que se dediquen a esta "terapia ocupacional" de tiempo completo y tengan mucho éxito. Este éxito no quiere decir que sea bueno y que su trabajo tenga "calidad"; esta actividad (la de pintar) es un continuo arriesgar y (hasta) negarse a uno mismo. En fin, esta tesis no es para juzgar el trabajo de otras personas, sino para mostrar y justificar en algo mi trabajo plástico.

Ahora, este planteamiento serial se verá comprobado por sus resultados posteriores, ya que la investigación, planteada de esta manera, responde a la base o el trabajo que dejan los cuadros posteriores al irse rescatando resultados que se dieron en los primeros y soluciones que estos dan a otros cuadros durante el proceso de conformación de la pintura.

Solamente así se mantendrá vivo el mensaje de la pintura, la expresión del artista; y cuando este desarrollo serial deje de serlo, entonces habrá concluido su capacidad de creación (si es que alguna vez la tuvo) volviéndose estéril e ilustrativa. Este proceso de serie abierta simplemente se da sin necesidad de propiciarlo, el encontrar soluciones en un cuadro de otro anterior, sin haberse forzado, con haber seguido un proceso que debe darse como resultado del diálogo que empieza ha surgir en cuanto el artista se digna a escuchar lo que la pintura le quiere decir (9).

Capítulo III. Realización de la serie.

III. 3. Causas y consecuencias de un trabajo "tremendista".

Este concepto de "tremendismo", usado por maestros de la talla de Roger Von Gunten y Gilberto Aceves Navarro, no es otra cosa que la pintura perida con sangre.

Este "perirla con sangre" se refiere concretamente a que no es natural, a que es una expresión superpuesta, una creación a fuerza, que no fue desarrollada y nunca se le permitió crecer según sus propias necesidades.

El trabajo "tremendista" tiene toda su sustentación en la pretenciosidad. De este fenómeno sólo resulta pintura falsa.

Cuando un pintor quiera hacer cuadros abstractos o figurativos, sin que la pintura lo haya llevado a esa solución, estará haciendo algo "tremendista". Un cuadro "tremendista" no tiene que ser necesariamente grotesco o dramático, tremendo, pues puede tener estas características como signo de expresividad, pero siempre y cuando hayan sido el resultado de un proceso. Este proceso no tiene que ser progresivo en cuanto a que al ver el trabajo se note la solución última reflejada lógicamente en los otros cuadros anteriores, sino que puede ser también por conclusiones contrarias e ilógicas (el proceso no se unifica solamente por similitudes sino también por contrastes y contrarios).

Cuando comprendo esto, cuando me convengo de que la pretenciosidad mata la creación es que empiezo a pintar de otro modo. Mis títulos que antes adolían de falsa importancia, que trataban de imponer una imagen de arte de gran factura no eran más que la pretenciosidad misma, ahora se transforman y son simples maneras de diferenciar una pintura de la otra (hay ocasiones en que un sólo cuadro se está rebautizando continuamente). Debo aclarar que nunca me propuse suprimir los nombres rimbombantes a mis cuadros, pues de igual modo el resultado hubiera sido pretencioso y "tremendista". Simplemente llegó el momento en que no me preocupó ponerles títulos impresionantes o chistosos, sino simplemente nombrarlos así o asado.

Igualmente ocurrió con mis temas. No decidí pintar lo que estoy pintando, simplemente dejé de preocuparme por realizar supuestos buenos cuadros, dejé de angustiarme el resultado final y dejé de imponerle a mi trabajo mis estúpidos prejuicios y traté de dejar que la pintura hablase conmigo, le puse atención y entonces empecé a escucharla.

Si hubiese decidido pintar como lo hago, si lo hubiese hecho con una forma impuesta y falsa mi trabajo sería "tremendista"; a un pintor no debe de preocuparle el pintar de una manera u otra, un motivo u otro, sino simplemente escuchar y entablar un diálogo con la pintura. Al momento de pensar, al momento de anteponer la razón sobre la intuición creo que entonces el cuadro se pierde (10).

El pintor que fuerza su desarrollo, o mejor dicho, su trabajo (pues creo que forzándolo no va a permitir que su pintura se desarrolle, ya que siempre va a estar mutilándola) dirá con su discurso plástico únicamente mentiras, no hablará con la verdad, con su verdad, sino con la que le imponga tal vez la moda o intereses ajenos a su creación. No importa la tendencia o sus concepciones estéticas, sino su actitud ante la pintura, bien puede pintar bodegones, o paisajes, retratos e inclusive pintura de contenido político-social (11).

El resultado final de cualquier trabajo "tremendista" (causado por la pretenciosidad) de cualquier índole, ya sea figurativo, abstracto,

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta. 7

naturalista, en fin, de cualquier tendencia, será sin lugar a dudas el de una pintura no solamente débil, sino también estéril.

Capítulo III. Realización de la serie.

III. 4. Forma en que se resuelve la serie.

Como ya he explicado, la serie se fue resolviendo basada en procesos intuitivos, pasionales, alejados de cualquier justificación teórica y de cualquier discurso retórico ajeno a sí misma.

La pintura es el principal protagonista, es, diría yo, el único protagonista. La pintura es todo en el proceso de conformación de la obra artística. Su base ha de ser la pasión y no la razón. No por ello divorciada de esta última, pues como ya expliqué, la intuición sufre un proceso de enriquecimiento por medio de la razón.

Las pinturas se fueron susediendo unas a otras, siempre alimentadas por las anteriores. Nunca hubo hasta ahora la copia de un dibujo o una pintura o grabado o viceversa; los dibujos siempre han sido eso, dibujos, nunca meros bocetos.

Tal vez aparezcan elementos repetidos en un cuadro, un dibujo o un grabado, pero es porque han sido el resultado de un proceso, nunca se realizaron aislados uno del otro; algunas ocasiones, inclusive las más de las veces, al mismo tiempo. Así, la pintura le tomo elementos prestados al dibujo y al grabado y viceversa (12). Otras veces el dibujo sirvió para resolver problemas en la pintura o el grabado, permitiendo que estos fluyeran con mas soltura, sin problemas, pues estos fueron de alguna manera resueltos de antemano en el dibujo. Otras más, incluso la pintura sirvió para resolver dibujos o grabados (13).

Llegó el momento en que cada cuadro respondió de forma natural, pues no se le impuso una manera de solución ajena a sus necesidades. No le mutile su desarrollo tratando de preservar soluciones tempranas y superficiales: las tapé y las enriquecí hasta que empezó a haber respuesta.

Entonces paraba y valoraba lo hasta el momento realizado, tapando o preservando según pidiera el cuadro, permitiendo que cuajara en forma natural, no lo forzaba, surgía sin pretenciosidad. Cuando reiniciaba la labor de pintar otra vez no me daba cuenta de lo que iba haciendo, pues en ese momento esta uno concentrado en el trabajo, se ven las soluciones simultaneamente, no se jerarquiza ni se valoriza, no se comprende el cuadro ni la pintura, sino que se sienten. Después de este momento viene otra vez la calma, y es cuando se ve la labor y se juzga qué ha de quedar y qué no. El cuadro, entonces, lo escuchamos con claridad y empieza a pedir sus soluciones (14).

NOTAS Capítulo III.

- (1) Raillard, Georges.
"CONVERSACIONES CON MIRO".

Granica Editor. Barcelona 1978. p 77.

La teoría jamás ha de pretender ser más importante que la pintura ; en la entrevista que Raillard le hace a Joan Miró, el pintor catalán observa : "El juicio que más apreciaba era el de Masson, y también el de Eluard. Con Breton siempre sentía cierta desconfianza. Era demasiado dogmático, demasiado cerrado. No me daba la oportunidad de expandirme libremente. Creo que veía las ideas detrás de la pintura. No estoy seguro de que haya estado siempre dispuesto a aceptar la sorpresa. Esperaba más bien la prueba de la que había escrito, eso sí, para apoyar lo que había hecho como teórico. A mí la teoría se me escapa completamente".

(2) Término que utiliza el profesor Juan Acha para explicar los detalles que conforman una obra de arte, esos pequeños elementos que al ojo que no está entrenado para una observación minuciosa pasarían desapercibidos, aunque no por ello serían imperceptibles, pero para quien está entrenado para observar no los ha de pasar por alto.

- (3) García Ascot, Jomi. op. cit. pp 38-39.

- (4) García Ascot, Jomi. op.cit. p 40.

- (5) Grasskamp, Walter. op. cit. p42.

"Entrevista al pintor alemán Anselm Kiefer".

Este concepto de poder ver lo que hay detrás de un resultado final, de percibir los experimentos, las experiencias anteriores al resultado último, es mucho más que simplemente capas de pintura. Se aplica aún a conocimientos y experimentos de tiempo atrás, y no sólo personales sino también generacionales, ya que la experiencia y los resultados obtenidos por gentes que han vivido anteriormente a nosotros nos han dejado un punto de desarrollo desde el cual partimos. En la entrevista de Grasskamp a Kiefer este último explica : "La tradición -sobre todo en el campo del arte y la literatura- no es nunca un acervo de obras que se hayan conservado incólumes a lo largo de los siglos hasta la posteridad, sino que cada generación la utiliza de una forma nueva y distinta, y su uso correcto, lejos de ser algo que se haya podido reglamentar unánimemente ni siquiera dentro de cada una de ellas, ha sido objeto de constantes controversias. De ahí que la tradición se presente ante la reflexión histórica como un palimpsesto, como texto que borra otros textos originales y que a su vez está siempre en peligro de ser borrado".

- (6) Eco, Umberto. op cit. p 65.

- (7) Corredor-Matheos, J.

"Tamayo".

Editorial Polígrafa. Barcelona 1988. p 7.

Este tipo de pintura ilustrativa, que puede ser incluso abstracta, no necesariamente figurativa, se queda en la mera apariencia, no trasciende más allá que de la primera capa, de una pobre concepción pictórica y artística.

Tamayo tiene su muy particular concepto de lo que es la pintura

verdadera definiéndola como "producto cuyo valor se deriva de sus cualidades plásticas. Cualidades obtenidas mediante un proceso de depuración hasta a la esencia. Esencia plástica ordenada con un sentido poético, dentro de la preciosa limitación del cuadro".

La pintura ilustrativa carece de esta "esencia plástica ordenada con un sentido poético", y se basa en hechos bien determinados de antemano, y creo que lo más grave es que está basada en concepciones plásticas pretenciosas, sean cualesquiera las tendencias de estas, no importa, lo único que las devalora es la pretenciosidad.

(8) Edwards, Betty.

"Aprender a dibujar. Un método garantizado".

Hermann Blume Ed. Madrid 1984.

Para un estudio más amplio consultar los capítulos II, III, IV, V y VI.

(9) Grasskamp, Walter. op. cit. p 36.

"Entrevista al pintor alemán Karl Horst Hödicke".

El proceso se debe de dar solo, sin ningún tipo de justificación, debe fluir naturalmente.

Respecto a las justificaciones teóricas hechas por el mismo pintor hacia su obra, Hödicke dice : "... cualquiera que se ponga a pintar hoy, nota que con conceptos no llegará muy lejos y por eso sirve de muy poco discurrir de antemano un concepto pictórico fuerte. Es cierto que se necesita una determinada estructura en la que estar. El objeto surgió en cierto momento, se mantuvo y luego se volvió a destruir. En esta fase hubo sin embargo, y esto fue muy importante, una proletarianización de la pintura, lejos de los santones, lejos de la teoría. Quizá haya pasado esto, quizá sea ya importante otra cosa".

(10) Le Targat, Francois.

"Marc Chagall".

Editorial Polígrafa. Barcelona 1985. p 7.

Respecto a lo conveniente de crear con los sentidos y no con la razón, Le Targat cita al maestro Marc Chagall, quien dice : "Si yo consigo crear con el corazón casi todas mis intenciones perduran ; si lo hago con la cabeza, no perdura casi nada. No hay que tener miedo de uno mismo, de expresarse a sí mismo. Si usted es absolutamente sincero, lo que hace, lo que dice, convendrá a los otros. Procure que su obra no quede cubierta de espuma".

(11) Le Targat, Françoise. op. cit. pp 12-13.

Chagall habla sobre el arte que es hecho con honestidad, y condena al que está hecho con la intención de ser eso, con pretenciosidad, sin que la investigación y la condición del artista lo hayan llevado a ello.

"El arte de hoy como el de mañana rechaza todo contenido. El arte proletario auténtico será aquel que, con perspicacia y simplicidad, sepa romper con todo lo que se pueda definir como puramente literario... el arte proletario no es un arte para los proletarios, ni un arte de los proletarios. Es el arte del pintor proletario. En el pintor proletario las dotes creadoras se unen a la conciencia proletaria y sabe perfectamente que él y su talento pertenecen a la colectividad".

(12) Ratcliff, Carter.

"Sobre las pinturas de Borges".

Catálogo de la exposición de Jacobo Borges titulada "de La Pesca

al Espejo de Aguas", efectuada en el Museo Tamayo, México
1987. p 28.

La retroalimentación entre una obra concreta y otra es inherente al desarrollo de la serie.

Así Carter Patcliff dice acerca de la obra expuesta de Borges en la muestra retrospectiva que Venezuela le organizara en 1987: "... para él nunca está terminado un cuadro. El significado de cualquier imagen requiere una mayor elaboración. Aunque debe abandonar su pintura en algún momento, partes de ella reaparecen en obras posteriores. En ocasiones una nueva pintura se asemeja a una anterior que ha vuelto a pintar ... o a soñar".

(13) Grasskamp, Walter. op.cit. p 35.

"Entrevista a Karl Horst Hödicke".

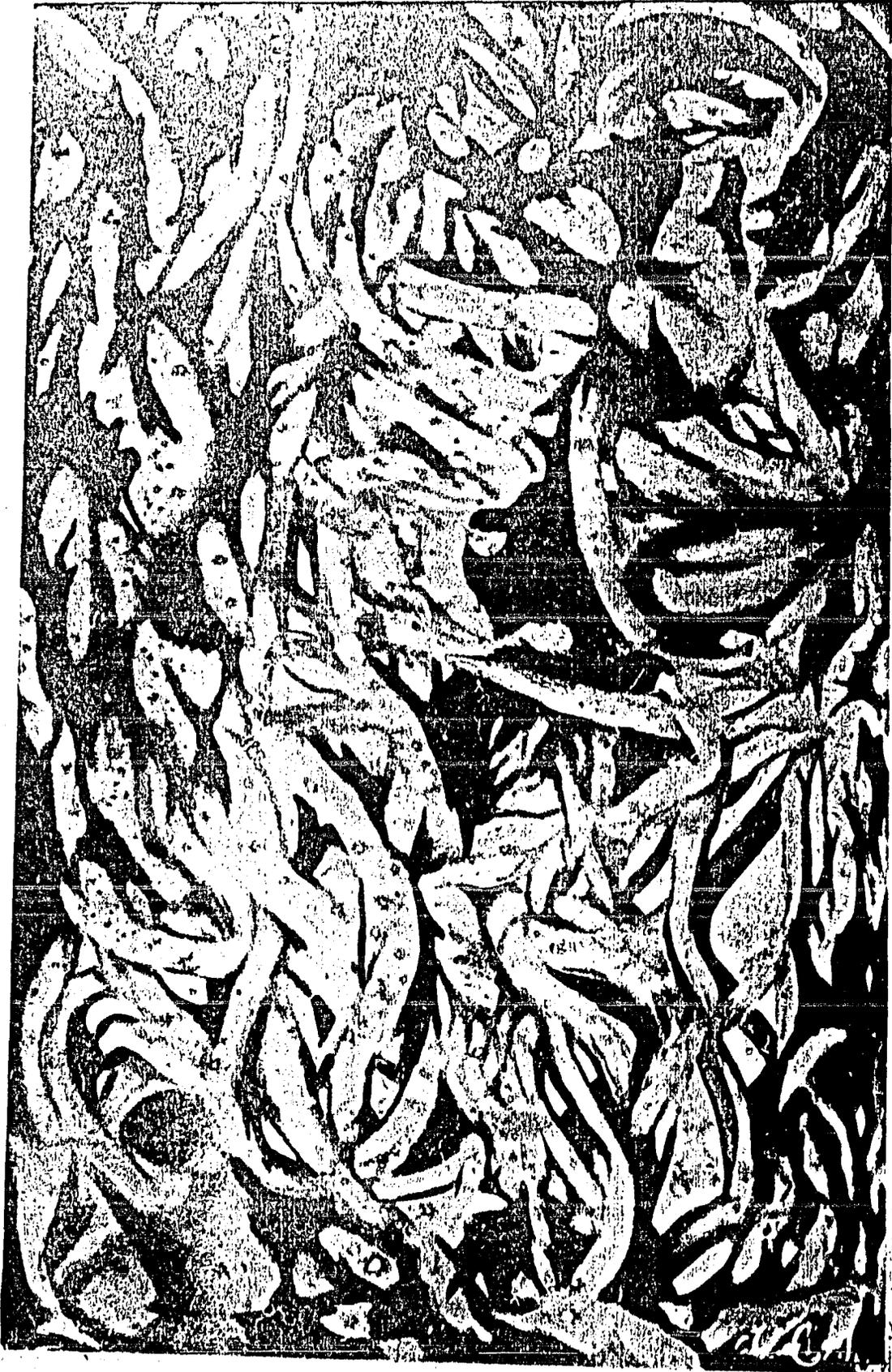
Respecto a los tipos de dibujos que existen durante el proceso de conformación de la serie o un cuadro concreto Hödicke dice: "a veces hay dibujos anteriores al cuadro, aquellos que luego discurren al lado de él, y dibujos que vienen después del cuadro. Hay grupos de pinturas que se las han arreglado sin dibujos, otros cuadros no nacen hasta muy tarde, después de ensayar durante mucho tiempo un tema en dibujos". Creo que esto es perfectamente aplicable a la relación que existe entre el grabado-pintura, dibujo-grabado, pintura-dibujo, etc.

(14) García Ascot, Jomi. op. cit. p 39.

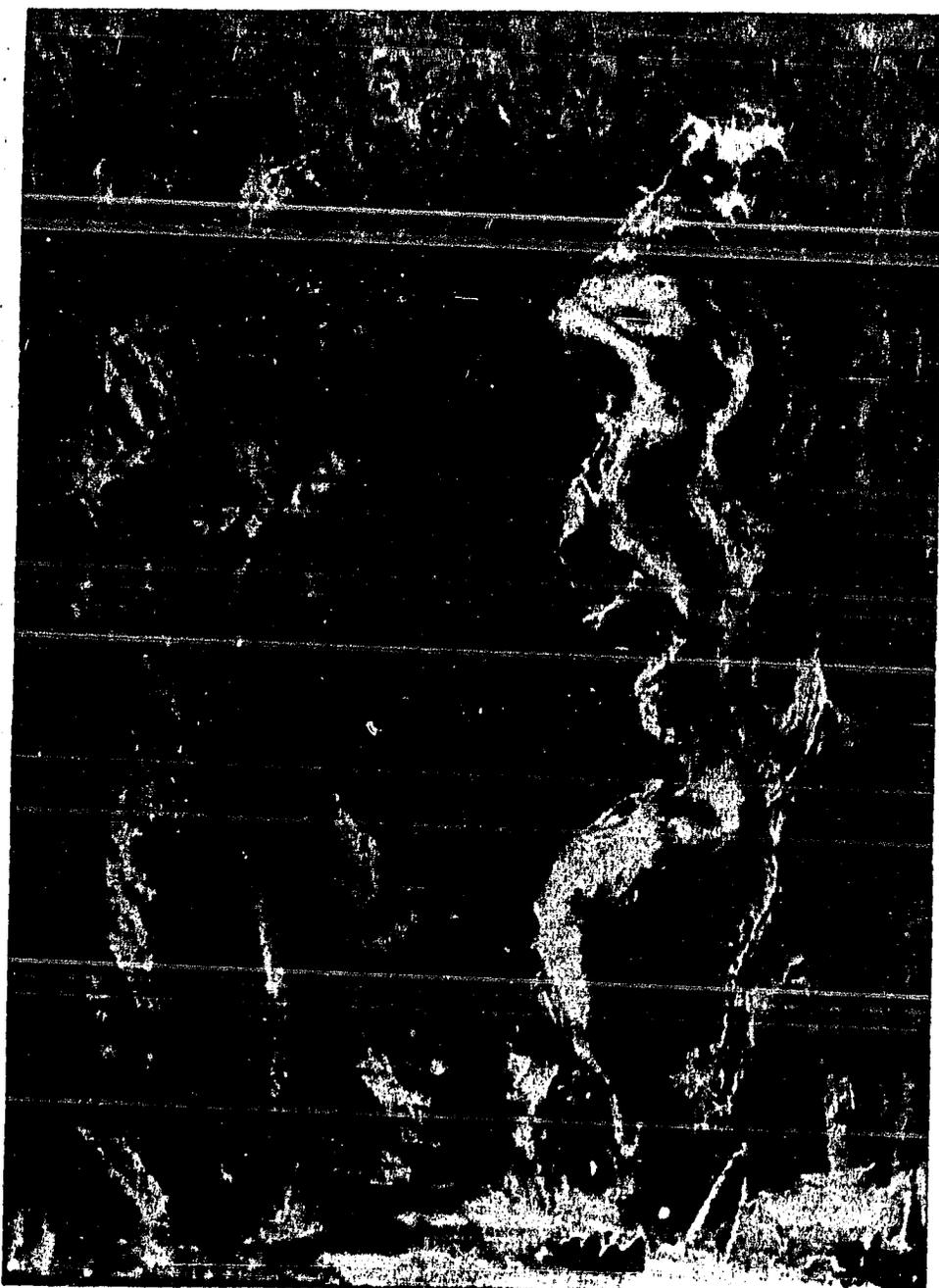
Este proceso de jerarquización Von Gunten nos lo aclara de la siguiente manera: "No creo que se pueda pintar, pintar y no meramente aplicar color o dar pinceladas, dándose cuenta de lo que se está haciendo. El darse cuenta viene al rato, cuando se da un paso para atrás, para ver, precisamente, lo que hay de nuevo en el cuadro, a ver si se puede dejar".

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta.

CAPITULO IV. La serie.



"Lo que un Cronopio sueña"
Acrílico / tela. 140 X 120 cms
1984



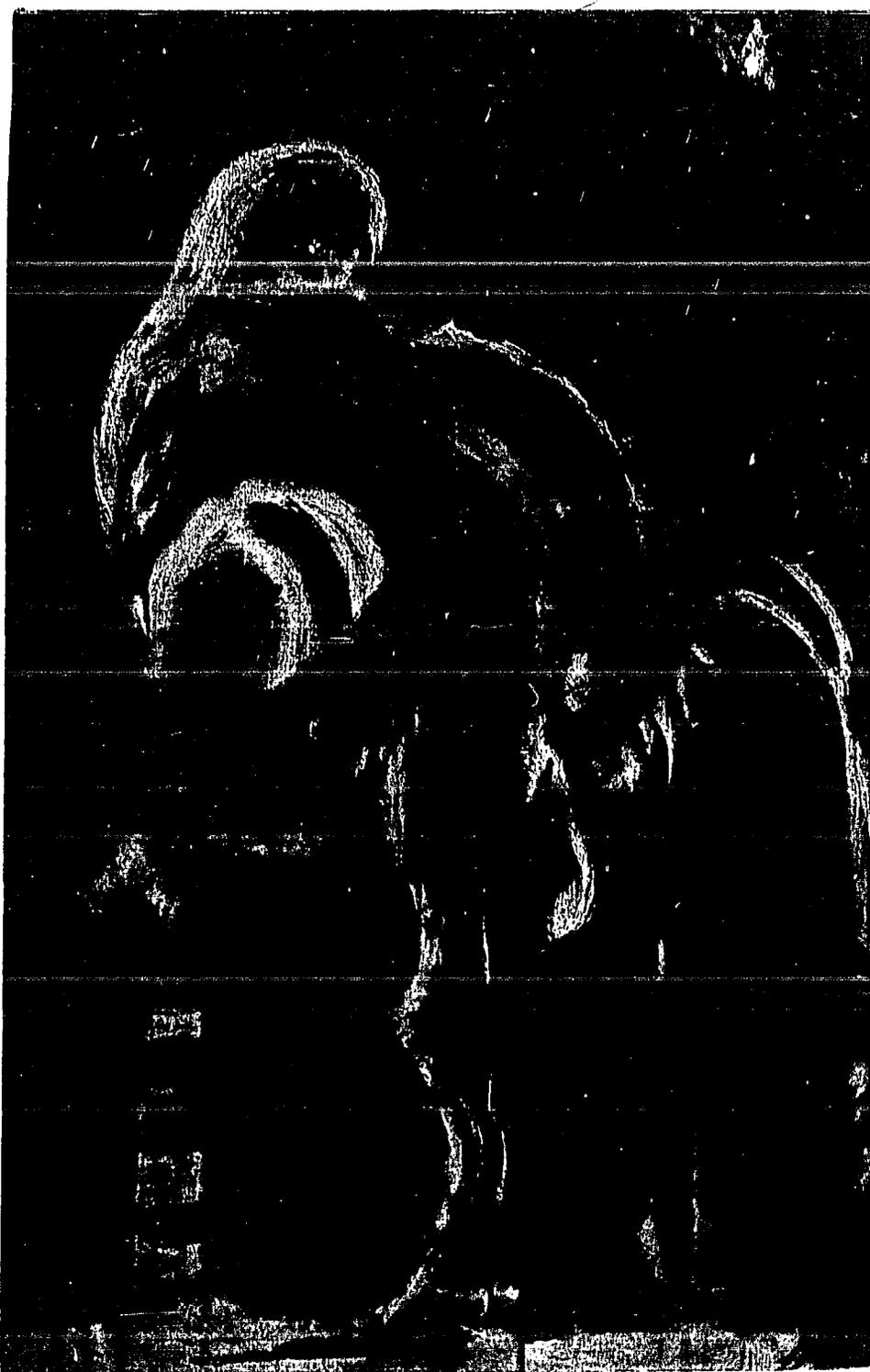
"Güestias caminando por San Juan de Letrán"
Oleo/tela 50 X 40 cms
1984



"Lolita y Arturo, i A ensayar!"
Encaústica/madera 54 X 53 cms
1984



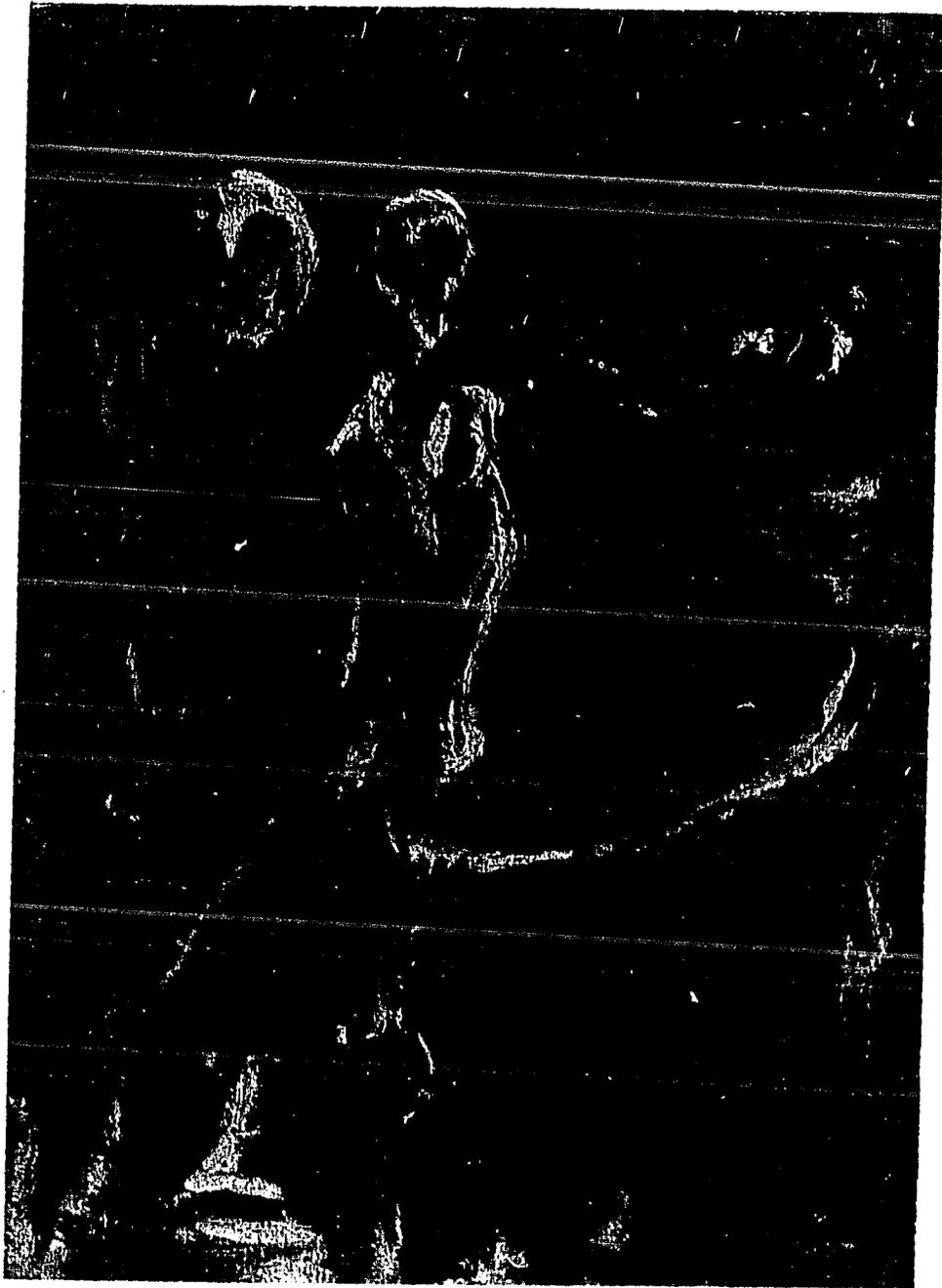
"Espumeru y Bosgosu"
Encaústica/madera 54 X 53 cms
1984



"El onanista Munuza"
Oleo/tela 120 X 100 cms
1984



"El lamento de la Güestia"
Oleo/tela 100 X 90 cms
1984



"La Güestia viene por el pintor"
Oleo/tela 120 X 100 cms
1984



"La decapitación de Munuza"
Oleo/tela 120 X 100 cms
1984



"Pelayo y Madreñugiru"
Oleo, encaústica y acrílico/tela
1984

130 X 150 cms



"¿Presentación, papel? ¡Bah! Sólo Güestia"
Litografía 60 X 40 cms
1984



"Descendimiento de la Cruz según Rubens"
Oleo/tela 90 X 100 cms
1986



"El déspota onanista"
Oleo y encaústica/tela 120 X 100 cms
1986



"Otro día más sin saber de Tí"
Oleo/tela 120 X 100 cms
1986-87



"Personaje con Gatos"
Oleo/tela 70 X 100 cms
Marzo, 1987



"Padre, hijo y Dugme"
Oleo/tela 100 X 70 cms
Abril, 1987



"Mi infancia"

Oleo/tela 120 x 100 cms

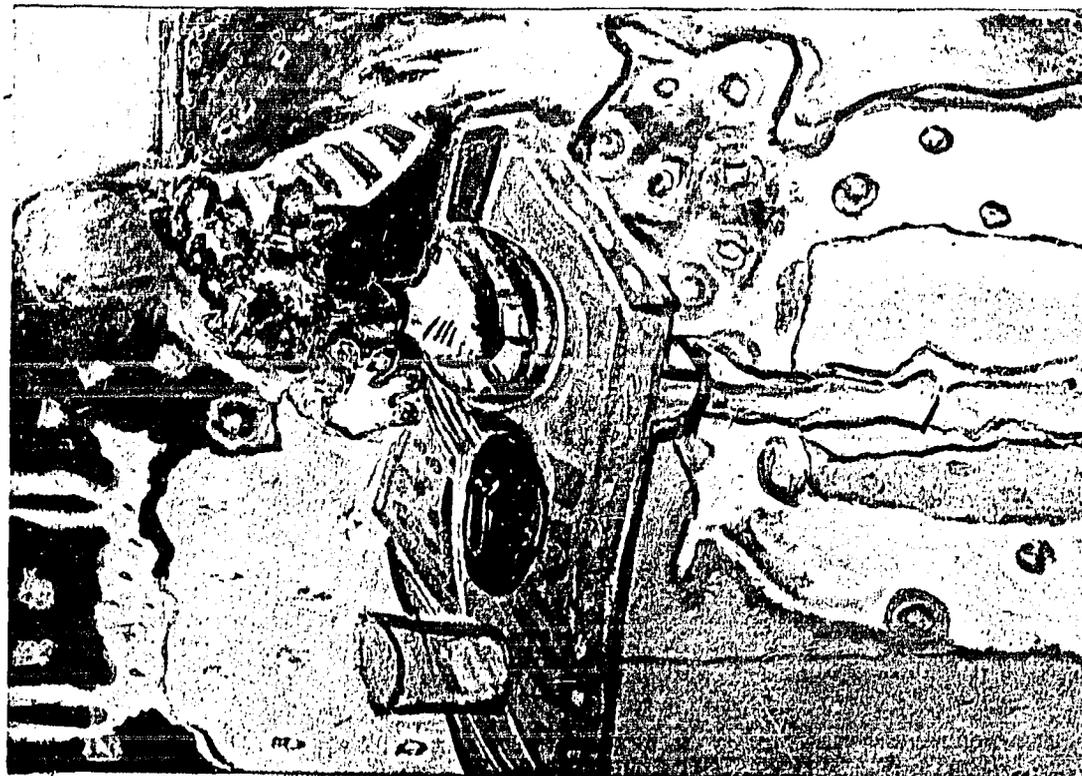
Abril 1987



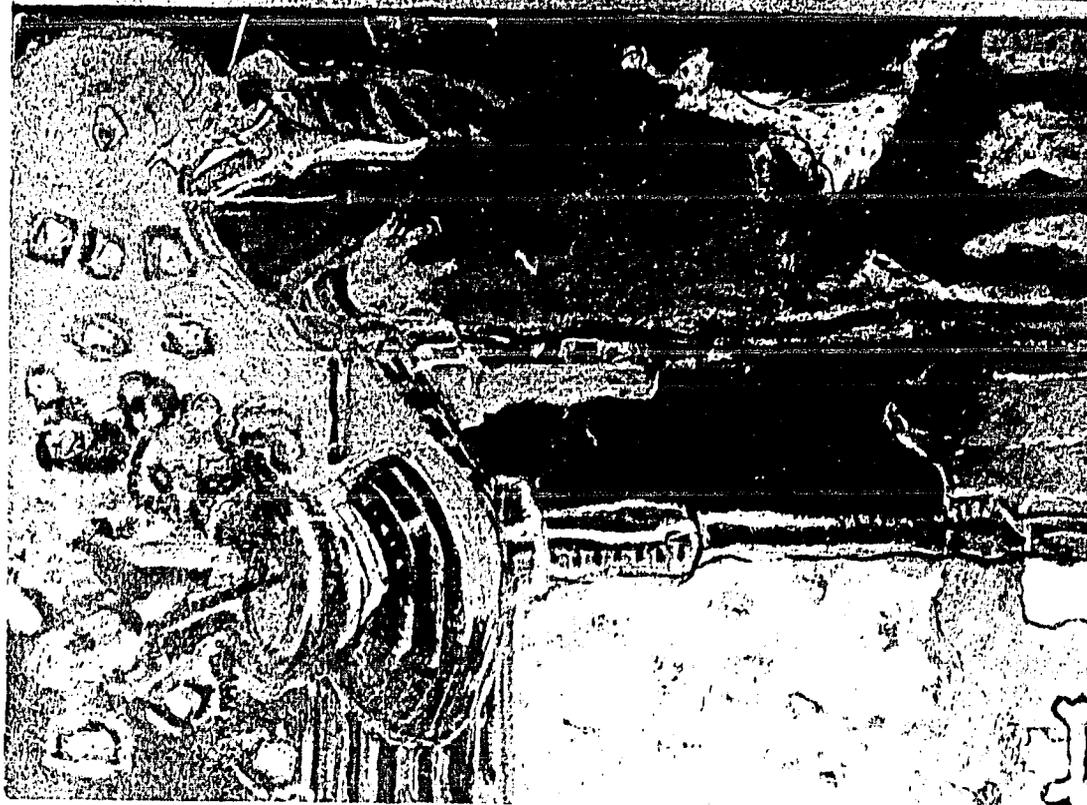
"¡Muchachos! Que ahí viene el gran Torito"
Oleo/tela 100 X 70 cms
Abril, 1987



"Trucha según Courbet y comensales hambrientos"
Oleo/tela 80 X 120 cms
Abril 30, 1987



(B)



(A)

(A) "Personaje con flores, animales y luciernagas"

Oleo/tela 120 x 80 cms

Abril 1987

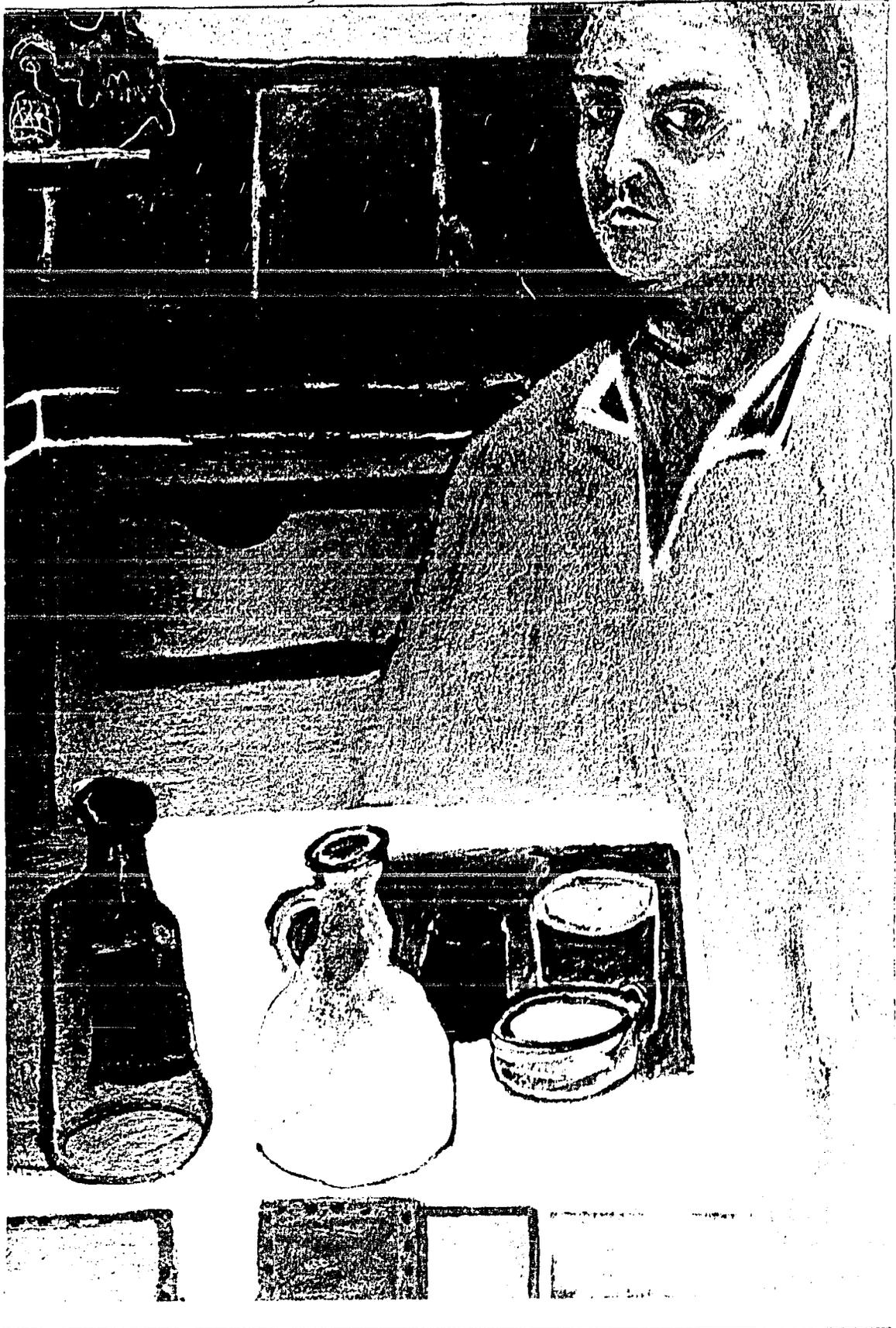
(B) "Personaje con flores, animales, vaso y luciernagas"

Oleo/tela 120 x 80 cms

Abril 1987



"Naturaleza muerta con Truchas y Torito"
Oleo/tela 90 X 60 cms
Mayo 3, 1987



"Autorretrato calvo"

Oleo/tela 80 x 60 cms

Mayo 1987



"Autorretrato con cerveza"
Oleo/tela 80 x 60 cms
Junio 8, 1987



"Naturaleza muerta con pichón y torito"

Oleo/tela 80 x 60 cms

Junio 9, 1987



"Dugme y Yo"

Oleo/tela 90 x 70 cms

Junio 10, 1987



"Autorretrato con tele-visión y un Torito enfundado en sus Jeans"
Oleo/tela 100 X 70 cms
Julio 6, 1987



"Autorretrato con Enriqueta"

Oleo/tela 80 x 60 cms

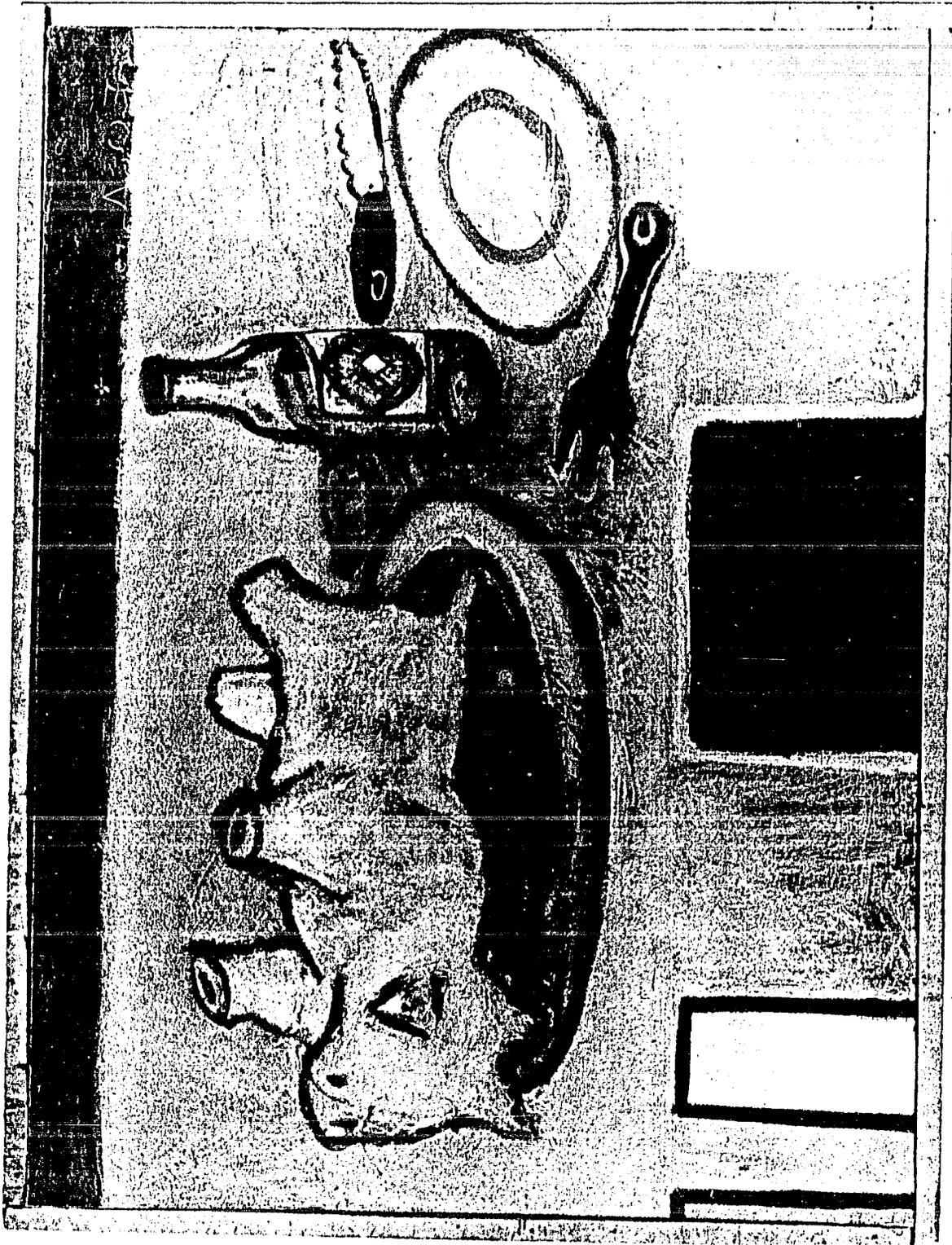
Julio 20, 1987



"Retrato de Enriqueta según Soutine"

Oleo/tela 100 x 70 cms

Agosto 8, 1987



"Plato y cubiertos con cerveza y Dugme al horno"

Oleo/tela. 80 x 100 cms

Agosto 10, 1987



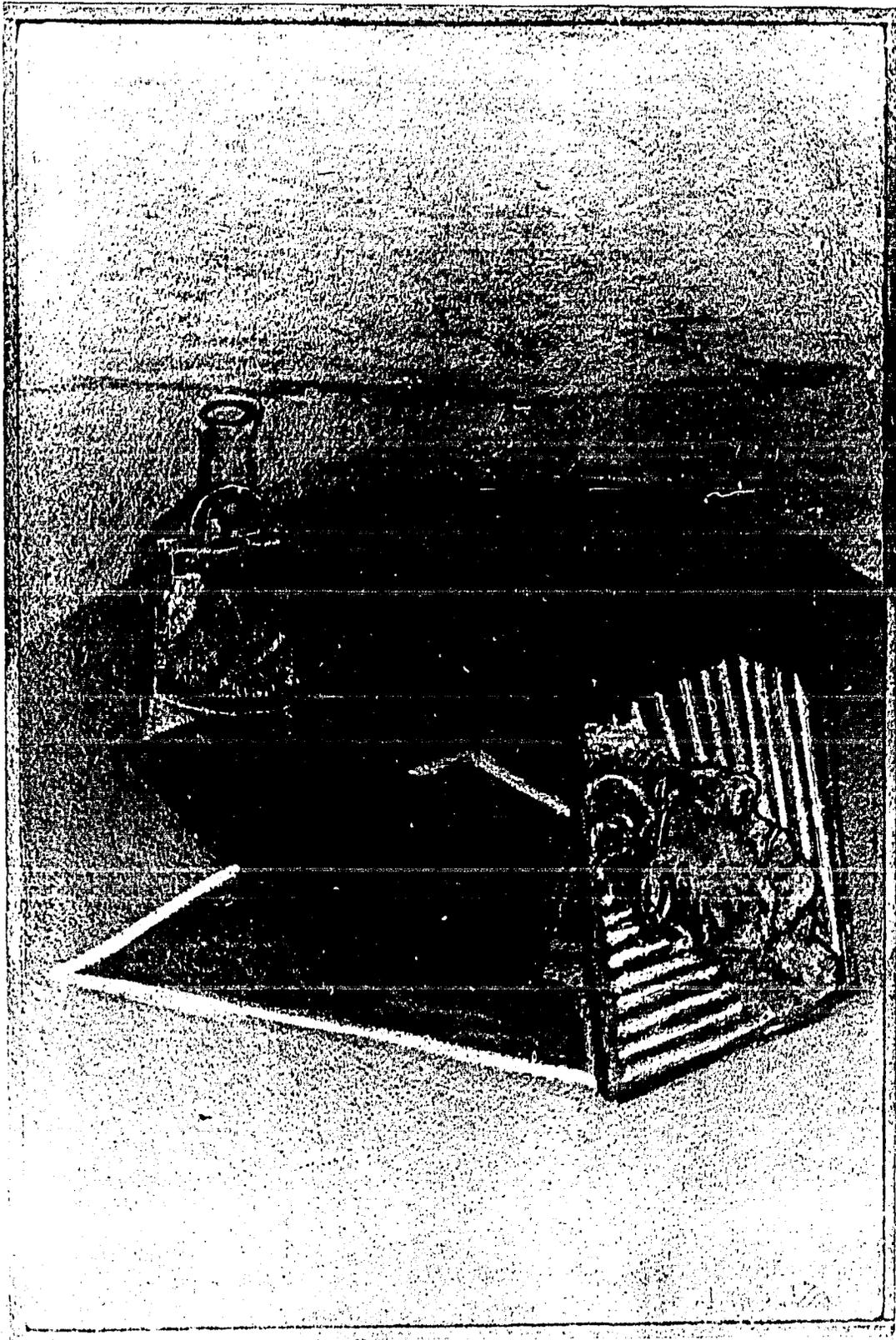
"Zapatitos rosas"

Oleo/tela 120 x 110 cms

Septiembre 27, 1987



"Retrato de la Señora María Dolores Ruíz Videgaray"
Oleo/tela 150 X 80 cms
Noviembre 15, 1987



"Palo de oro y Lolita linda"
Oleo/tela 100 x 70 cms
Noviembre 21, 1987



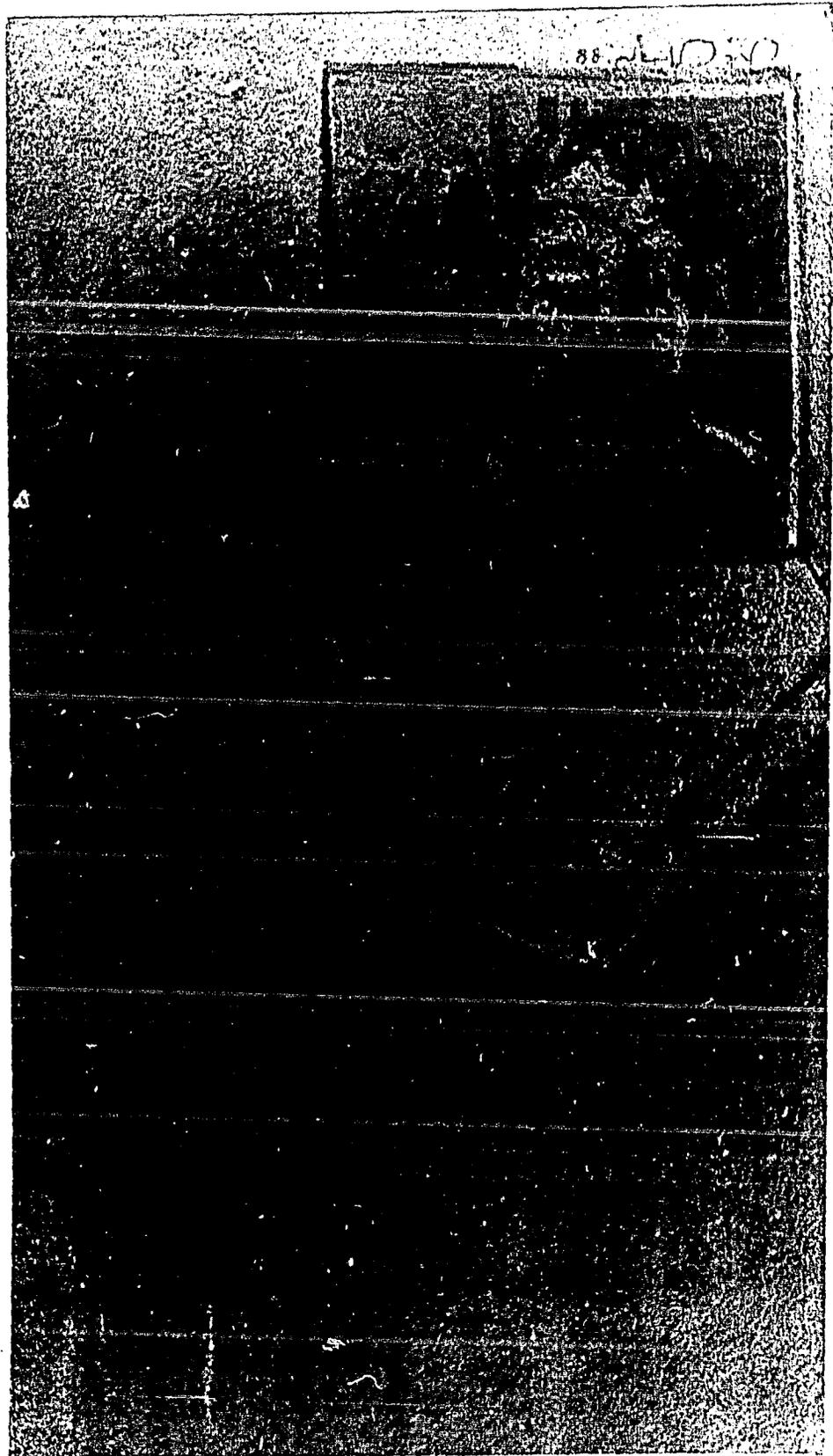
"Naturaleza bien muerta y sonriente"

Oleo/tela 100 x 80 cms

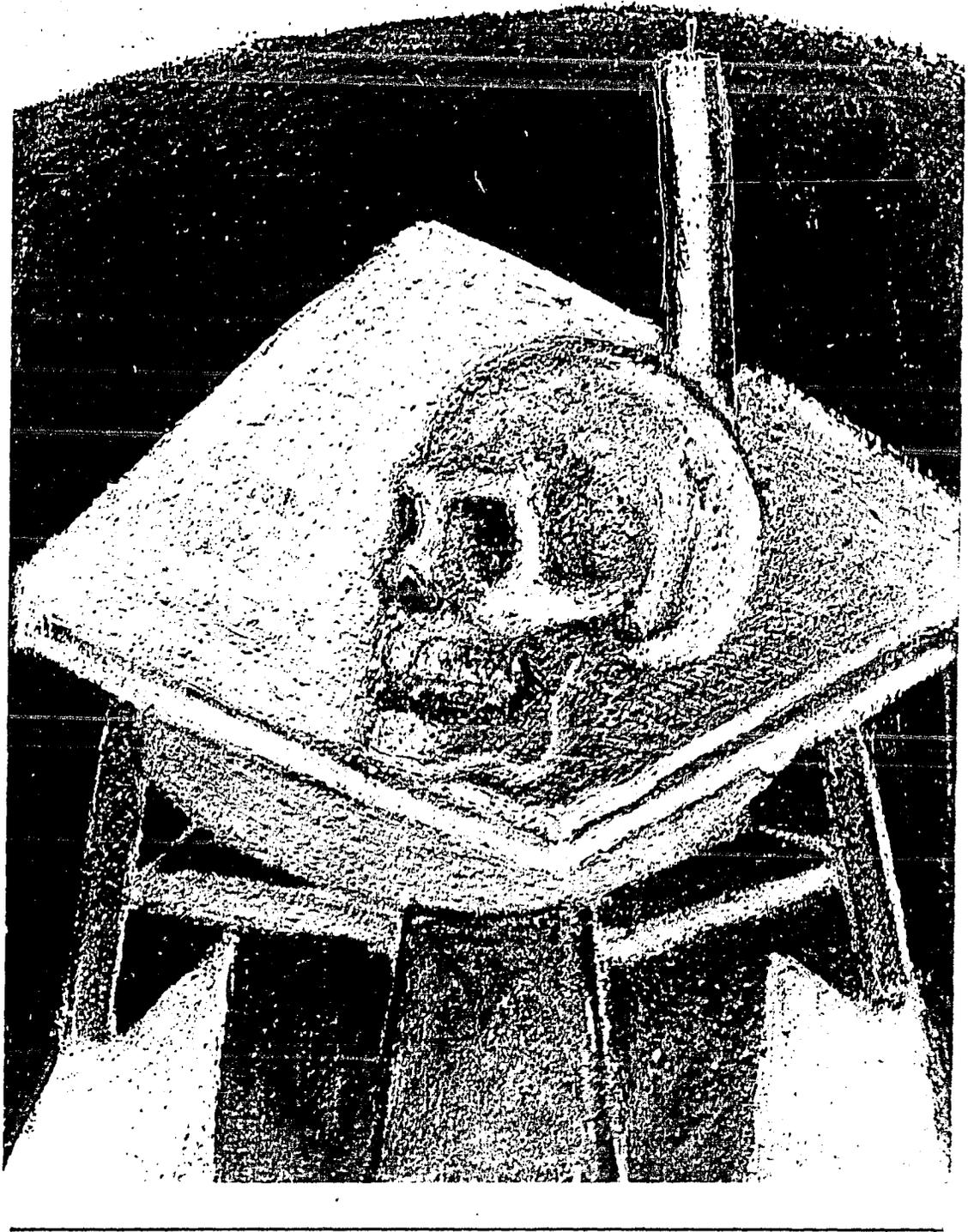
Enero 2, 1988



"Homenaje a Don Antonio Ruíz y flores según Cezanne"
Oleo/yute 90 X 70 cms
Enero 7, 1988



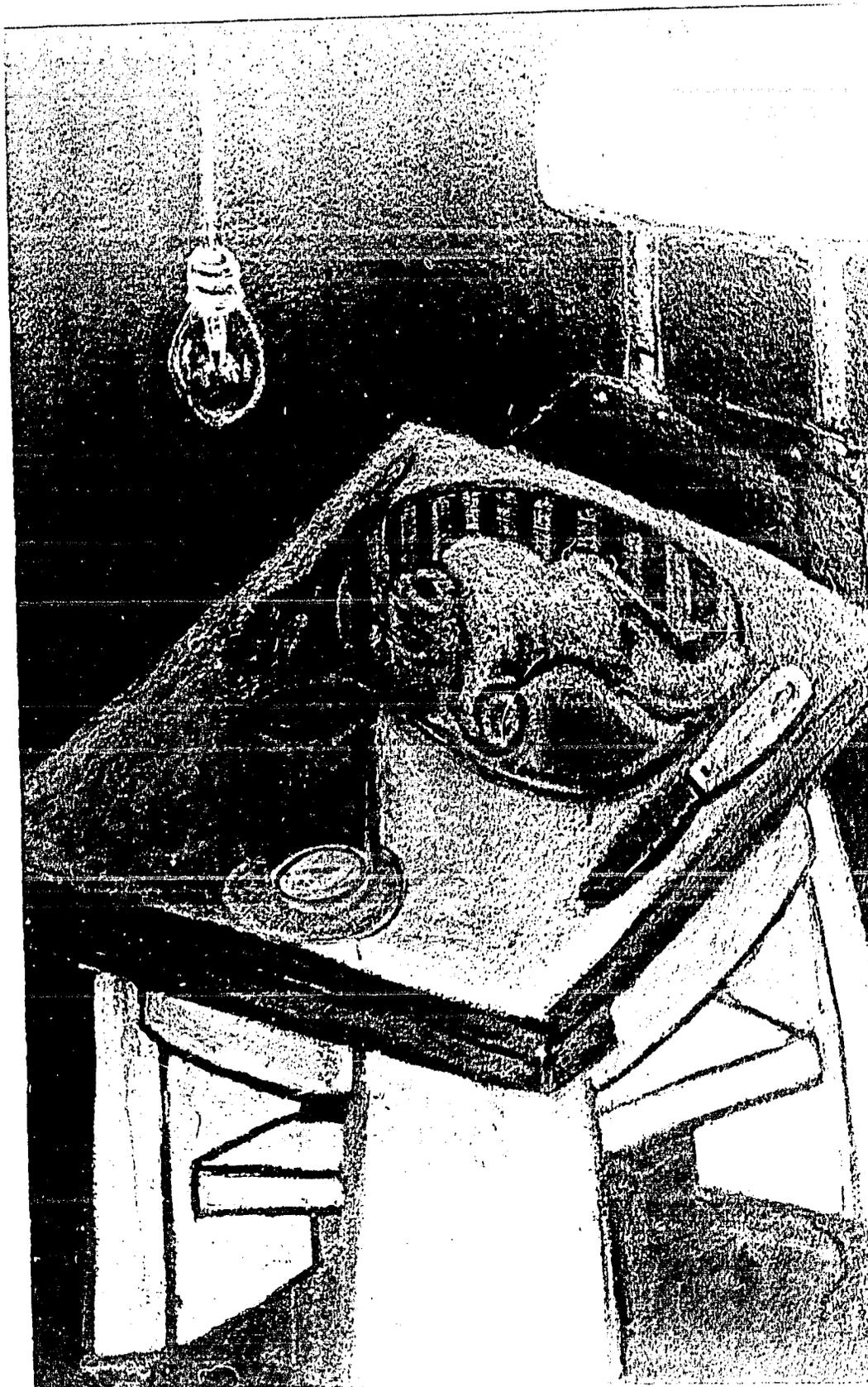
"Retrato de una mujer"
Oleo/tela 100 x 60 cms
Enero 18, 1988



"El cráneo de mi muerta"

Oleo/tela 80 x 60 cms

Enero 25, 1988



"Naturaleza muertota"

Oleo/ tela 120 x 80 cms

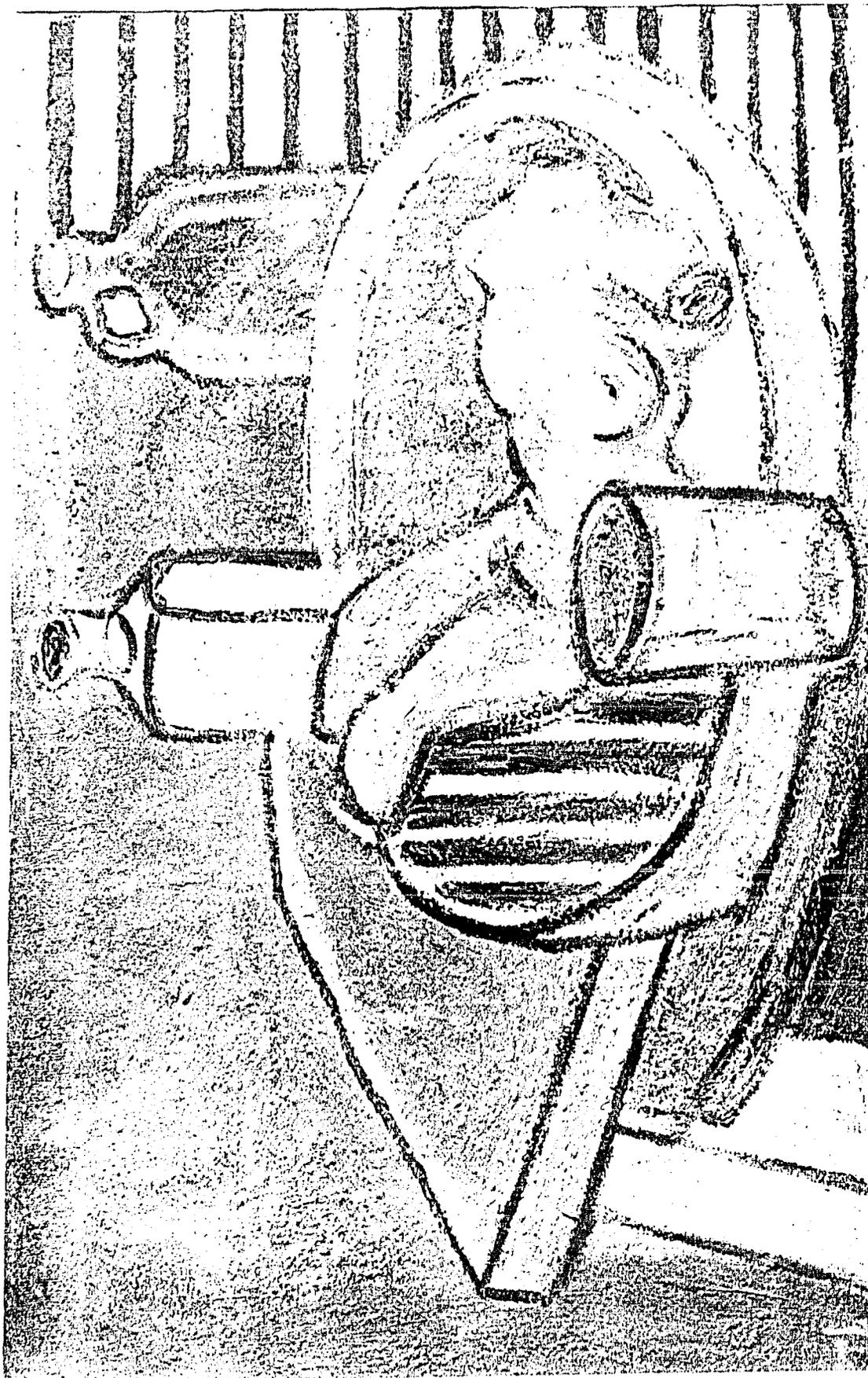
Enero 29, 1988



"Desnudo siena"

Oleo/tela 110 x 100 cms

Febrero 1, 1988



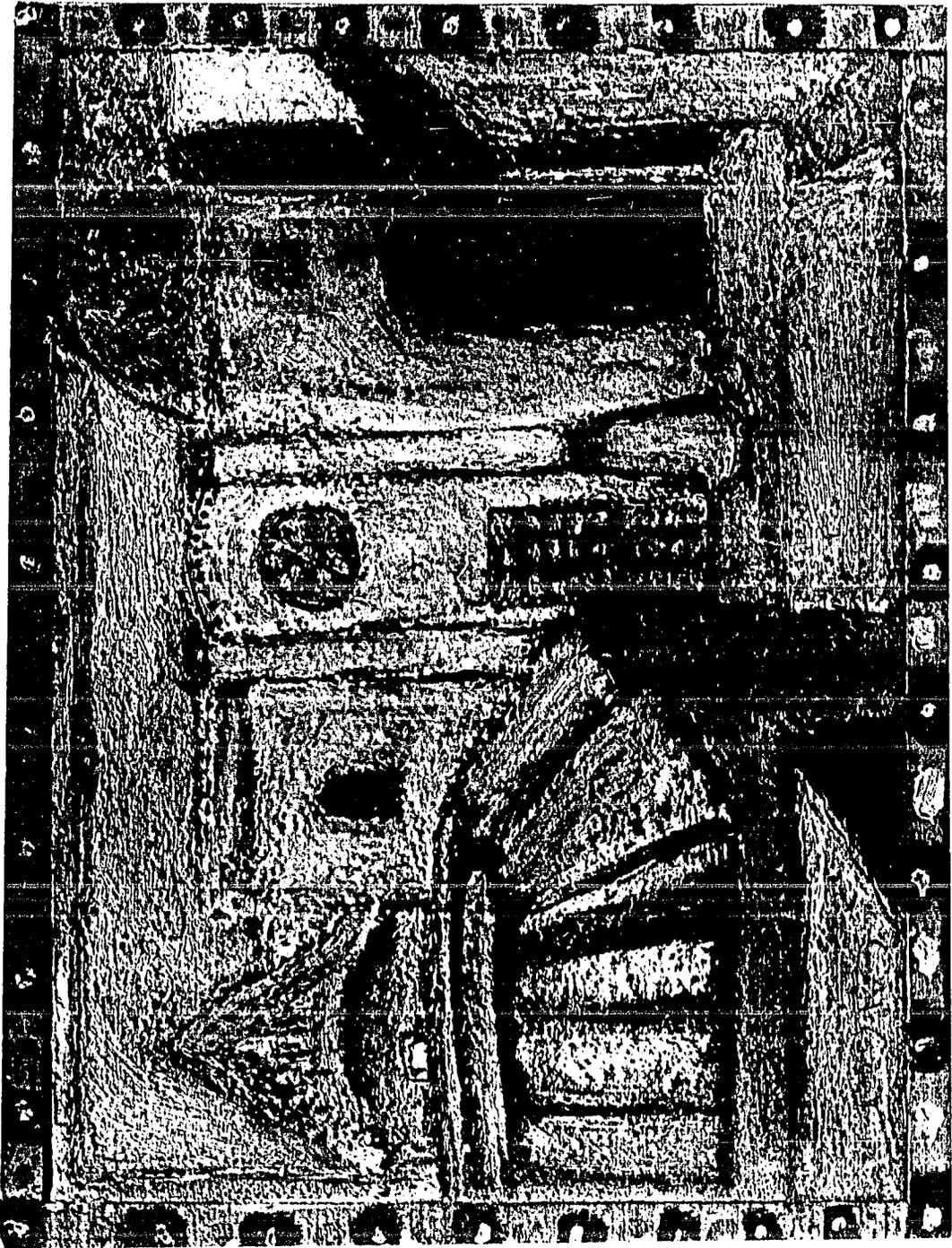
"Desnudo a la carta"
Oleo/yute 60 X 90 cms
Febrero 5, 1988



"Desnudo amarillo"

Oleo/tela 70 x 120 cms

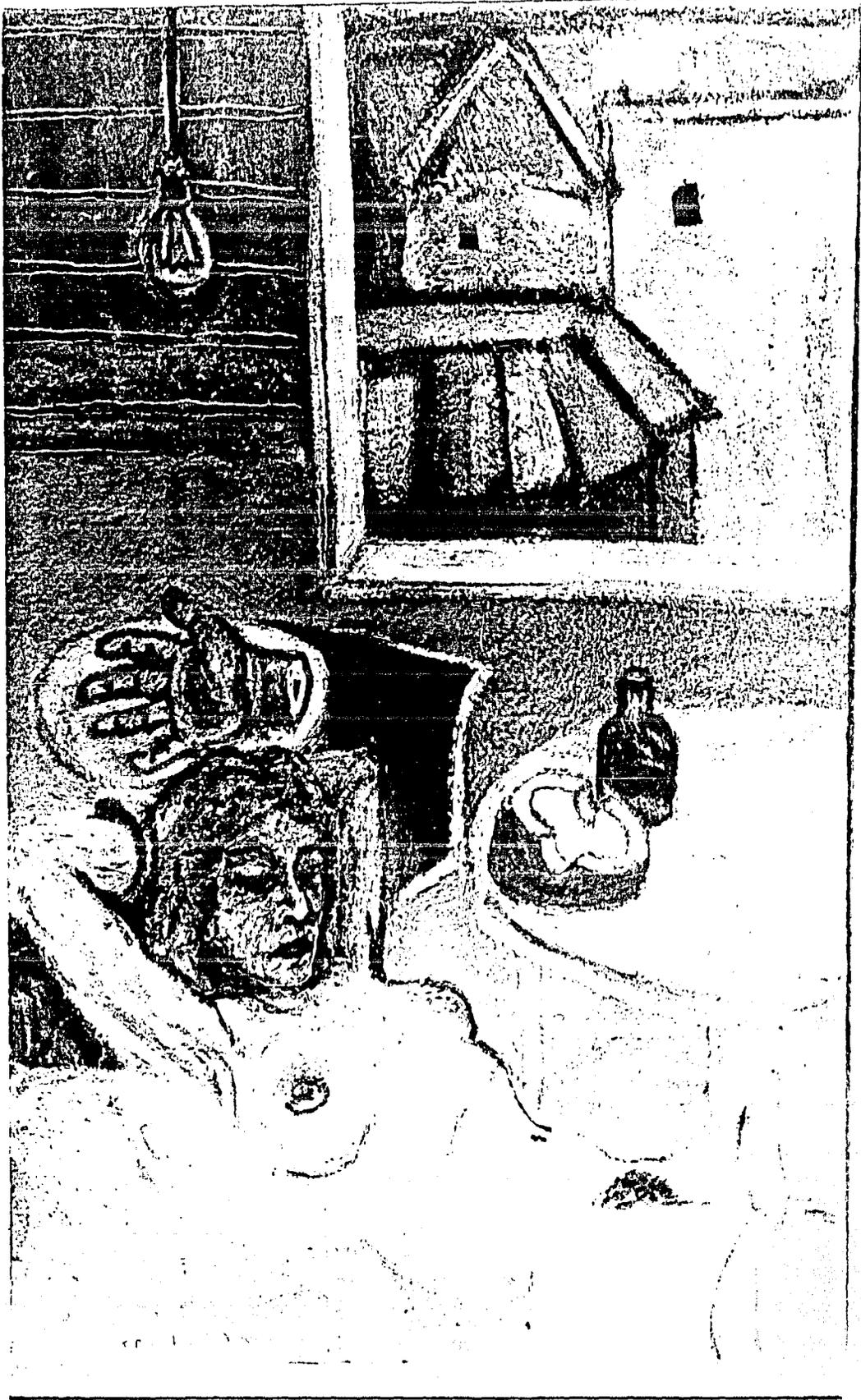
Marzo 9, 1988



"Valle de Bravo"

Oleo/tela 44 x 54 cms

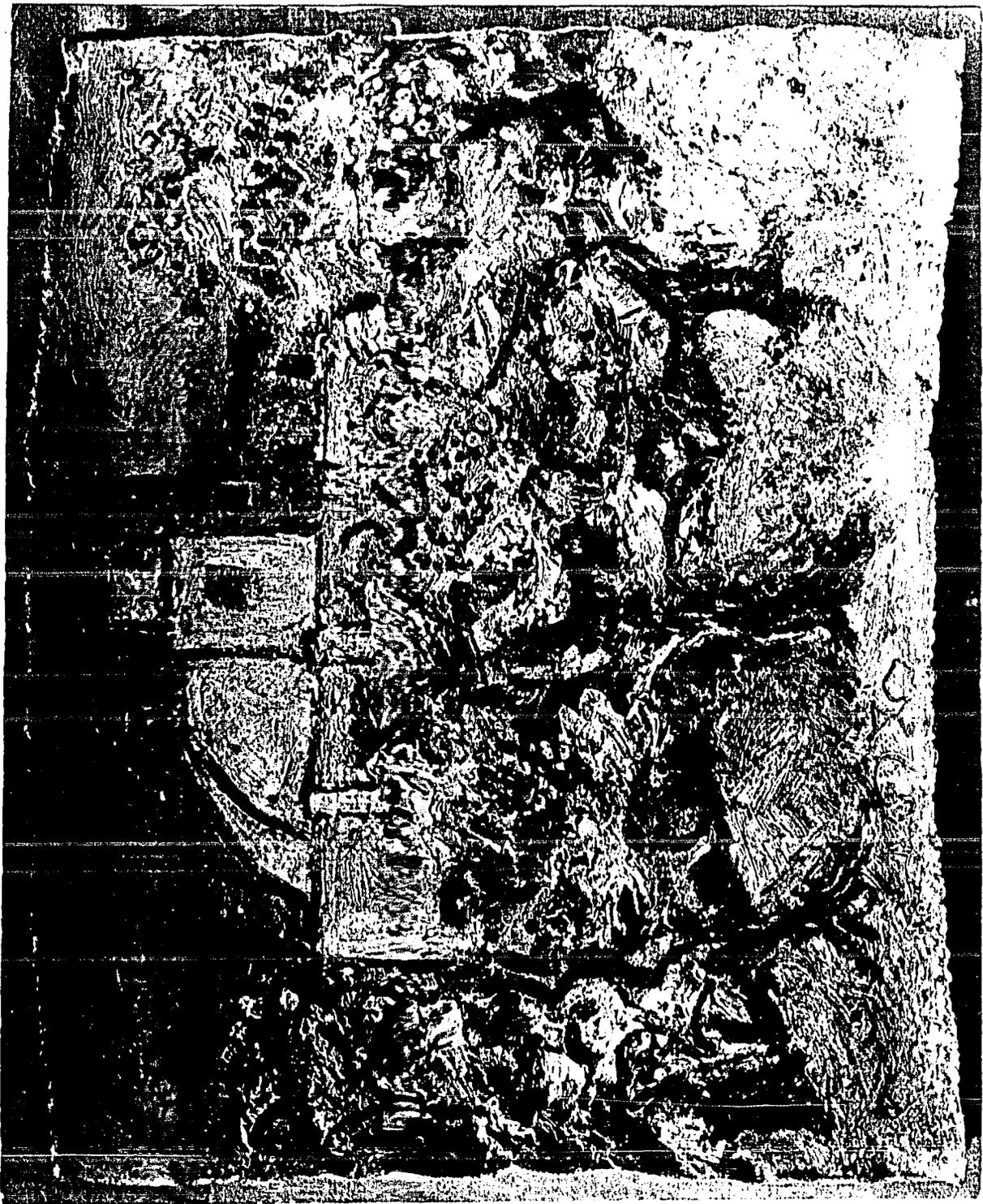
Marzo 21, 1988



"Desnudo verde"

Oleo/tela 120 x 80 cms

Abril 1, 1988



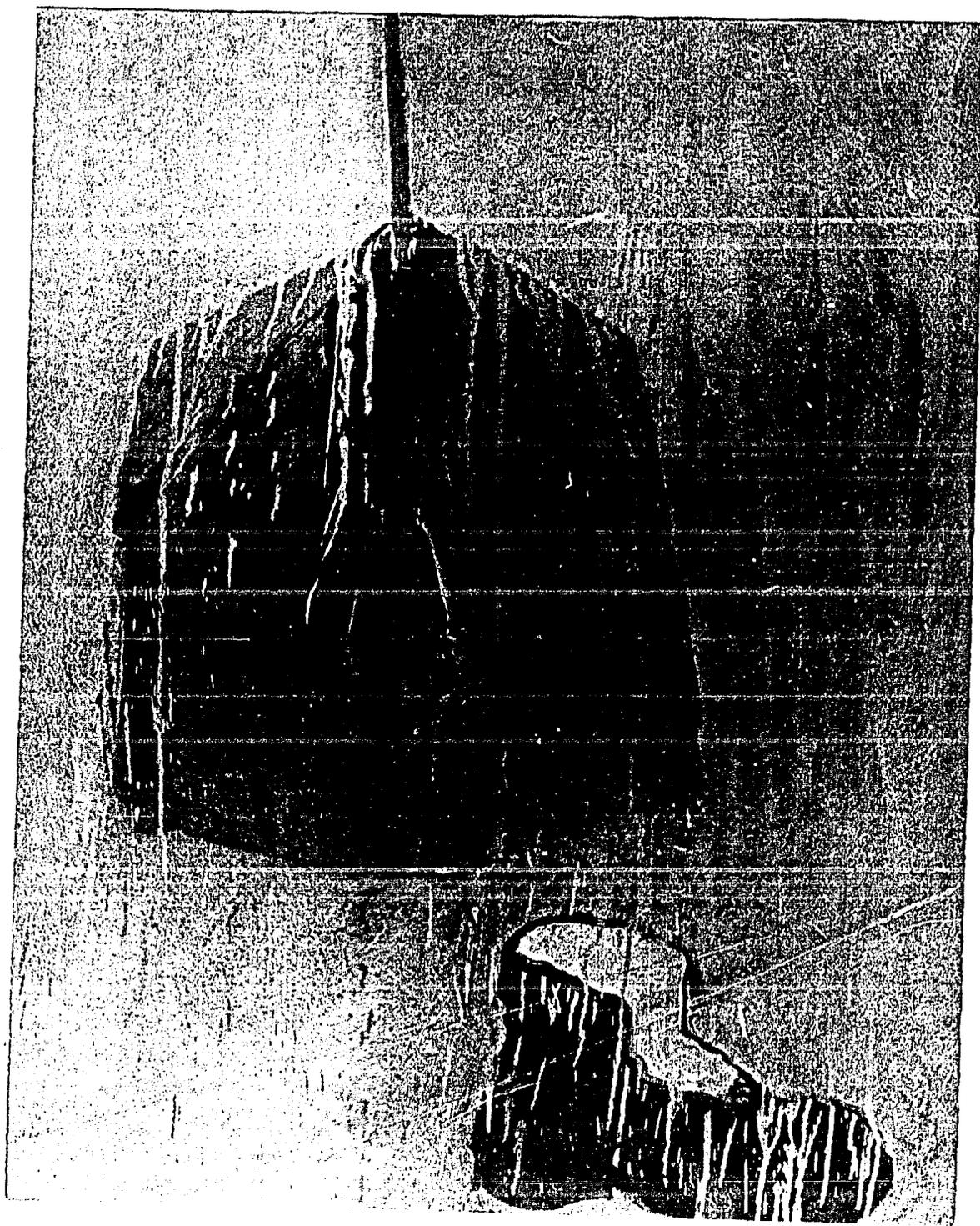
"Paisaje"

Oleo/tela 47 x 55 cms

Abril 8, 1988



"Retrato de zapato con armadillo"
Oleo/tela 120 x 80 cms
Julio 11, 1988



"El zapatito alumbrado en una noche de verano"

Oleo/ tela 100 x 85 cms

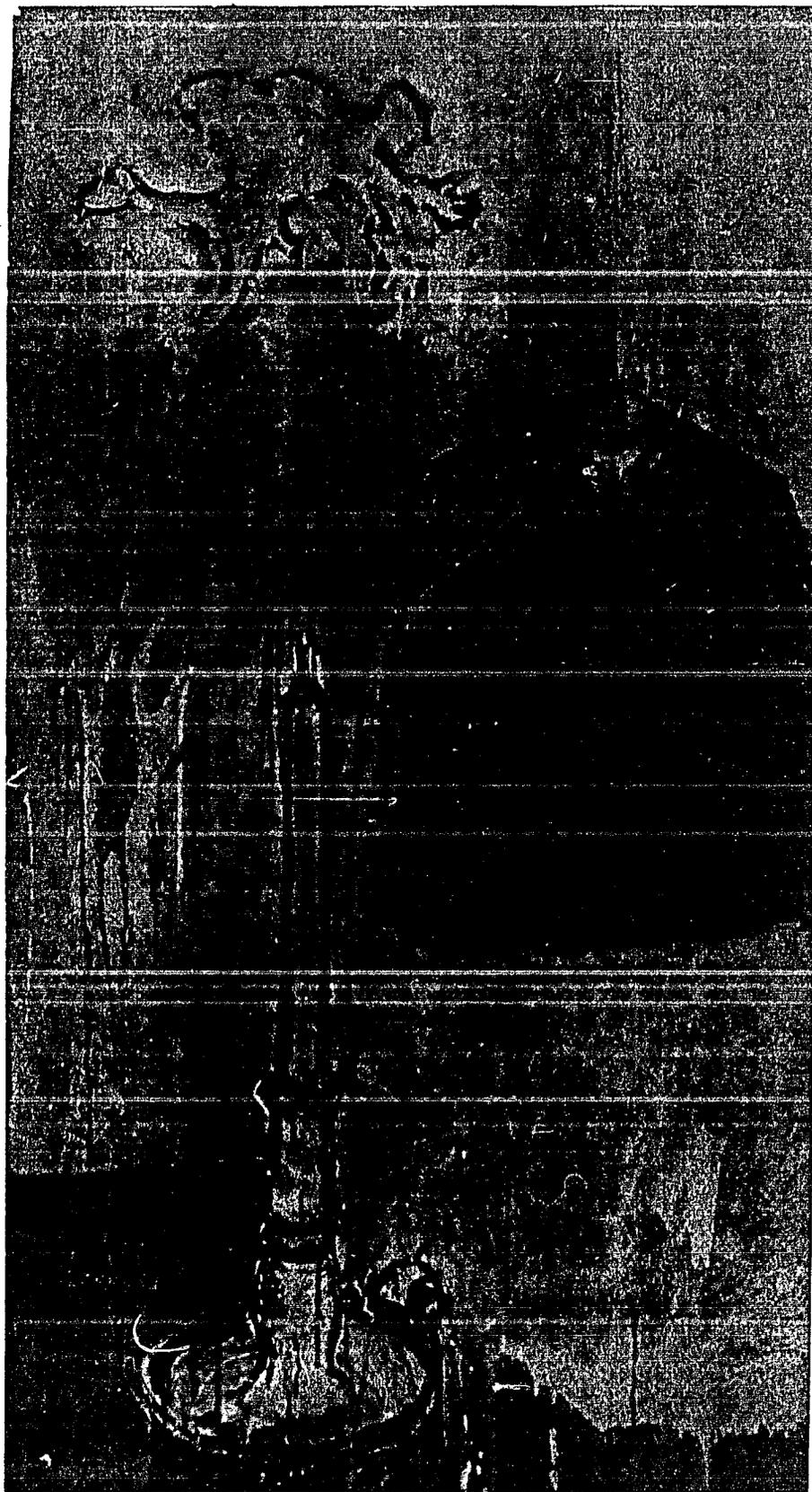
Julio 12, 1988



"Zapatito vigilado desde las alturas por un cráneo voloso"

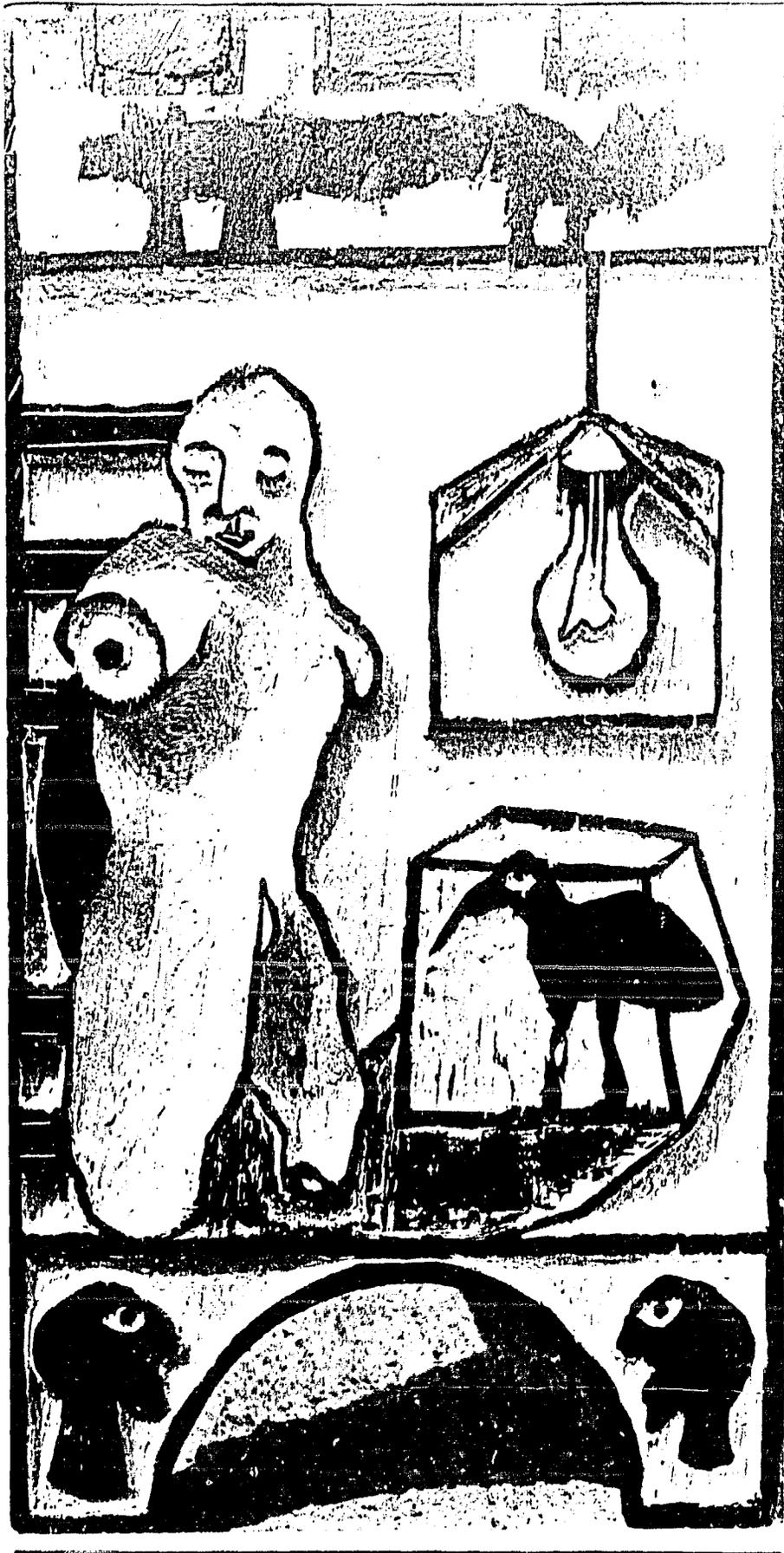
Oleo/tela 100 x 85 cms

Julio 20, 1988



"Y el alebrije volvió para preñarte"
Oleo/tela 120 X 70 cms
Agosto 13, 1988

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

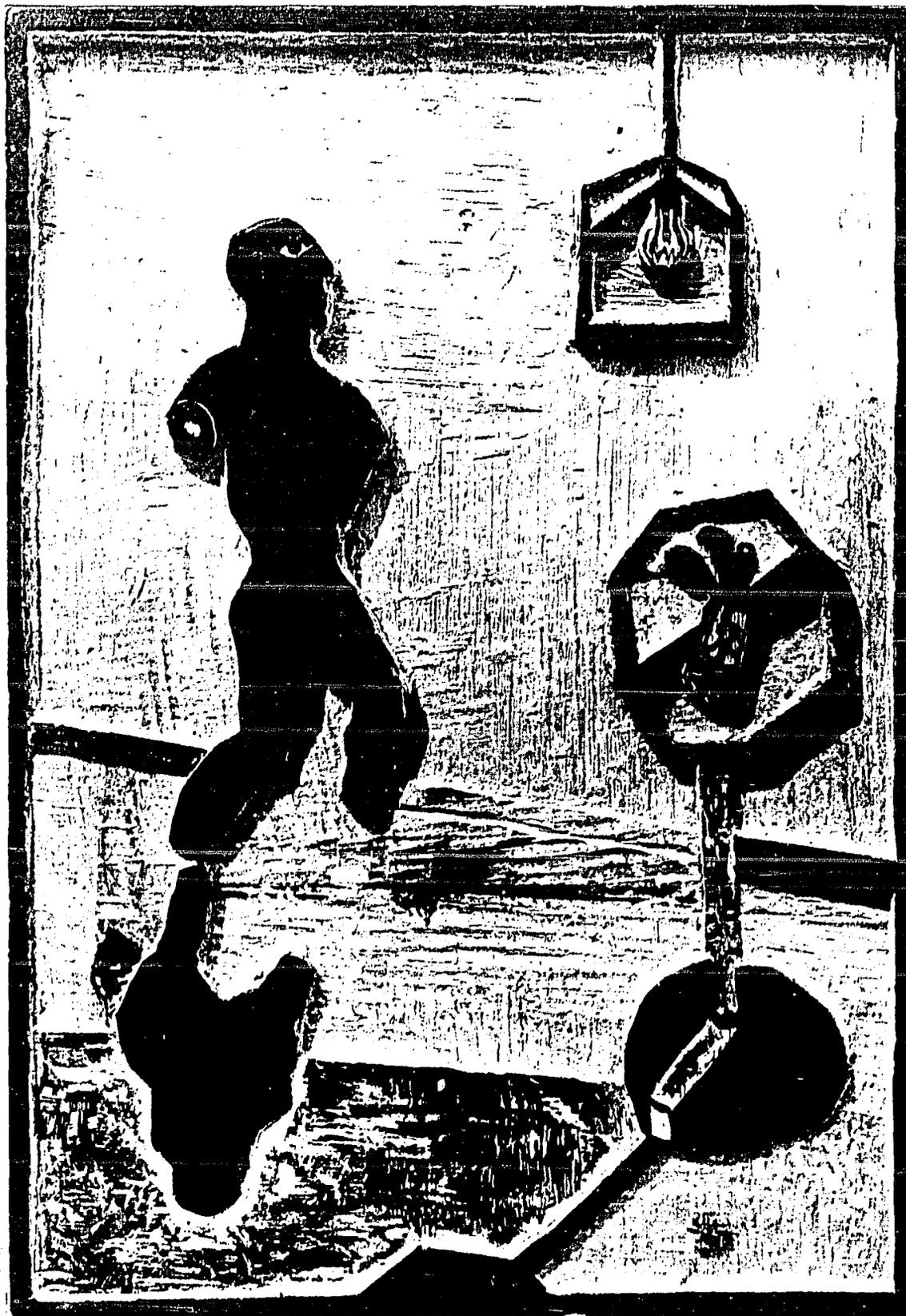


"No te duermas que los cuervos vienen"

Bajo-relieve en madera 45 x 25 cms

Septiembre 3, 1988

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA



"... y se hecho a correr trás ella"

Bajo-relieve en madera 50 x 37 cms

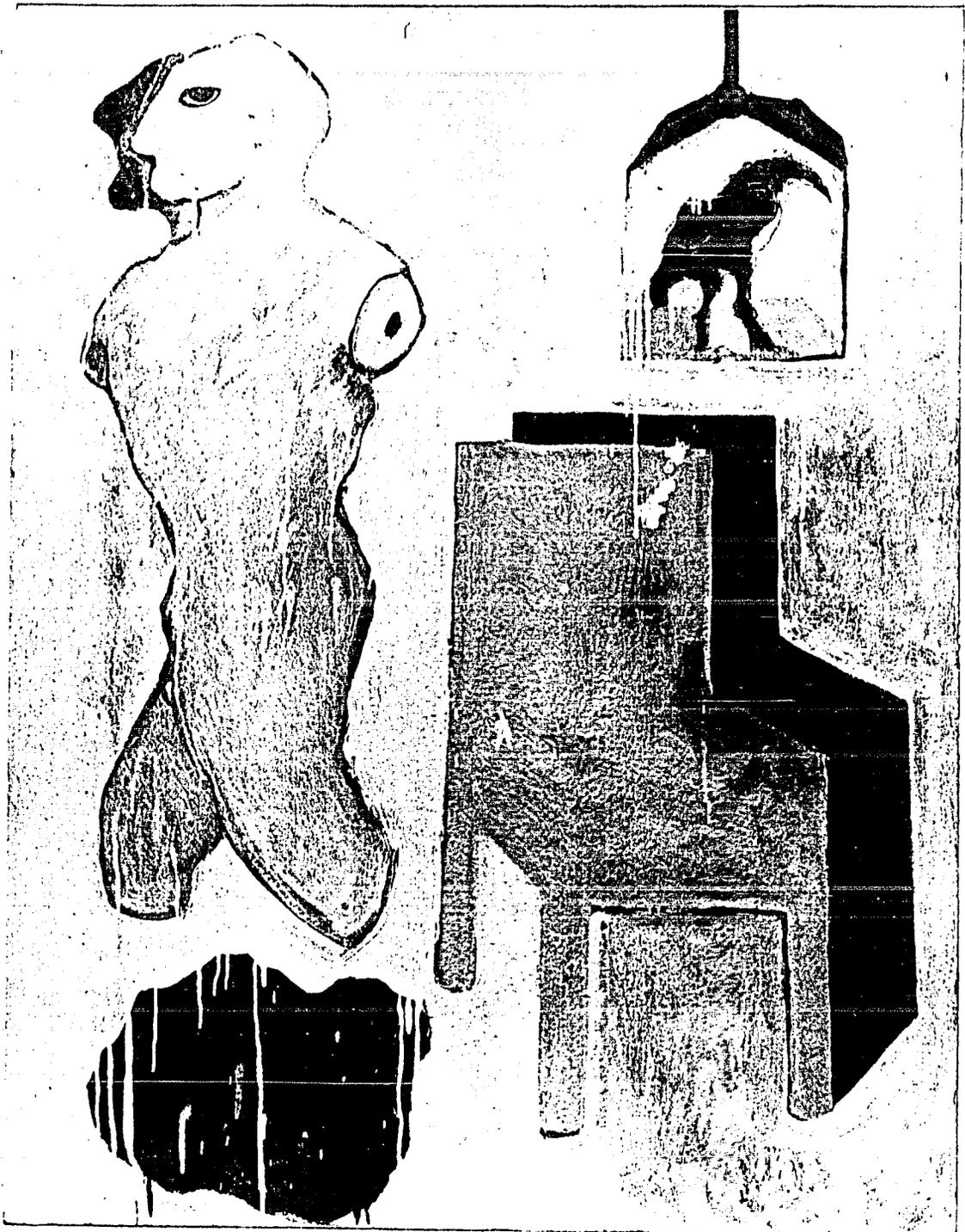
Septiembre 18, 1988



"Salup manito y foco con luciernagas"

Bajo-relieve en madera 50 x 37 cms

Octubre 5, 1988



"El señor no tiene quién lo siente"

Oleo/tela 120 x 100 cms

Octubre 16, 1988



"El transeunte bajo la luz regaderil"

Bajo-relieve en madera 45 x 25 cms

Octubre 17, 1988



"A comer pescado frito, Chato"

Oleo/tela 120 x 100 cms

Octubre 18, 1988



"Naturaleza muerta y el pescado azul"

Oleo/tela 120 x 70 cms

Octubre 28, 1988



"Charro bajo la luz de la regadera"

Oleo/tela 100 x 85 cms

Octubre 30, 1988

Conclusiones.

Al concluir esta investigación puedo decir: El planteamiento de la creación plástica como una serie abierta es vital para que esta no se estanque ni empiece a arrojar resultados estériles. El desarrollo abierto va a permitir que las obras o los cuadros se vayan sucediendo unos a otros, que cada uno sea causa y efecto.

Este desarrollo no es nada nuevo, es una práctica que muchos otros pintores han realizado. También es cierto que tal vez no todos la hayan llevado a cabo de manera consciente. En muchos de ellos esta seriación se dió y simplemente la siguieron sin planteársela.

El planteamiento serial basado en procesos intuitivos es por mucho el más conveniente, pues en él no van a interferir elementos extraños y discursos ajenos a la conformación del cuadro.

La pintura es la que siempre va a hablar y nos va a dictar que es lo que necesita. En el momento en que tratemos de imponer nuestros tontos prejuicios, la pintura entonces decaerá y se verá coartado cualquier tipo de desarrollo.

Anteponiendo la intuición a la razón, es la forma de pintar más provechosa y con mejores posibilidades de desarrollo. Por medio de emociones y sentimientos se entreteterá la factura total del cuadro, pero cabe decirlo, es muy importante que estas emociones y sentimientos se vean enriquecidas o intelectualizadas por la razón, por conocimientos que después de estudiarlos serán hechos propios y entonces pasarán a formar parte de nuestra propia sensibilidad, teniendo como resultado que al finalizar cada descarga emotiva, cada gesto, sobre la tela, nuestra intuición tendrá mayor capacidad para escoger entre un accidente y otro, entre una pincelada y otra.

Creo que el trabajar en serie no es nada nuevo, no es ningún descubrimiento mío, pero sí lo es aplicado a mi obra.

Es de esta manera que creo estar aportando algo. Con esto no quiero decir que mi trabajo sea valioso (aunque lo es, ya que refleja mi forma de pensar), y esto será encontrado por quien quiera hacerlo. El resultado está ahí, y eso es lo que importa.

Si este resultado es bueno o malo, no lo sé, habrá a quienes les parezca acertado, a otros no, e inclusive a quienes ni siquiera les importe, pero lo que debe de resaltarse es que es el testimonio de una forma de sentir y de pensar, de mi forma de sentir y de pensar, y creo yo que eso es lo más valioso.

Este trabajo jamás pretendió ser una revelación artística, nunca pretendí alumbrar a nadie, creo que soy el menos capacitado para ello, simplemente es la narración, a modo de plática de las inquietudes que iban surgiendo durante la realización de mis cuadros.

Lo más valioso de este trabajo fue que me convencí que la pintura no es nada misterioso ni mágico, en cuanto a que surja de la nada, sino que responde a un proceso de trabajo, a una investigación propia comprometida, que dará sus resultados en el momento que se trabaje seriamente y se deje a un lado la pretenciosidad y se pinte con honestidad y sencillez.

Después de este desarrollo creo que mi aportación no está contemplada más que en el resultado que he y estoy obteniendo. No pretendo descubrir una manera de pintar, lejos estoy de ello, ni de dictar la superioridad de alguna tendencia sobre otra.

Debo agregar que todas las aseveraciones que hago son basadas en mi

propia experiencia al confrontarme con la tela. Todas mis conclusiones están validadas por el resultado obtenido en los cuadros, que estos no son otra cosa que el reflejo o el eco de mi forma de pensar, son por decirlo así, yo mismo.

Al concluir esta investigación, he podido vislumbrar que no se puede asegurar nada, que nada es absoluto; no puedo decir como he de trabajar en el futuro, ni siquiera si he de seguir haciéndolo: la única que tiene la respuesta es la pintura o la creación misma.

Durante la realización de los cuadros que fueron la sustentación de este trabajo hubo grandes cambios en mi manera de pensar, surgieron muchas contradicciones que no fueron sino reflejos de una lucha interna provocada por el constante diálogo con mi producción plástica, y que encuentra su eco en este proceso creativo, en esta "serie abierta".

Bibliografía

Arnheim, Rudolf.

"EL GUERNICA DE PICASSO. GENESIS DE UNA PINTURA". 3^a edición.
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

Catálogo de la exposición.

"DE LA PESCA AL ESPEJO DE AGUAS".

Exposición de "Jacobo Borges", realizada en el Museo Rufino Tamayo.
México, 1987.

Catálogo de la exposición.

"LA FAMILIA GIACONETTI".

Exposición colectiva, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo.
México, abril-junio 1987.

Catálogo de la exposición.

"ORIGEN Y VISION. NUEVA PINTURA ALEMANA".

Exposición colectiva realizada en el Museo de Arte Moderno.
México, 1987.

Catálogo de la exposición.

"PICASSO. SU ULTIMA DECADA".

Exposición realizada en el Museo Rufino Tamayo.
México, junio-julio 1984.

Corredor-Matheos, J.

"TAMAYO".

Editorial Polígrafa. Barcelona, 1988.

Eco, Umberto.

"OBRA ABIERTA".

Editorial Origen-Planeta. México, 1983.

Edwards, Betty.

"APRENDER A DIBUJAR. UN METODO GARANTIZADO". 2^a edición.

Editorial Hermann Blume. Madrid, 1984.

García Ascot, Jomi.

"ROGER VON GUNTEN".

U.N.A.M. México, 1978.

Van Gogh, Vincent.

"CARTAS A THEO". 2^a edición.

Barral editores. Ediciones de bolsillo no. 123. Barcelona, 1981.

Raillard, Georges.

"CONVERSACIONES CON MIRO".

Granica editor. Barcelona, 1978.

Sylvester, David.

"ENTREVISTAS A FRANCIS BACON".

Editorial Polígrafa. Barcelona, 1974.

Observaciones y conclusiones durante la realización de una serie abierta. (1)

Tápies, Antoni.

"LA PRACTICA DEL ARTE". 2a. edición.

Ariel Quincenal número 53.

Editorial Ariel. Barcelona, 1973.

Le Targat, Francois.

"MARC CHAGALL".

Editorial Polígrafa. Barcelona, 1985.

Trías, Eugenio.

"TRATADO DE LA FASION". 2a edición.

Editorial Taurus. Barcelona, 1984.

Verran, Alfred.

"SCOUTINE".

Harry N. Abrahams, Inc. New York, 1977.