

00261
4
207



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado

EL MOVIMIENTO APARENTE EN LA OBRA PICTORICA

T E S I S
Para obtener el Grado de
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
(Orientación Pintura)
p r e s e n t a

LORENA MATA SANDOVAL

México, D. F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

EL MOVIMIENTO APARENTE EN LA OBRA PICTÓRICA

CAPÍTULO I: EL MOVIMIENTO

- 1.0 INTRODUCCIÓN
- 1.1 MOVIMIENTO REAL Y MOVIMIENTO APARENTE
- 1.2 ANTECEDENTES
- 1.3 TENDENCIAS PRINCIPALES EN LAS QUE SE MANIFIESTA EL MOVIMIENTO APARENTE
 - 1.3 a Manifestación geométrica
 - 1.3 b Manifestación perceptiva
 - 1.3 c Manifestación interior

CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LO PERCEPTUAL.

- 2.0 LA PERCEPCIÓN
 - 2.0 a Proceso fisiológico :El ojo y la visión
 - 2.0 b Proceso intelectual: Memoria y abstracción.
- 2.1 EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LA PERCEPCIÓN
 - 2.1 a Campo visual y fuerzas espaciales
 - 2.1 b El color
 - 2.1 c Cinestesia. Relación con otros sentidos y aportaciones de la memoria. Signos, símbolos y representaciones.
- 2.2 EL MOVIMIENTO EN LAS EXPRESIONES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN PERCEPTUAL.
 - 2.2 a Impresionismo
 - 2.2 b Fauvismo
 - 2.2 c Futurismo
 - 2.2 d Orfismo
 - 2.2 e Arte óptico

CAPÍTULO III : MOVIMIENTO A TRAVÉS DE LO GEOMÉTRICO.

- 3.0 FORMA Y GEOMETRÍA
- 3.1 EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LA FORMA
 - 3.1 a La superficie pictórica
 - 3.1 b Manifestaciones de la forma: punto, línea y volumen
 - 3.1 c Tipos de forma
 - 3.1 d Interrelaciones de la forma
 - 3.1 e Organizaciones de la forma que conducen al movimiento

- 3.2 EL MOVIMIENTO EN LAS EXPRESIONES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN GEOMÉTRICA
 - 3.2 a Cubismo
 - 3.2 b Suprematismo
 - 3.2 c Neoplasticismo
 - 3.2 d Constructivismo

CAPÍTULO IV: EL MOVIMIENTO EN EL INTERIOR

4.0 CONTEXTO Y ENTORNO

4.1 MEMORIA Y RELACIONES EMOTIVAS

- 4.2 EL MOVIMIENTO EN LAS EXPRESIONES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN INTERIOR
 - 4.2 a Expresionismo
 - 4.2 b Abstraccionismo expresionista
 - 4.2 c Gestualismo

CAPÍTULO V: LA PROPUESTA

5.0 INTRODUCCIÓN

5.1 LA PROPUESTA

5.2 EL MOVIMIENTO

- 5.2 a Manifestación geométrica
- 5.2 b Manifestación perceptual
- 5.2 c Manifestación interior

EL MOVIMIENTO APARENTE EN LA OBRA PICTÓRICA

CAPÍTULO I: EL MOVIMIENTO

1.0 INTRODUCCIÓN

1.1 MOVIMIENTO REAL Y MOVIMIENTO APARENTE

1.2 ANTECEDENTES

1.3 TENDENCIAS PRINCIPALES EN LAS QUE SE MANIFIESTA EL MOVIMIENTO APARENTE

1.3a Manifestación geométrica

1.3b Manifestación perceptiva

1.3c Manifestación interior

CAPÍTULO I: EL MOVIMIENTO

1.0 INTRODUCCIÓN

El propósito inicial de la realización de esta investigación surgió ante la reacción que observé de los espectadores al enfrentarse particularmente a mi obra. El espectador que carece de una educación visual completa capta fácilmente el movimiento aparente en su manifestación perceptual. Es decir, es usual que al observar una obra cuyos colores originen tensiones en la superficie o cuyas formas se comporten de una manera similar el espectador capte a primera instancia un movimiento que para aquél que posee una educación visual sea tal vez obvia. Sin embargo incluso el espectador que está educado si no penetra en un nivel de lectura de un cuadro más allá de lo que a simple vista puede ver, no podrá decodificar los elementos que realmente inducen el movimiento en una obra.

Toda obra pictórica posee de por sí una manifestación dinámica cualquiera sea la postura que se adopte. El simple manejo de elementos plásticos lleva implícito un choque de fuerzas que origina movimiento, sin embargo, como veremos en el transcurso de este trabajo, el movimiento aparente es algo más que eso.

Uno de los propósitos de investigación de este tema es el encontrar los elementos que llevan al espectador a exclamar "¡Esta obra tiene mucho movimiento!" y poder penetrar en la obra de tal manera que no nos conformemos con un nivel de lectura superficial.

Es difícil entender que son varias, y no una, las manifestaciones del movimiento que se suceden en una obra al mismo tiempo, sin embargo, el artista puede inclinarse por alguna con mayor fuerza que otras. En este caso, encontré primeramente que el impacto inicial del espectador es de origen perceptual: color y forma. A un primer nivel puede observarse esto y la reacción del espectador es aquella en que se deja llevar por la forma y el color pero generalmente no se accede mas allá.

Durante la elaboración de este trabajo surgió entonces una propuesta en la que no solo se pretende la estimulación del espectador por medio de elementos gráficos sino también a través de otros de origen semántico que apelen a la respuesta del contexto interno, que aunque sabemos es diferente para cada quien, también debemos tener en cuenta que el ser humano reacciona culturalmente de manera similar aunque nunca igual según su formación. Es decir, la obra es abierta, pero también podemos encaminar al espectador en cierto sentido y movilizar su interior.

1.1 MOVIMIENTO REAL Y MOVIMIENTO APARENTE

Los objetos en movimiento que estimulan zonas retinales sucesivas se perciben generalmente como si se movieran, sin embargo, algunos objetos en movimiento continuo parecen inmóviles y los objetos inmóviles parecen otras veces moverse continuamente. Existen infinidad de discusiones acerca de la definición de lo que el concepto de movimiento es para cada persona, con lo cual podríamos llegar polémicas filosóficas que no son objeto de este estudio. En cualquier configuración que aparezca en nuestro campo visual, las posibilidades de movimiento se deben siempre a un enfrentamiento de fuerzas. Estas fuerzas se originan por un desequilibrio y pueden dar origen a un desplazamiento "real" de los objetos o a la percepción de un desplazamiento "aparente" que trae consigo un consecuente desplazamiento del ojo del espectador .

Cuando hablamos de movimiento "real" nos referimos al estado de los cuerpos cuando éstos cambian de lugar de una manera continuada y sucesiva. La presencia de movimiento real implica necesariamente la anulación de una posición estática de reposo, por lo tanto un desequilibrio físico en un cuerpo con respecto a otro. En la mayor parte de los casos en los que se hace referencia al movimiento real, se le relaciona necesariamente con la dinámica, la acción de una fuerza sobre un objeto, un organismo, un acontecimiento, y se le atribuye un desarrollo en el tiempo. Aunque respecto a lo último existe otra postura como la de Rudolph Arnhem quien dice que en las artes en las que interviene el movimiento real como la danza o el cine, por ejemplo, lo verdaderamente esencial es la lógica de los procesos y no la existencia del tiempo, es decir, la sucesión de elementos y no el tiempo mismo ya que el espectador se involucra con el evento y no con el tiempo. Con esto queremos decir que si anteriormente el tiempo era un factor determinante para la existencia del movimiento real con esta segunda postura puede ser descartado.

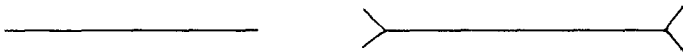
Cuando hablamos del movimiento "aparente", nos referimos a determinadas circunstancias cuando los objetos inmóviles parecen cambiar de posición o producir un desequilibrio en el espectador. En este caso el factor tiempo no existe, tampoco se requiere de una secuencia determinada y la experiencia es continua. En el caso particular de la pintura no importa el orden en el que se asimilen los elementos, lo cual si es importante en música, danza o cine. En una pintura algunos de los elementos constitutivos del todo pueden resaltar del conjunto pero sin duda permanecerán íntimamente ligados al resto, es decir que dichos elementos forman parte indisoluble del todo; en cambio, en las artes que utilizan el movimiento real algunos de los elementos tienen secuencia perceptual y se suceden unos a otros. En la obra pictórica, la balanza del total del conjunto se basa en la acción de fuerzas que se atraen o repelen y se manifiestan en secuencias espaciales de forma, color y textura. En la obra pictórica se lleva a cabo un acto a través del ser, en el caso de la música, danza o el cine se lleva a cabo un acto a través de la actuación.

Joseph Cohen en su libro Sensación y Percepción Visuales atribuye a las idiosincrasias 1. del ojo y del cerebro la percepción del movimiento aparente. De esta manera el individuo se relaciona con su entorno y en ese entorno se suceden una serie de fuerzas.2.

Las fuerzas que inducen el movimiento aparente, como es el de la pintura, puede manifestarse mediante un juego de formas, de colores o al evocar en el espectador una vivencia emocional. Esas fuerzas manifestadas en la geometría, en el color o en una evocación de vivencias produce un tipo de movimiento, el cual es objeto de estudio de este trabajo

El estímulo físico que emite la luz y por lo tanto el color o la forma, producen una reacción fisiológica en el receptor, el ojo humano y de esta manera las células que conforman el ojo tienen un comportamiento y un desplazamiento ante ese estímulo que dará origen también un movimiento "real" a nivel ocular. Cuando esto sucede, dice Heyter, el equivalente al movimiento en términos gráficos se convierte en el movimiento del ojo del observador cuando la escala en la que se enfatiza es lo bastante grande en su desplazamiento real y en este caso tal movimiento por parte del observador es tan real como el movimiento de un objeto "real" ya que la sensación mediante la cual se percibe no se distingue de la sensación de presenciar un movimiento independiente.3

Si en ambos tipos de movimiento el común denominador es la acción de fuerzas que provocan un desequilibrio, la diferencia principal radica en que: al percibir el movimiento "real" podemos decir que el objeto observado se desplaza de un sitio a otro, mientras que en el movimiento aparente, el objeto no se traslada físicamente de lugar, permanece fijo y "parece" trasladarse. Por ejemplo: una línea de cierto tamaño parecerá alargarse cuando modificamos ciertos detalles que la rodean, aunque esa línea permanezca del mismo tamaño. En este fenómeno interviene la percepción.



Otra manera de hacerse presente , por ejemplo, es por medio del color: una mancha azul-rojiza junto a una azul y otra amarilla, tendrá mayor fuerza de atracción hacia el azul que hacia el amarillo y con ello un movimiento aparente de atracción al azul.

1. idiosincrasias.- Cohen se refiere al índole del temperamento carácter de cada individuo
2. Cohen: Sensación y Percepción Visuales.- p.79.
3. Heyter/Kepes: El Movimiento , su Esencia y su Estética p.74.

También podemos reaccionar emotivamente, las sensaciones se acentuarán en el espectador al evocarle una vivencia, por ejemplo: el rojo puede recordarnos el color de la sangre produciendo una reacción dramática. En este caso podemos hablar de una fuerza interior que se produce en el espectador. Georgy Kepes hace referencia a esto diciendo que: "... la experiencia visual es algo más que la experiencia de puras cualidades sensoriales. Las sensaciones visuales están entrelazadas con sedimentos de recuerdos. Cada configuración visual encierra un texto significativo, suscita asociaciones de cosas, de acontecimientos; crea reacciones emocionales y concientes."1.

El mundo que nos rodea se encuentra en constante movimiento sobre todo en la época actual, por lo tanto es un factor determinante y una forma de expresión del mundo moderno. También el mundo contemporáneo se caracteriza por su artificialidad a diferencia del mundo antiguo, y como dice G. Kepes, tal vez sea éste el motivo por el cual la pintura y el arte del siglo XX se caracterizan por la constante preocupación por manifestar el movimiento.2.

1.2 ANTECEDENTES

La representación del movimiento es una constante que se manifiesta en la pintura desde sus inicios :la pintura rupestre. El hombre primitivo establece un método simbólico ya que las partes fundamentales de su expresión son símbolos del objeto que representa. En Altamira por ejemplo, la imagen de un bizonte con un gran número de colas se establece una relación entre lo que se conoce y lo que se ve, y se sugiere entonces, en términos bidimensionales, el desplazamiento de la imagen retiniana, es decir una experiencia cinestésica y el recuerdo de experiencias pasadas, el momento en el que el bizonte agita su cola.

Durante el transcurso de la historia, el hombre se ha expresado de diversas maneras con respecto al movimiento, por ejemplo: los griegos mediante la continuidad lineal obligando al ojo a llevar a cabo un movimiento de persecución; en la Edad Media utilizaron un sistema de "ligazón de significado" es decir, un personaje que efectuaba diferentes acciones a manera de una tira cómica actual; en el renacimiento se recurrió a un sistema geométrico estático (estructura geométrica de base); y así podríamos seguir mencionando la constante preocupación del hombre por expresar el movimiento. Sin embargo el objetivo de este estudio no es el hacer una historia del movimiento sino más bien encontrar de qué manera se manifiesta y qué elementos plásticos lo inducen. Es necesario también mencionar que nos concentraremos únicamente en las corrientes pictóricas del s.XX con el objeto de definir más claramente nuestro campo de estudio ya que estas corrientes inciden directamente en las obras artísticas contemporáneas.

1. Heyter/Kepes: El Movimiento, su Esencia y su Estética p.74.
2. Kepes: La Imagen de la Visión.- p.273.

1.3 CLASIFICACIÓN DEL MOVIMIENTO APARENTE

Una manera de estudiar el movimiento es la de analizar las corrientes pictóricas y para facilitar esto hemos propuesto agrupar aquellas que se distinguen por manifestar el movimiento aparente en tres grupos principales sin que esto implique que sea el único camino a seguir en cuanto a investigación se refiere.

A continuación se mencionan las corrientes pictóricas que consideramos se agrupan dentro de cada postura.

a) Manifestación perceptual

Agrupamos las corrientes pictóricas en las que se logra el movimiento aparente a través de los sentidos (la vista en el caso de la percepción visual) , mediante un estímulo (el color) y a través de un receptor (el ojo).

Dentro de esta postura podemos agrupar a nuestro juicio las siguientes corrientes:

1. Impresionismo (1860-70)
2. Postimpresionismo (1880-1900)
3. Futurismo (Italia-1910)
4. Orfismo (París-1912)
5. Arte óptico (París- 1950)

b) Manifestación geométrica

Agrupamos aquellas corrientes pictóricas en las que se obtiene el movimiento aparente por medio de la representación constructiva de la forma. Las armonías y ritmos con que se sugiere el movimiento surgen de secuencias de formas que se consiguen a partir de la geometría.

1. Cubismo (1906)
2. Suprematismo (1915)
3. Neoplasticismo (1917, 1918, 1919)
4. Constructivismo (1915-16)

c) Manifestación interior

Agrupamos las corrientes pictóricas en las que se busca revivir o inducir vivencias en el espectador a través de evocaciones de experiencias pasadas, de sentimientos o de entornos que produzcan una sensación de movimiento que por lo general se da a nivel interno del espectador. Estas corrientes tienen la particularidad de llevar consigo una gran parte de carga emocional: "vivencial".

A continuación mencionaremos las corrientes pictóricas que integran dicho grupo :

1. Expresionismo (1885-1933)
2. Fauvismo (1908)
3. Abstraccionismo Expresionista (1950)
4. Gestualismo

1.4 CONCLUSIONES

Aunque hemos clasificado las manifestaciones del movimiento aparente en tres grupos, es importante señalar que no se pueden concebir aisladamente. Existe una interrelación entre ellas ya que tanto el color, la forma, como los aspectos conceptuales son elementos presentes en cualquier obra pictórica y aunque en un grupo se de mayor énfasis a un elemento que a otro, siempre estarán presentes los demás. Es decir, hay corrientes que se pueden clasificar dentro de la manifestación geométrica porque su preocupación fundamental radica en la forma, por otro lado las que se preocupan por el funcionamiento del color son básicamente perceptivas pero esto no quiere decir que no existan cualidades perceptivas en una obra pictórica de manifestación geométrica o viceversa.

BIBLIOGRAFÍA:

1. ARNHEIM, Rudolph
Arte y Percepción Visual.-Alianza Editorial.-Madrid, España.- 1979.
2. ARNHEIM, Rudolph
El Pensamiento Visual.- Paidós Estética.-Ed. Paidós.- Barcelona, España.-1986.- p.327.
3. COHEN, Jozef
Sensación y Percepción Visuales.- Ed. Trillas.-Temas de Psicología.- México 1989, octava edición.- p.99.
4. GOMBRICH, E.H.
La Imagen y el Ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.-Versión Española de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz .-Alianza Editorial.-Madrid, 1987.
5. HEYTER, KEPES, Georgy
El Movimiento : su esencia y su estética.- Organización Editorial Novaro S.A.-México .-1970.
6. KEPES, Georgy
El Lenguaje de la Visión.-Ed. Infinito.-Buenos Aires, Argentina.-1976.- Tr. Enrique L. Revol.- p. 302.

CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LO PERCEPTUAL.

3.0 LA PERCEPCIÓN

- 3.0 a Proceso fisiológico: El ojo y la visión
- 3.0 b Proceso intelectual: Memoria y abstracción

3.1 EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LA PERCEPCIÓN

- 3.1 a Campo visual y fuerzas espaciales
- 3.1 b El color
- 3.1.c Cinestesia. Relación con otros sentidos y aportaciones de la memoria. Signos, símbolos y representaciones.

3.2 EL MOVIMIENTO EN LAS CORRIENTES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN PERCEPTUAL

- 3.2 a Impresionismo
- 3.2 b Fauvismo
- 3.2 c Futurismo
- 3.2 d Orfismo
- 3.2 e Arte óptico

CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LO PERCEPTUAL

3.0 LA PERCEPCIÓN

Mientras observamos algo, estamos constantemente recolectando información la cual inmediatamente procesamos. A este acto se le conoce como percepción, y por medio de él podemos hallar una generalidad en lo particular. La percepción capta conceptos y el pensamiento utiliza ese caudal de información durante el acto de pensar; por lo tanto la percepción y el pensamiento son un binomio indisoluble.

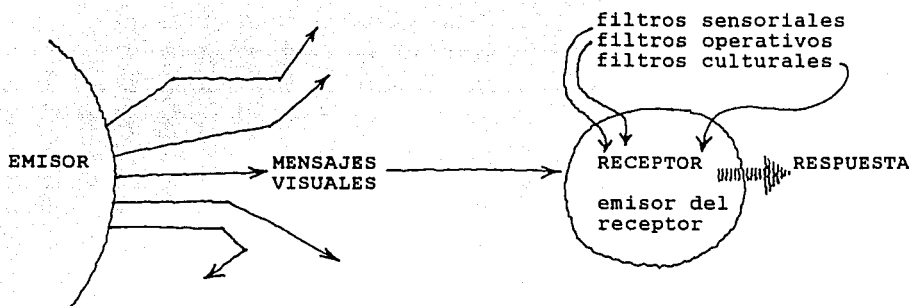
Según Arnheim: "...consiste en la captación de los rasgos genéricos pertinentes del objeto. Inversamente, el pensamiento, para poder pensar sobre algo, debe basarse sobre imágenes del mundo en que vivimos. Los elementos del pensamiento en la percepción y los elementos perceptuales en el pensamiento son complementarios." 1.

La percepción es un instrumento del organismo que se desarrolla durante nuestra evolución filogenética como medio para sobrevivir, conocer el contexto circundante y poder estar alerta ante el peligro. La percepción visual es una comunicación y como dice Munari: "... se trata de un problema de claridad, de simplicidad, se ha de trabajar mucho para quitar en lugar de añadir. Quitar lo superfluo para dar una información exacta, en lugar de añadir para complicar la información." 2.

Todo lo que nuestros ojos captan son percepciones y estas percepciones dan lugar a una comunicación visual. Cada imagen tiene un valor distinto, según el contexto en el que está inserta y por lo tanto emite una información diferente. Son entonces una infinidad de mensajes los que pasan por nuestros ojos pero existe una diferencia clara entre la comunicación de tipo intencional, la cual recibimos premeditadamente y que contiene un significado pleno para el emisor, mientras que existe otra causal, que su presencia depende del contexto interno del individuo y que puede ser interpretada libremente por el receptor. Por ejemplo, el percibir el movimiento de una nube es una experiencia de comunicación visual de tipo casual mientras que percibir el movimiento en una obra del Arte óptico será una experiencia que parte de lo intencional.

El movimiento y la percepción están íntimamente relacionados ya que el primero es un estímulo para el segundo, y no puede pasar inadvertido por un receptor. Toda percepción es dinámica y refleja una invasión al organismo por un conjunto de fuerzas externas que alteran el balance del sistema nervioso.

1. Arnheim: Arte y Percepción Visual. - p. 167.
2. Munari. - Diseño y Comunicación Visual. - p. 74.



Como Joseph Cohen dice, las percepciones son las únicas representaciones internas de los objetos externos, la reflexión de la materia en la mente y desde el punto de vista empírico, los receptores son la única puerta para la transmisión, hacia el interior, de la información externa. 1

Durante la percepción, se llevan a cabo dos fenómenos:

- 1) La sensación. - lo que los sentidos reciben en el momento en que el medio exterior los estimula.
- 2) Las relaciones. - que se establecen entre esa sensación y las reservas de conocimientos acumulados en nuestra memoria.

Aunque nos dejemos llevar por las sensaciones, nuestro cerebro no puede ser nada más un receptor y es así que establece relaciones entre las sensaciones que experimentamos del exterior y nuestra memoria.

Al ver, captamos los rasgos estructurales más que hacer un registro indiscriminado de detalles y los rasgos que se captan dependerán del observador y de la situación estimulante total, o sea el contexto. Esta captación de los rasgos estructurales implica un proceso de abstracción, que es la base misma de toda percepción.

No podemos percibir el movimiento como mero registro de detalles individuales ni pretender captar generalidades por medio de una observación imprecisa; para poder entender el movimiento aparente por medio de la percepción visual es necesario realizar una abstracción, entendiendo ésta como un proceso intelectual y de esta manera entender la percepción también como una solución de problemas.

Arnheim considera que la percepción consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simples a los que llama conceptos o categorías visuales. Estos conceptos visuales los considera abstracciones. 2

1. Cohen.- Sensación y Percepción Visual. - p. 11.
2. Arnheim.- El Pensamiento Visual. - p. 187.

El movimiento y la percepción se relacionan en una obra pictórica de dos maneras:

- a) Cuando el movimiento lo percibe el artista como estímulo en el proceso creativo transmitiéndolo en su obra. En este caso el movimiento real estimula al artista creador a través de los sentidos y éste efectúa un proceso de abstracción que se traduce a su vez en un lenguaje pictórico constituido de forma, color y textura.
- b) Cuando el movimiento se percibe como estímulo en el conocimiento de la obra, esto desde el punto de vista del espectador. En este caso el movimiento que se percibe es inicialmente aparente estimula al individuo a través de los sentidos y puede desenvocar en un movimiento real que será la respuesta del estímulo inicial. Es decir, el espectador al observar la obra siente un movimiento que no puede explicar porque no es real y sin embargo su cuerpo reacciona e internamente siente un movimiento aparente.

Habiendo establecido que la percepción y el pensamiento son indisolubles, no podemos dejar de considerar que una obra pictórica en la cual el observador percibe movimiento implica necesariamente un proceso intelectual de su parte. El artista aporta a la vez, una parte de acervo de su memoria en la cual se encuentran las vivencias y percepciones del movimiento en el mundo "real", exterior. La cualidad que los pintores llaman movimiento de lo "inmóvil" no se da al menos que haya alguna indicación de que el objeto tienda al cambio.

Debemos aclarar que el dinamismo puede manifestarse de dos formas:

- 1) Mediante un lenguaje mimético en el que la solución del tema se implique la representación del movimiento que definimos al principio de este estudio como "real". Podríamos decir que esta representación equivaldría a narrar un movimiento.
- 2) Mediante un lenguaje abstracto en el cual el tema no tiene relación con la narración del movimiento "real", pero en el que el espectador percibe un movimiento interior, el cual de primera intención no puede explicar.

Un ejemplo de la manifestación del movimiento mediante un lenguaje relativamente mimético es el caso de algunas pinturas futuristas en las que se pretendía por medio de la secuencia de formas o el uso del color representar el dinamismo de un objeto o una persona. Se realizaba una abstracción del objeto pero solamente llegaban a un nivel narrativo, a la representación.

El espectador frente a algunos cuadros futuristas, percibe el movimiento a través de la expresión formas y las interrelaciones que se producen entre lo que suele distinguirse como figura y fondo, o por medio del recurso de la figura abierta, ayudándose también con el tratamiento del color; sin embargo, no deja de ser éste un lenguaje narrativo y en ocasiones extremas a manera de un remedo cinematográfico.

Otras corrientes pictóricas manifiestan el movimiento de manera conceptual, algo más abstracto y recurren por ejemplo a lo sensitivo por medio del color. El impresionismo, por ejemplo, es una corriente que perceptualmente sugiere movimiento. El color actúa de diversas maneras estimulando la retina constantemente al observar una obra. Lo mismo sucede en el caso del arte óptico en la que se suceden una serie de fuerzas sobre la superficie pictórica por medio del comportamiento del color.

En este capítulo trataremos el tema del movimiento a través de lo perceptual, tomando en cuenta que en toda obra pictórica existe un artista que se involucra en un proceso creativo y un espectador que recibe tanto lo que el artista percibe como lo que el espectador procesa.

3.0a) EL PROCESO FISIOLÓGICO.

"La actividad de los sentidos, es una condición indispensable para el funcionamiento de la mente en general. La continua respuesta al medio constituye la base para el funcionamiento del sistema nervioso." 1. Arnheim.

De manera general percibimos el mundo con todos los sentidos. El artista visual también percibe el mundo con todos los sentidos, sin embargo el espectador percibirá la obra básicamente por medio de la visión. Observar largo tiempo un objeto implica comprenderlo profundamente ya que de esta manera nuestro cerebro y el cuerpo en general trabajan en mejores condiciones. Observar es estar vivo y es pensar, mientras que solamente ver es matar el tiempo. Arnheim y Munari coinciden en que la observación que es una forma de percepción, es un proceso mental. Munari se refiere a esto diciendo: "El arte es una cosa mental ligada al conocimiento de las cosas y al de los medios de comunicación visual. Las cosas son la realidad en la que vivimos, los medios son los instrumentos para hacer visible lo que el cerebro recibe de los estímulos exteriores" 2., y los estímulos exteriores se vierten en un receptor que en el caso de la pintura es nuestro ojo. Algunos espectadores al observar y por lo tanto concentrarse, tienen la capacidad de establecer relaciones cinestésicas, esto es, con otros sentidos, por ejemplo: al oír música, se estimula la vista u otro sentido. Sin embargo, el fenómeno en pintura es diferente que en otras disciplinas como el cine o la danza, ya que en éstas existe un movimiento físico mientras que en pintura las formas se ven luchando en diferentes direcciones conteniendo lo que Kandinsky llamó: "tensiones dirigidas" y de lo que hablaremos más adelante, las cuales son una cualidad perceptiva. Para analizar el movimiento desde el punto de vista perceptual es necesario primeramente analizar el órgano receptor de la estimulación visual que es el ojo.

Georgy Kepes en su libro El Lenguaje de la Visión, habla sobre el proceso al que es sometido el receptor y dice que cuando un objeto en movimiento entra en el campo visual, se le persigue mediante un movimiento correlativo de los ojos, manteniéndolo en una posición estacionaria o casi estacionaria en la retina. Por consiguiente, la sola estimulación retiniana no basta para explicar las sensaciones de movimiento. La experiencia de movimiento, que está innegablemente presente en dicho caso, es provocada por la sensación de movimientos musculares. Cada una de las fibras musculares contiene una terminación nerviosa que registra cada uno de los movimientos que hace el músculo. Que podamos sentir el espacio en la oscuridad y evaluar las distancias en ausencia de contacto con cuerpos, se debe a esta sensación muscular que es la sensación: cinestésica. 3.

1. Munari.-Diseño y Comunicación Visual.- p.70.
2. Arnheim.-El Pensamiento Visual.
3. Kepes.-El Lenguaje de la Visión.- p.231.

El ojo entonces se desplaza físicamente y cada impacto proveniente del exterior sobre él es contrarrestado por un movimiento recíproco desde el interior. Cuando el estímulo se presenta durante un lapso prolongado o por medio de colores sumamente saturados, por ejemplo, reacciona tratando de reestablecer la sensibilidad de la superficie que se mantuvo en acción. Por ejemplo, si se estimula el ojo con un rojo intenso, se tiende a ver los verdes aparentemente con mayor intensidad.

La vista está conectada directamente con el cerebro por medio del nervio óptico, lo que percibimos lo intelectualizamos. La retina es la zona ocular en donde se efectúa el proceso más importante de la percepción visual.

Las células de la retina que reaccionan frente a la luz son los conos y los bastoncillos. Ambos tienen una estructura cilíndrica, transparente y muy regular. El punto más importante de la retina es la fovea en donde, a diferencia del resto de la estructura celular donde encontramos bastoncillos y conos, solamente existen conos. Los conos son los responsables de nuestra visión cromática y de la visión de los detalles y responde a la luz intensa con ello decimos que la fovea es el punto ocular en donde se perciben mejor los colores y los detalles. Los bastoncillos trabajan con luz baja, son insensibles a los colores y nos dan una imagen menos detallada pero son los responsables de nuestra visión global. Tanto conos como bastoncillos son fotorreceptores, capturan la luz juntos mediante las moléculas de pigmento que enriquecen su membrana. La energía absorbida por la luz lleva a la producción de una débil corriente eléctrica que activará las neuronas del cerebro al conducirse por el nervio óptico.

Los conos y los bastones constituyen el nivel superior de los 4 que forman la retina:

1) Conos y bastones

2) Células horizontales que establecen contactos con cierto tipo de receptores del primer nivel y entre sí. Con forma de estrella establecen contacto de tipo electroquímico. Gracias a ellas cuando contemplamos el color, nos produce emociones y nos recuerdan o nos ponen en contacto con otras vivencias: pensamiento.

3) Células bipolares, en forma de huso delgado se conectan con los fotorreceptores y con el cuarto nivel.
Células amacrinas, sin cola, extendidas horizontalmente, se conectan con las bipolares.

4) Bañado por el humor vítreo y compuesto de células ganglionares grandes. Tienen largas colas que juntas forman el nervio óptico. Estas células llevan los estímulos químico-eléctricos al cerebro.

CONOS

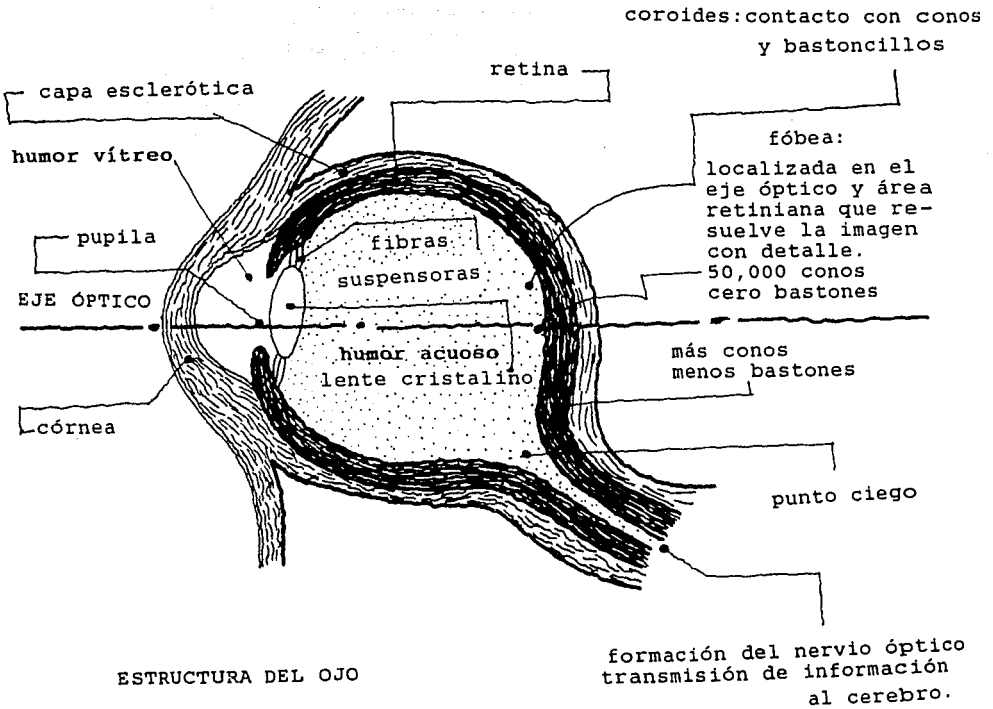
7,000,000 APROX.

- +Ubicados en la zona central, cerca de la fovea
- +Gran agudeza visual
- +Resuelven imagen en detalle
- +Ocasionalmente sensaciones cromáticas
- +Sensibles a los estímulos luminosos de alto nivel.

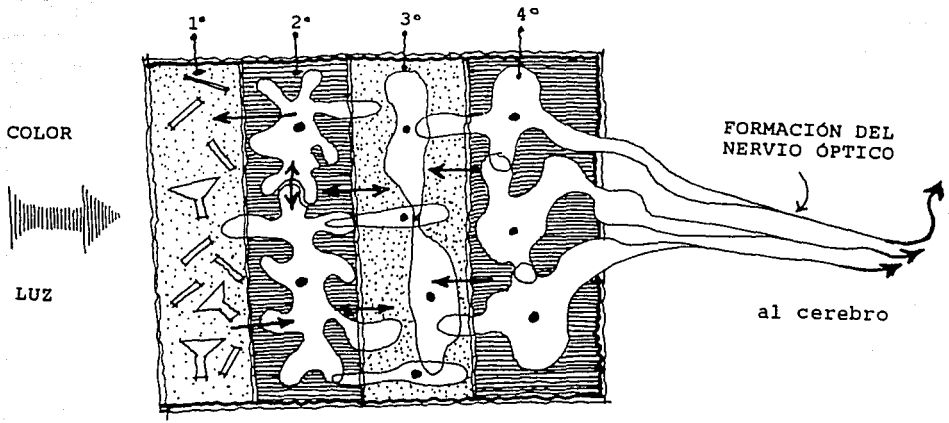
BASTONCILLOS

130,000,000 APROX.

- +Ubicados hacia la periferia
- +Baja agudeza visual
- +Resuelven el detalle grueso de la imagen.
- +Ocasionalmente sensaciones acromáticas (sin matiz, blanco, negro y gris).
- +Sensibles a estímulos luminosos de bajo nivel.



ESTRUCTURA DEL OJO



NIVELES DE LA RETINA

El movimiento puede ser un reflejo psicológico de las presiones de las fuerzas electroquímicas que suceden en el campo cerebral de la visión, pero durante el proceso perceptivo también suceden otros muchos sucesos como la acción del contexto interno del individuo (empatías con experiencias anteriores) e incluso como lo establece Herman Rorschach la respuesta perceptual va acompañada de reacciones cinestésicas (empatías con seres vivos, objetos, formas y colores). Así que la acción del cuerpo es solamente el inicio del proceso completo.

3.0b) PROCESO INTELECTUAL:

Durante la contemplación de una obra pictórica se realizan infinidad de movimientos oculares. La razón esencial de éstos está en la necesidad de llevar sucesivamente a la fovea las zonas de mayor densidad de información.

Las fuerzas de atracción visual en un punto, una línea, una superficie, existen en un fondo óptico y actúan sobre el campo óptico. Para Georgy Kepes este campo óptico es proyectado sobre la superficie retiniana de los ojos como fondo inseparable para las diferentes unidades visuales. Entonces no es posible percibir las unidades visuales como entidades aisladas sino como relaciones. Nunca veremos fracciones separadas de una cosa, el modo de la representación de cada parte dependerá no sólo del estímulo que surja en un punto sino de las condiciones reinantes también en otros puntos. 1.

Los delicados movimientos musculares son registrados como sensaciones e interpretados como signos espaciales.

Durante la exploración visual se produce un movimiento real y a la vez uno aparente.

El movimiento real sucede en el ojo del espectador y tiene tres modos:

- a) oscilación lenta
- b) saltos bruscos y veloces
- c) pequeñas y muy veloces vibraciones locales

Generalmente nos parece sorprendente el que las imágenes aparezcan quietas no obstante el continuo movimiento que realiza el ojo. Sin embargo y así como lo establece Ruggero Pierantoni, existen pruebas de que la visión de alguna manera está prensada durante la sacudida corporal, y lo que se percibe es el estado de las cosas al comienzo y al final de ella. 2.

Una pintura es leída según una secuencia de hechos exploratorios. Según la teoría gestáltica, se sabe que el ojo al explorar un cuadro no se encuentra del todo libre sino que se subordina a cierto itinerario; sin embargo, los movimientos del ojo sirven fundamentalmente para cambiar el punto de mira y con ello llevar las diversas áreas del objeto perceptual al foco donde puedan contemplarse. Con esto queremos decir que el rumbo de la mirada exploratoria es errático y realmente no sigue un ordenamiento determinado.

El movimiento está íntimamente relacionado con la expresión. Es más, el movimiento es una expresión, pero ¿ a qué nos referimos con *expresión* ?

1. Kepes.- El Lenguaje de la Visión.-p. 29.
2. Pierantoni, Ruggero.-El Ojo y la Idea.- p. 157.

Para Arnheim expresión es : "...el equivalente psicológico de los procesos dinámicos que dan lugar a la organización de los estímulos perceptuales". 1.

Pueden presentarse diferentes definiciones de expresión pero lo que es indudable es que se trata de una parte esencial del proceso perceptivo ya que la percepción es un instrumento para registrar los elementos plásticos (forma y color) y en ellos va implícita la expresión como respuesta del individuo ante su medio.

El movimiento puede transmitir al observador la experiencia directa de una expresión y en ocasiones puede seguir un esquema estructural similar al del estímulo observado.

Existen varias teorías acerca de las posturas que el observador adopta frente a un estímulo expresivo como es el movimiento.

a) De estas teorías aquella que sigue un criterio tradicionalista es la que se basa en que la expresión es el resultado de experiencias anteriores o de convenciones elaboradas por un grupo social al que pertenece el observador: Teoría asociacionista.

Sin embargo, el adoptar una postura como ésta es sumamente limitado ya que se tiende a elaborar conceptos de estructura muy sencilla a partir de datos tal vez insuficientes o superficiales.

b) Otra teoría se basa en la identificación del sujeto sus posibles medios de conducta internos. Según esta teoría, el observador establece una posible semejanza interna de los esquemas perceptuales con el significado expresivo que le transmiten. Por ejemplo: Cuando el sujeto observa el mar, en virtud de sus experiencias anteriores cree saber lo que se sentiría si estuviera en lugar del mar y el tipo de fuerzas que actuarían sobre su cuerpo durante el movimiento: Teoría de la empatía.

c) Hasta ahora la Teoría de la gestalt, aunque propuesta hace ya tiempo sigue vigente y en ella se reconoce que las correspondencias entre la conducta física y la psíquica pueden revelarse en la expresión, pero que la asociación reiterada no es el único medio para comprender la expresión y que la conducta expresiva revela su significado directamente de la percepción.

Mientras observamos una pintura se llevan a cabo múltiples agrupamientos plásticos, pero también asociaciones en nuestra memoria de reserva. Estos fenómenos que se producen en el espectador se deben a las fuerzas plásticas de la obra en sí.

El proceso perceptivo es muy complejo. No se puede ordenar a manera de secuencia, ya que es sumamente rápido además de que en él intervienen diversos factores. Simplemente el acervo en nuestra memoria es distinto en cada persona y por lo tanto el efecto será variable para cada uno de nosotros. Munari se refiere a esto cuando dice: "... cada uno de nosotros tiene un almacén de imágenes que forman parte de un mundo propio, almacén que se ha ido formando durante toda la vida del individuo y que el individuo ha acumulado, imágenes conscientes e inconscientes, imágenes alejadas de la primera infancia e imágenes próximas y junto a las imágenes y estrechamente ligadas a ellas, las emociones." 2.

1. Arnheim.- El Pensamiento Visual.

2. Munari.- Diseño y Comunicación Visual.- p.20.

G. Kepes se refiere a este punto cuando afirma que no puede haber cualidades absolutas de color, brillo y saturación ni medidas absolutas de tamaño, extensión y forma en el campo óptico , ya que cada unidad visual extrae su modo exclusivo de apariencia de una interrelación dinámica con su medio óptico. 1.

Durante el acto de la percepción visual, sólo se puede ver claramente y de una sola vez un número limitado de unidades visuales. Ante un campo óptico complejo, el ser humano tiende a reducirlo a sus interrelaciones básicas. La organización visual tiende a hallar la unidad espacial más económica en el ordenamiento de diferencias ópticas. Para realizar esto se requiere de cierta energía que es producida durante un acto de atención al que nos referimos como pensamiento.

Al igual que sucede en la percepción del movimiento real de los objetos en donde éstos se inclinan, retuercen o expanden, se iluminan o cambian de color, en la superficie pictórica de una pintura se manifiestan análogamente infinidad de fuerzas plásticas , mediante el comportamiento del color y la forma ya sea por ejemplo, cuando un color modifica a otro ante nuestros ojos por ser complementario a otro, o cuando uno parece fundirse con otro por analogía. También puede acelerarse una forma por influencia de un color. Estas fuerzas de opuestos producen una tensión que da por resultado lo que nosotros percibimos como movimiento aparente.

Arnheim distingue este movimiento aparente como cambios que son percibidos como meros "accidentes de una identidad subyacente que persiste" 2. , que la percepción revela la constancia como el aspecto torpe del cambio , y establece que los sentidos son lo suficientemente inteligentes como para obtener lo duradero de lo cambiante y percibir lo inmóvil como una fase de la movilidad.

La experiencia visual sensorial no es necesariamente consciente, sin embargo esto no quiere decir que no estemos pensando cuando se lleva a cabo. Es por eso que no siempre se la recuerda conscientemente, pero la mente ejecuta una abstracción es decir, una generalización a través de una recopilación de elementos por medio de la visión. Durante la percepción visual se producen imágenes mentales .En este momento el espectador será selectivo y no se limitará a considerar lo que ve como un simple registro fiel de los objetos. Cuando el espectador abstrae en el proceso de la percepción, se activa su memoria con lo cual pueden llevarse a cabo actos de cinestesia en los que se apela a otros sentidos como es el caso del oído y el tacto principalmente, o en su lugar se pueden llevar a cabo asociaciones con experiencias del pasado.

El aspecto cambiante de una pintura que "parece moverse" no es la ilusión ni la imaginación del movimiento sino su equivalente perceptual en un medio estático que se debe a la acción conjunta de

1. Kepes.- El Lenguaje de la Visión.- p. 32.
2. Arnheim.-El Pensamiento Visual.- p. 66.

las fuerzas que se ejercen en el campo pictórico por la acción de los elementos plásticos determinados por la forma y el color , además de los factores internos del individuo.

3.1 EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LA PERCEPCIÓN

3.1a) Campo visual y fuerzas espaciales

Toda obra pictórica está basada en un estímulo visual que es el que da origen a un movimiento vibratorio. Aunque el asunto de una obra sea imaginado o literario no es posible prescindir de una excitación visual que viene a ser el choque primario del que surge el sentimiento en un espectador. Las imágenes mentales surgen de las excitaciones visuales que se producen por acción de fuerzas en el campo pictórico. Es decir, en el proceso perceptivo no solamente interviene la razón sino también el sentimiento.

Cada forma, cada color, valor textura, dirección y posición produce una diferente calidad en la experiencia visual, con lo que puede surgir una contradicción inherente debido que todos los elementos se hallan sobre la misma superficie plana. Esta contradicción, que generalmente desestabiliza perceptualmente al espectador o receptor, sólo puede resolverse cuando tiene la apariencia de movimiento en el plano gráfico. Este movimiento virtual de cualidades ópticas moldeará y formará el espacio gráfico, actuando así como un conjunto de fuerzas espaciales.

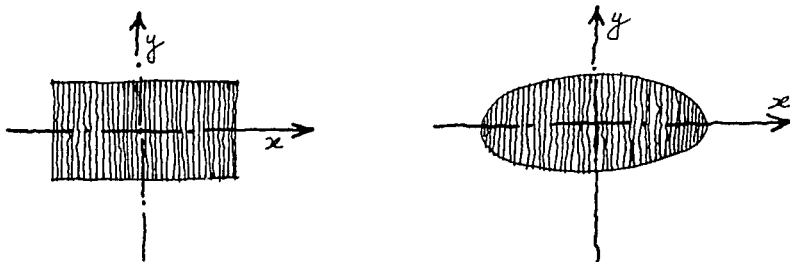
Como será abordado en el capítulo III (infra p.75), las fuerzas espaciales se manifiestan en el campo visual por medio de la forma y de sus distintas interrelaciones con el color. También se comentará acerca de la evidencia de que el movimiento se hace presente ante un "choque de fuerzas de elementos opuestos", es decir, una fuerza positiva que se opone a una negativa, generando tensiones en el campo visual. De esta manera, la íntima conexión de lo incompatible y el paralelismo de dos unidades sobrepuestas producen tensión. Son innumerables los casos en los que se puede dar este "choque de fuerzas", por ejemplo: el simple rompimiento de un ritmo cualquiera por medio de una anomalía (infra. p.80), o un choque de color por medio de un contraste simultáneo. De la habilidad con la que se manejen los elementos y sus relaciones surgirá un movimiento al que se denomina: aparente. A esta interacción de fuerzas y no al hecho de pretender reconstruir la narración del movimiento real, es lo que es percibido como movimiento en la pintura.

Según Rudolph Arnheim todos los perceptos son dinámicos y se refiere a perceptos como aquellos datos recibidos por los sentidos con los que tenemos una aprehensión del entorno o realidad. El dinamismo de los perceptos se debe, según este autor, a que poseen tensiones a las que llama: fuerzas fenoménicas que recuerdan la conducta de las fuerzas que suceden en cualquier parte . Estas tensiones le confieren un "carácter" y recuerdan el carácter similar de otros objetos o sucesos. El movimiento es para Arnheim un percepto.

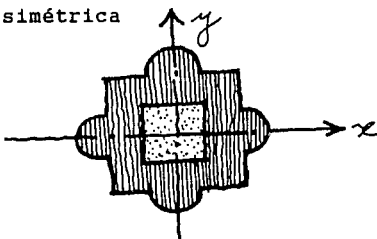
Los cambios de todo "dato óptico" que indican relaciones espaciales como puede serlo el tamaño, la forma, la dirección, los intervalos, el brillo, la claridad y el color implican movimiento. Si la imagen

retiniana de cuales quiera de estos signos experimenta un cambio regular continuo (expansión o contracción, progresión o gradación), entonces será percibido un movimiento de avance o retroceso, de dilatación o de contracción. El reposo también es un tipo especial de movimiento, es la anulación de fuerzas, el silencio.

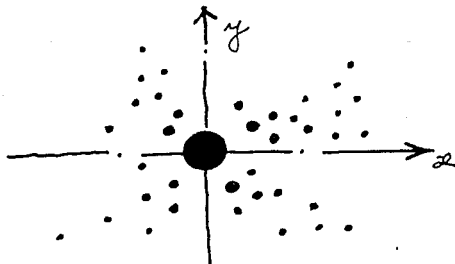
La orientación de ciertos elementos puede originar el nivel "cero" de movimiento ya sea:
 Por medio de la orientación (vertical u horizontal)



Por medio de la forma simétrica

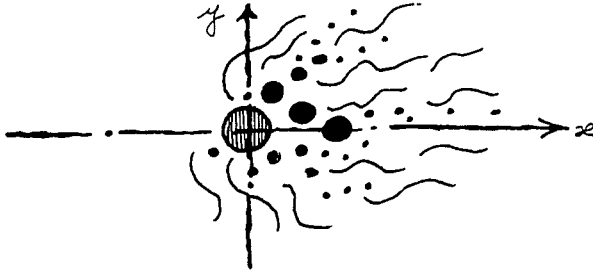


o por medio de una posición central

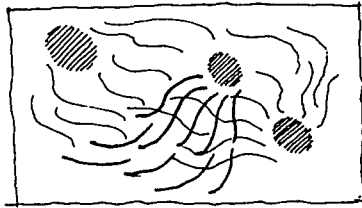


Pero la quietud que tales elementos emitan será tan sólo el límite del movimiento.

Las fuerzas en la superficie pictórica pueden organizarse alrededor de un esquema dinámico ya sea éste un centro dominante desde el cual se irradia el movimiento que cubrirá toda la zona:



o dos o más centros de movimiento con los que se crea un esquema contrapuntístico:

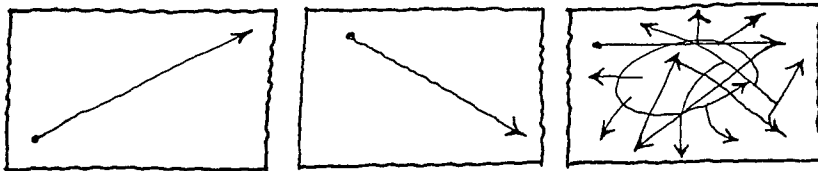


Hay que tener en cuenta que el valor dinámico de cualquier elemento perceptual depende de la escala dinámica de su contexto. Los elementos adquieren mayor movimiento según el tipo de elementos que los rodeen. Por ejemplo: Una línea curva en una composición rectilínea adquiere mayor dinamismo que el que una línea similar tendría si se encontrara rodeada por otras curvas:



El movimiento que percibimos al observar los objetos de la naturaleza deriva de la influencia de las fuerzas con las que fueron creados o modificados, las olas, las nubes, los árboles presentan formas torcidas, enredadas, estiradas, que denotan la acción del crecimiento.

El primer paso para comprender los factores del movimiento es investigar el campo visual en el que se percibe. Cualquier campo implica una serie de observaciones con el movimiento real de nuestro cuerpo, en particular de la cabeza y los ojos. La amplitud vertical con la que observamos el campo visual es normalmente menor. Algunos estudios realizados establecen que el ojo se desplaza en el campo visual de izquierda a derecha y que la diagonal de un rectángulo se lee de la parte inferior izquierda a la superior derecha; sin embargo estas observaciones pueden estar sujetas a esquemas culturales de tipo occidental así que sería muy arriesgado afirmar que el ojo humano recorre una superficie pictórica siempre de esta manera.

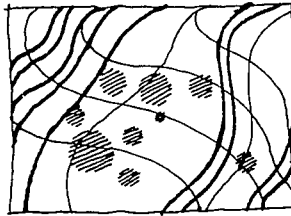


A pesar de esto, en algunos casos estos esquemas influyen en lo que el espectador percibe atribuyéndole mayor o menor "peso" o importancia al elemento que se encuentra ubicado por ejemplo en el lado izquierdo del plano gráfico; por lo tanto, la ubicación de los elementos en la superficie y el desplazamiento visual del espectador determinan las fuerzas plásticas que actúan en el campo visual y que son determinantes para propiciar el movimiento aparente o localizar zonas de reposo decisivas.

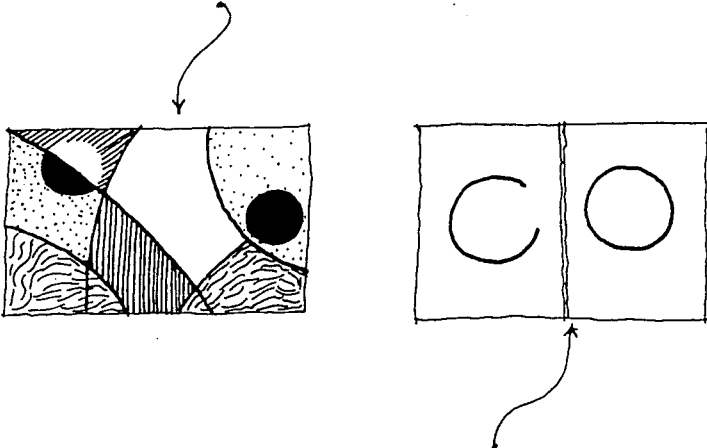
El caso más sencillo en que percibimos este tipo de movimiento es la representación libre de un punto y el registro de su desplazamiento. Al presentarse ya dos líneas de diferentes características, el ojo del observador estará obligado a seguir las a distintas velocidades haciendo siempre relaciones comparativas. Las tensiones que ocurren por la acción de fuerzas, pueden tener diferentes matices con lo que se establece un criterio de "velocidad" aparente y, con ello, planos y texturas que se yuxtaponen al unísono con colores y que dan origen a un fenómeno vibratorio que produce a su vez un choque emotivo, lo que Kandinsky llamó una "vibración o sonido interior", íntimamente asociado a la naturaleza de la sensación.

Sabemos que el proceso perceptivo visual se lleva a cabo por medio de la estimulación de la retina, sin embargo esto no es tan simple. Cuando el proceso se estudia experimentalmente, se descubren algunos hechos subjetivos que no pueden ser explicados con la simple teoría de la estimulación retiniana. De esta manera todavía son válidas las viejas leyes de la Gestalt que constituyen un instrumento básico para la mejor comprensión de la percepción visual, mismas que exponemos aquí porque se relacionan directamente con la percepción del movimiento:

a) Ley de la proximidad.-Los elementos gráficos comunes entre ellos, se perciben como superunidad: agrupamientos y subconjuntos. (atracción)

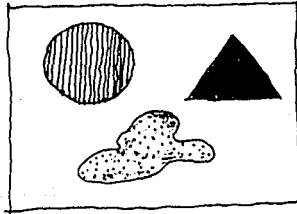


b) Ley de la semejanza.-Los elementos homogéneos en un conjunto no homogéneo, se reagrupan en subconjuntos independientemente de su distancia recíproca. (atracción)

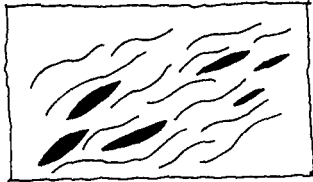


c) Ley de la forma cerrada.-Formas de contorno cerrado se perciben como unidad. Las de contorno abierto no. (tendencia a la unidad: atracción)

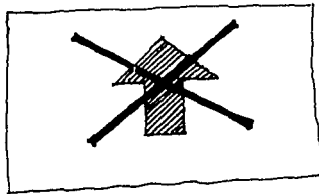
d) Ley del buen contorno.-Formas delimitadas por contorno (cerrado y definido): curvatura constante, rectilineidad, simetría, son percibidas como unitarias. (reposo)



e) Ley del movimiento común.-Elementos no homogéneos pero animados por el mismo movimiento se perciben como subconjunto. (atracción y aceleración)



f) Ley de la experiencia.-Formas con significado simbólico (letras, íconos y señales) son percibidos de acuerdo a la experiencia en función de la cual se han recogido. (acción del contexto interno)



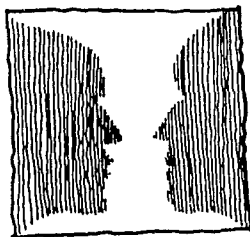
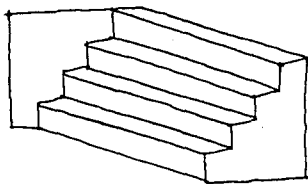
Según la Gestalt, estas leyes gobiernan nuestra percepción del mundo dentro de una estructura visual organizada y en donde se dice, tendemos a ignorar el caos y a reconocer el orden. Con las posturas contemporáneas del arte, como es el caso de la teoría del caos, esto último se pone a juicio. Lo cierto es que durante la lectura del cuadro, un espectador tiende a crear agrupamientos y subconjuntos que funcionan entre sí como productores de fuerzas de tensión. Los agrupamientos en sí producen tensiones en el campo visual.

El campo visual puede estar integrado por dos elementos: figura y fondo. En este caso, no será posible percibir movimiento sin tomar en cuenta las acciones del fondo sobre la figura y viceversa, esto es, que no será posible ignorar la acción de un contexto.

En otro caso, el espectador puede encontrarse ante un conflicto, cuando figura y fondo se mezclan es decir, no existe límite ni el concepto tradicional de figura y fondo y entonces se percibe movimiento. Este es el caso de los elementos que se ven alternativamente como si estuvieran adentro o afuera, esto es, cuando se confunden figura y fondo en el campo pictórico.

En un espacio pictórico que es continuamente cambiante, al existir una ambigüedad de posición entre dos colores, entre un espacio de color y otro con figuras, o al presentarse una alternancia de claro-oscuro. La mayor parte del arte óptico utiliza este efecto, lo que tradicionalmente se dividía entre figura y fondo aquí no tiene límite, lo que crea una vibración óptica particular.

Al respecto habría que mencionar que nuestro sistema perceptivo no es totalmente predecible. Cuando se ve abordado por ejemplo por varias imágenes existe una ambivalencia con lo cual surge un descontrol en el espectador. Esta ambivalencia contiene cierto dinamismo tal es el caso del tradicional ejemplo en donde se puede percibir un cáliz o dos perfiles.

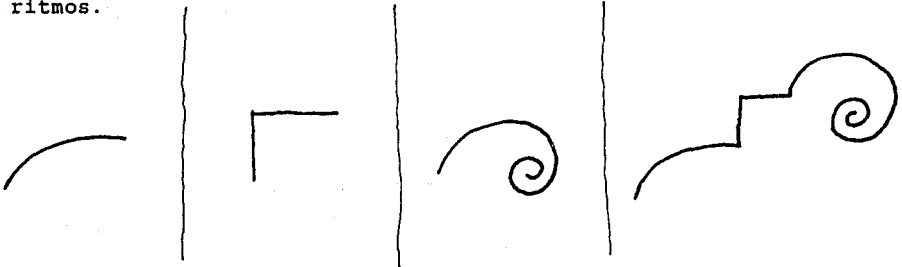


Los elementos en el campo visual se organizan rítmicamente, es decir "fluidamente", y tienden a combinar acertadamente pausas y acentos, intensidades y ligerezas en repetición o entre elementos mayores y menores.

Dos o más elementos al ser conectados evolucionan, se ponen en movimiento aparente cuando el espectador mismo los relaciona. Dos elementos lineales, por ejemplo, producen un ritmo de distinto tipo dependiendo de las características de la línea.



Las asociaciones rítmicas son infinitas y todas dependen de la variedad y frecuencia de los movimientos y del dominio de uno de los ritmos.



El ritmo presenta una energía activa: movimiento producido por dos elementos opuestos:

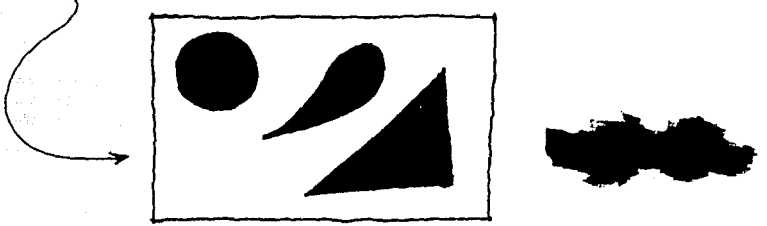
- 1) La unidad, relación de las partes con el todo
- 2) La variedad, alteraciones que contribuyen a dar animación y libertad a las partes.

Lo unitario absoluto no tiene vibración y es pasivo y "muerto"; la variedad es en cambio activa, tiene "vida". Las vibraciones de la variedad activan lo unitario. Unidad y variedad se complementan, son como se mencionó anteriormente, fuerzas opuestas que conducen al movimiento. Así el ritmo, como tradicionalmente se le conoce, se manifiesta por repeticiones, progresiones y continuidad. Es un equilibrio de unidad y variedad.

repeticiones : forma,



color



texturas



continuidad: forma



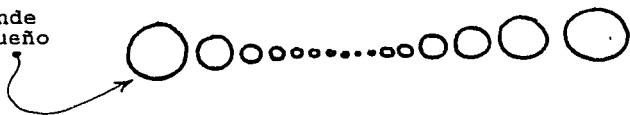
línea



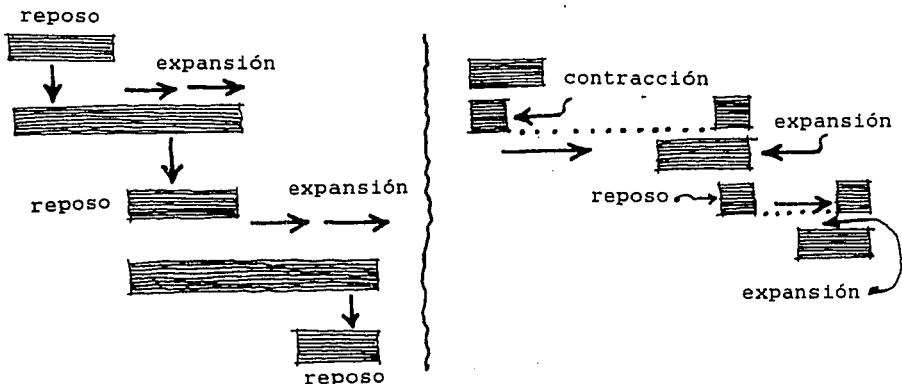
superficie



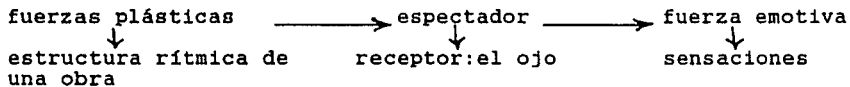
progresión: tamaño: grande
pequeño



Cuando un patrón se repite en forma continua produce alargamientos o contracciones en la forma :



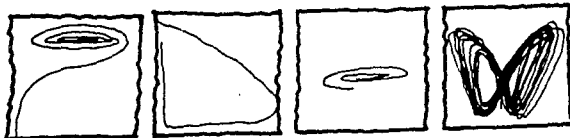
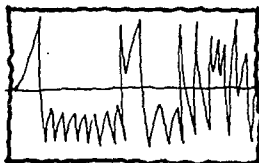
La estructura rítmica en una obra pictórica trae consigo una fuerza emotiva.



Como nota aparte es importante señalar que el concepto de ritmo no debe solamente limitarse a lo que tradicionalmente se ha manejado, esto es, la repetición de elementos que mantienen una unidad y a la vez una variedad armónica. Cabe que señalar al respecto que si tomamos como base la teoría moderna del caos que nace en 1960, el concepto tradicional de ritmo resulta limitado ya que en el caso del

comportamiento de los elementos que conforman un sistema caótico no se respeta orden ni relación alguna y a pesar de esto se reconoce una rítmica en el sistema global que parece inexplicable porque no puede ser medido ni corresponde a esquema repetitivo alguno. 1.

Esquemas caóticos que presentan algunos elementos de la naturaleza:



1.Gleick.- p.28 ,50.

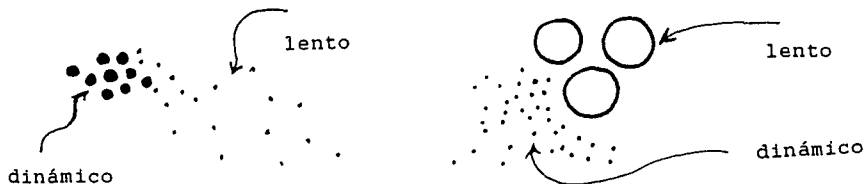
El ojo del espectador es el receptor principal de la percepción visual. Como dice Kepes: "La visión es el proceso de acción del ojo. Organizar la imagen significa medir y relacionar diferencias visibles, tono, valor, saturación, textura, posición, forma, dirección, tamaño, mediante la acción neuromuscular del ojo. La actividad ininterrumpida quemada energías nerviosas. Cuando el ojo trabaja, necesita tanto acción como reposo. El equilibrio de los componentes complementarios debe ser reconocido sin éste, el gesto de energía, medido erróneamente da lugar a la fatiga" 1.

El ojo reconoce secuencias de acentos y pausas que forman una unidad dinámica, un orden que liga el tiempo. Se perciben entonces movimientos: de arriba a abajo, a la izquierda o a la derecha, en curva o en recta, hacia adelante o hacia atrás; elementos que crecen o disminuyen, condensaciones o expansiones, un fluir ininterrumpido que llega a ser una unidad: Al producirse el ritmo en las fuerzas plásticas, se da un cambio regular de las sensación de los movimientos espaciales.

Las características más evidentes del movimiento son su unidad, su continuidad dinámica y discontinuidad estática, es decir sentir movimiento es descubrir sus aspectos contradictorios y sus relaciones mutuas.

El ritmo de la organización plástica es determinado por una repetición ordenada o por una sucesión regular de similitudes o igualdades ópticas. Recordando lo que dice G. Kepes, cuando reconocemos este orden aprendemos cuándo corresponde la siguiente acción ocular y cuál será el ajuste neuromuscular específico que resultará necesario para captar la unidad siguiente. En consecuencia, para conservar las energías de atención de la visión, la superficie gráfica debe tener una estructura temporal de organización y estar articulada rítmicamente en forma que corresponda, para el ojo, al ritmo de cualquier proceso de trabajo.2.

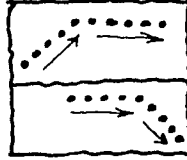
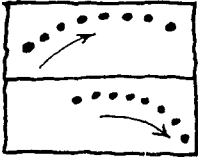
La ubicación de los elementos en la superficie pictórica es determinante para la expresión del movimiento. Para que se perciba movimiento deben existir elementos fijos que sirven de puntos de referencia y elementos de relación. Objetos pequeños adquieren mayor dinamismo que los grandes si se encuentran cercanos unos de otros.



1. Kepes.-El Lenguaje de la Visión.-p .82.

2. Kepes.- op. cit. p.81.

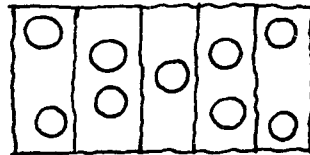
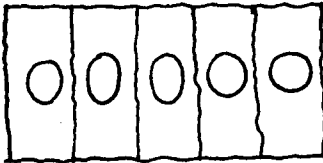
Se percibe movimiento cuando una sucesión de elementos locales se añaden o suman a un patrón simple y consistente.



Movimiento continuo

Movimiento cortado

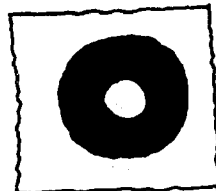
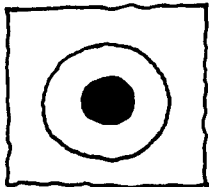
Los agrupamientos traen consigo esa imagen que se relaciona sucesivamente al estimular la retina. Si un elemento cambia de posición pero permanece idéntico en forma produce agrupamientos.



Similitud

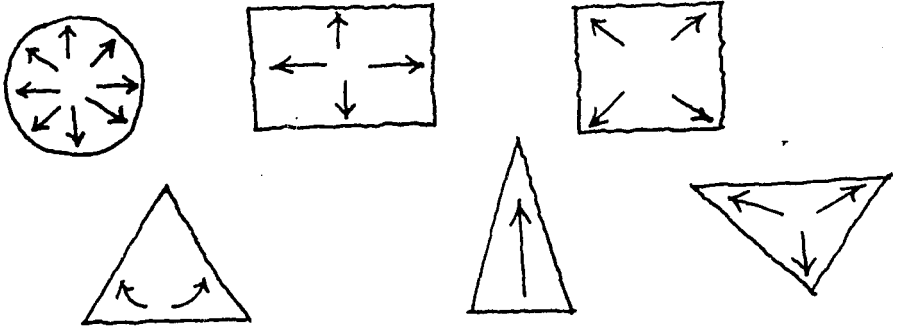
Desplazamiento

La intensidad es otra manifestación de dinamismo de un objeto y es la que define su brillantez. Lo brillante tiende a moverse y lo oscuro a quedar quieto. Pero hay que tener en cuenta que la postura del espectador influye en la percepción del movimiento.

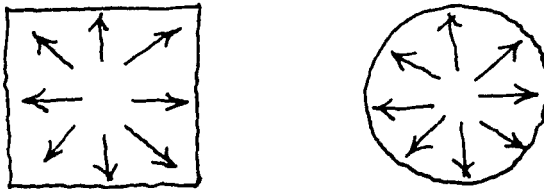


No podemos establecer una clasificación del movimiento desde el punto de vista perceptual ya que éste se manifiesta de múltiples maneras, sin embargo, existen algunos tipos de movimiento que podemos identificar con facilidad a los cuales hace referencia Arnheim en su libro de Arte y Percepción Visual: 1.

a) Movimiento Gamma: Nos permite observar las fuerzas perceptivas durante su trabajo dentro de un patrón. Los objetos visuales se mueven en dirección del eje dominante o de su generatriz más característica y su movimiento depende del grado de tensión en las proporciones. Arnheim le atribuye una cualidad similar a cuando los objetos aparecen o desaparecen repentinamente, por ejemplo una luz de semáforo (centrífugo).

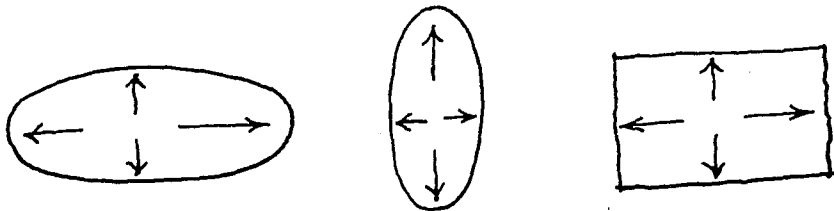


El círculo irradia las fuerzas dinámicas de manera simétrica, por eso nos parece estable. Lo mismo sucede con el cuadrado.



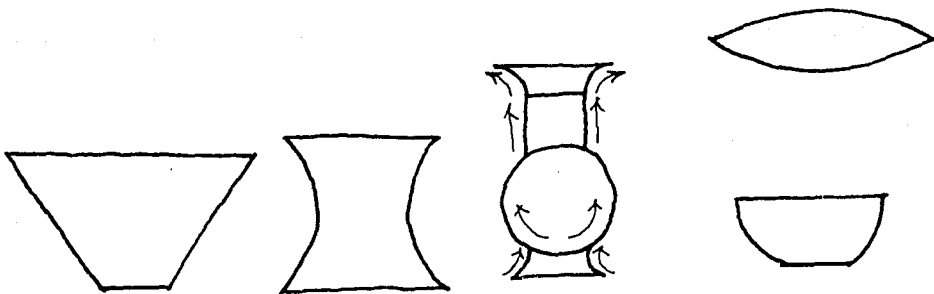
1. Arnheim. - Arte y Percepción Visual. - p. 348.

En cambio, cuando existe una tensión dirigida en el eje mayor el objeto parece desplazarse en esa orientación. La proporción de una línea o de una forma define la orientación que es diferente de la dirección. Por ejemplo, un cuadrado puede moverse horizontalmente pero no sabemos si se dirige a la derecha o a la izquierda. Para definir la dirección es necesario establecer su relación en el contexto que rodea a la forma. También el estaticismo de una forma se romperá por medio del contexto.



Oblicuidad.- Es percibida como la desviación de una posición "normal" y es por eso se produce la tensión. Implica una distorsión de la forma. En este caso influyen también los espacios que circundan a la forma y también las formas y espacios vecinos, es decir, el contexto nuevamente.

Las formas oblicuas en tensión dirigida se perciben como desviaciones del armazón espacial generado por los ejes vertical y horizontal. El objeto lucha por el reposo y la estabilidad del armazón, pero sus formas se oponen.



c) Efecto Estroboscópico. - Cuando los objetos visuales son semejantes en apariencia y función dentro del campo pictórico pero difieren en una característica perceptual como: localización, tamaño o conformación, se produce un efecto dinámico al trabajar simultáneamente.

Este recurso fue muy utilizado por los futuristas italianos que querían representar el movimiento por medio de la multiplicación de figuras o de sus partes.

La fusión de imágenes es atribuida al hecho de que las estimulaciones retinianas tienden a persistir por un momento, después de ocurrir y por lo tanto se mezclan con estímulos posteriores en un fluir coherente que nos hace percibir el movimiento aparente.

Por otro lado, cuando las formas y los colores trabajan dentro de un contexto pueden establecer relaciones de choque o repulsión que desestabilizan la forma y la hacen por lo tanto dinámica.



Todo movimiento requiere cambios en el entorno y todo cambio requiere una reacción. Cualquier objeto visual es dinámico y un objeto en reposo es aquel en el que las fuerzas no están ausentes sino equilibradas. Las fuerzas que intervienen en el movimiento aparente se definen básicamente por el espacio, dirección, forma, tamaño, localización, ubicación, que determinan cuándo y dónde se aplican, hacia dónde van y qué tan poderosas son.

El cuerpo humano lucha por asimilar las fuerzas invasoras y busca eliminarlas o reducirlas al más simple patrón. El poder relativo de las fuerzas antagónicas determina el concepto resultante. Estas fuerzas que percibimos son lo que llamamos : movimiento o tensión dirigida.

Hay que tener en cuenta que el movimiento a nivel perceptual no es en realidad una reproducción, sino la imagen de lo que uno ve y entiende. El recurso cinético no ayuda a explicar las propiedades dinámicas de la percepción visual; pero esto no significa que la percepción visual no pueda acompañarse de sensaciones cinestésicas. La tensión visual debe experimentarse y servirse de las sensaciones paralelas de apoyo secundario que se manifiestan por medio de una "resonancia simpatética" que se lleva a cabo en el cuerpo del sujeto, ya sea artista o espectador.

La energía que transmiten las fuerzas en el campo pictórico obviamente no es visible, percibimos los desplazamientos que se transmiten en los ojos y las fuerzas son percibidas por condiciones de estimulación.

3.1b) El color

Haciendo referencia a lo que se ha mencionado anteriormente acerca del comportamiento del ojo ante un fenómeno perceptual, podemos decir que el color es la impresión sensorial que produce la luz sobre cualquier objeto que puede captar el ojo, o sea la impresión que hace la retina del ojo a la luz reflejada por los cuerpos y dicha sensación se transmite al cerebro por medio del nervio óptico.

Segun Goethe: "...el color es para el sentido de la vista un fenómeno natural básico...que se manifiesta por medio de la separación y contraste, la mezcla y fusión, la exaltación y neutralización, la adición y distribución, etc. ...y bajo estas fórmulas generales de la Naturaleza es como mejor se le puede considerar y aprehender."

Plazola en su libro Arquitectura Habitacional hace referencia al concepto de color establecido por el Comité de Colorimetría de la "Optical Society of America" y dice: "El color se compone de aquellas características de la luz distintas de las de espacio y tiempo, siendo la luz aquel aspecto de la energía radiante que el hombre recibe a través de las sensaciones visuales que se producen por el estímulo de la retina."

Para entender mejor lo que es el color en pintura debemos diferenciar el color luz del color pigmento ya que la pintura trabaja esencialmente con el último.

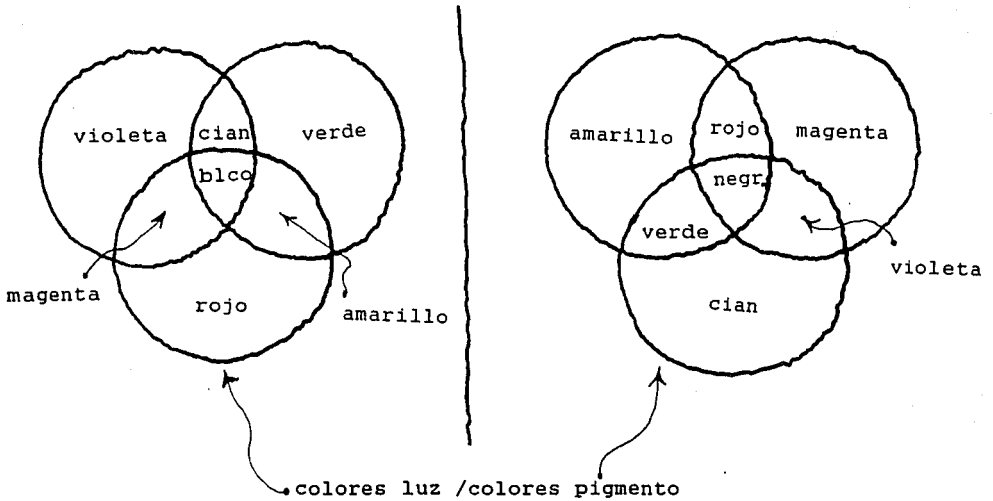
El color de los cuerpos depende de dos factores: las moléculas que los forman y la luz que los baña. Las radiaciones absorbidas por un cuerpo suben su temperatura y las reflejadas le dan color.

Plazola dice por ejemplo: "los COLORES LUZ son aquellos que se obtienen directamente del espectro o bien mediante haces luminosos de diversos colores obtenidos por el paso de la luz blanca a través de filtros de color." Las mezclas que estos colores producen se obtienen sobreponiendo dos o más proyecciones de haces lumínicos de diferente color lo que ocasiona que las diferentes longitudes de onda de cada uno se sumen dando lugar a una coloración nueva y diferente a las que le dieron origen. A esto se le llama a colores luz, es decir que estos colores al sobreponerse se "suman" y dan origen a la luz blanca. 1.

Por otro lado , los colores que provienen de materias colorantes (vegetales, animales y artificiales) y con los que trabaja el artista plástico son los llamados también por Plazola : colores pigmento. Estos colores al mezclarse originan una sustracción o sea que se dirigen al negro.

Existe una estrecha relación entre estos dos tipos de colores. Los que para el pintor son colores primarios: cian, amarillo y magenta, son los secundarios de los colores luz que son: violeta, verde y rojo; y viceversa, los que para los colores luz son los primarios, para los colores pigmento son secundarios. Existe sin embargo una diferencia marcada: la unión de los tres primarios luz origina el blanco (afirmación de color) mientras que la unión de los tres primarios pigmento origina el negro (negación del color).

El cubo policromático de Alfred Hicethier expone esta relación entre los colores primarios luz y los primarios pigmento:



Las formas cromáticas proveen a la mente de concepciones al igual que el resto de las imágenes que conforman la experiencia perceptual humana. Nunca registramos sensaciones de color aisladas. Normalmente el campo visual consta de gran número de propiedades ópticas y por lo tanto las sensaciones de color sólo pueden percibirse dentro de una interrelación dinámica.

Con lo que establecimos anteriormente podemos decir que el color tiene las siguientes características:

- 1) Es luz, es decir, está compuesto por ondas electromagnéticas y por lo tanto es un fenómeno físico.
- 2) Es sustancia, es materia y por lo tanto es un fenómeno químico.
- 3) Es percepción, un proceso que se lleva a cabo en nuestros ojos. Es por lo tanto un fenómeno fisiológico. Al ser sensación, el cerebro lo trabaja y lo procesa y por lo tanto es también un tema propio de la psicología.

Los colores con los cuales trabaja la pintura son los colores pigmento sin embargo no se puede ignorar que existe una influencia de la luz, es decir del color luz, sobre los colores pigmento de una obra pictórica. Por ejemplo: un cuadro puede ver modificada su apariencia general según la luz que incida sobre la superficie.

Existen algunas confusiones entre los conceptos que establece Plazola sobre las propiedades del color y otros autores . Por ejemplo, Gerstner en su libro Las Formas del Color, hace mención acerca de la definición que Munsell da sobre el matiz o tinte en donde existe cierta confusión ya que éste se refiere al concepto anterior también como tonalidad. Lo mismo sucede con el concepto de luminosidad que tiende a confundirse con el de valor. Con el propósito de unificar criterios al respecto, se proponen los siguientes criterios: 1.

Existen tres propiedades o características del color:

a) Color, tinte o matiz: Producido por las diferencias de longitud de onda que existen en las energías radiantes y por la superficie retiniana en que dichas energías actúan. La duración de la estimulación desempeña un papel decisivo en la sensación del matiz. No importa que primarios se unan para hacer un nuevo color, éste tendrá una longitud de onda dominante que deberá corresponder a ese matiz cuando se perciba en el espectro visible. El matiz se define como la longitud de onda dominante o cualidad para distinguir un color de otro.

b) Tono o valor: Es la cualidad para distinguir de un color su valor claro u oscuro, o sea la variación cuantitativa de saturación de un mismo color. La desigual sensibilidad de la retina ante diferentes longitudes de onda determina en gran parte cuáles son los colores que resultan más brillantes que otros.

El tono y la saturación están íntimamente relacionados ya que la segunda es la pureza de un color que queda definida en cada caso por una longitud de onda dominante que representa a dicho color. La saturación total ocurre cuando un color es puro o sea que adquiere su máxima fuerza y carece totalmente de blanco, negro o algún otro pigmento ajeno a él. Un estímulo muy prolongado reduce la saturación del color.

El tono es modulable, puede lavarse o esfumarse mediante un solo color o en varios colores lo que inducirá una sensación dinámica o puede tener una modulación plana, es decir cuando se presenta un solo grado de saturación que mantenga un mismo valor de longitud de onda dando como consecuencia un valor plano o uniforme en donde no habrá dinamismo y se mantendrá la estabilidad.

c) Luminosidad: Es la intensidad luminosa o cantidad de energía de luz que posee un color. Los colores claros tienen más luminosidad que los oscuros y casi siempre dan la sensación de mayor dinamismo. Los colores puros y en particular los primarios, tienen la luminosidad más alta.

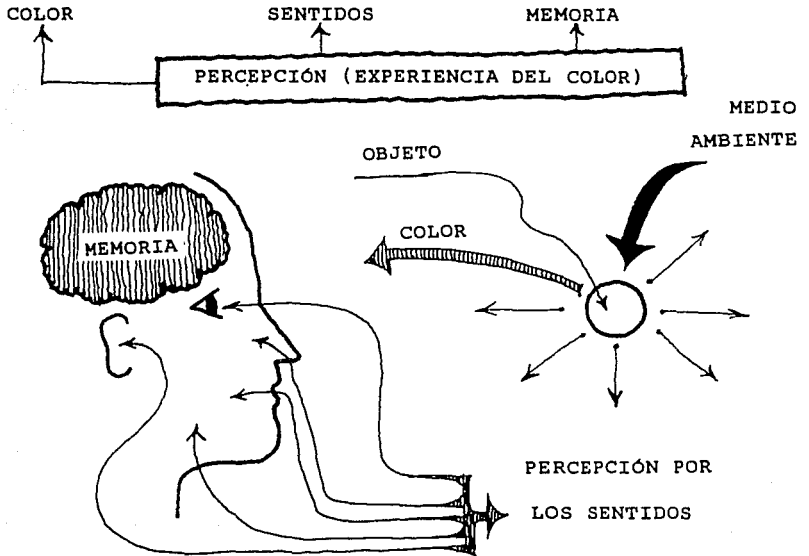
Existen también discrepancias entre el concepto de luminosidad y brillantez que básicamente reúnen el mismo concepto.

La brillantez es la luminosidad que posee una mezcla, es la cualidad para distinguir su brillo propio de terminación y la brillantez total es igual a la suma de brillantes individuales de todos los colores que intervinieron en la mezcla.

El Color como Experiencia Perceptual

La experiencia perceptual del color tiene tres fuentes básicas:

- a) La materia física: energía radiante modulada por el medio ambiente .
- b) Aportaciones directas de los sentidos
- c) Aportaciones de la memoria: asociaciones.



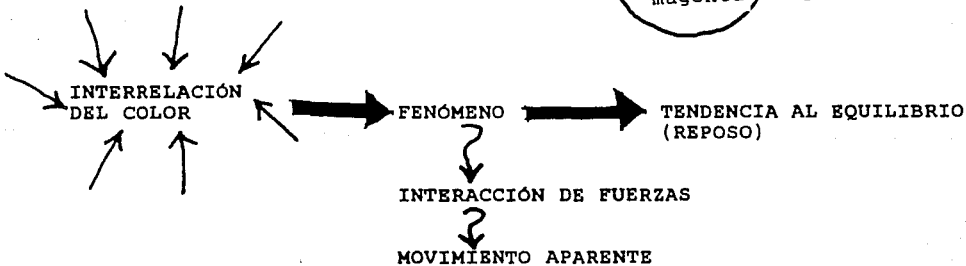
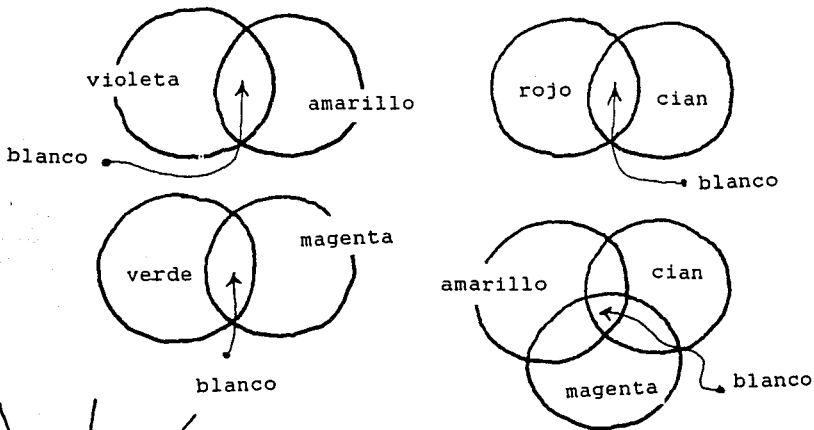
Durante el proceso de percepción del color, el ojo presenta fatigas, un límite en la capacidad de trabajo; sin embargo, siempre tiende al equilibrio. En ocasiones, cuando esto sucede, se nos presenta el movimiento aparente.

Por ejemplo: cuando ponemos dos o más colores juntos sin mezclarlos físicamente se origina una fusión óptica en la cual el ojo percibe los colores como si fueran uno pero al percatarse de que se encuentra en una trampa vuelve a separarlos y así se establece un desequilibrio que da origen a un movimiento continuo.

En el caso contrario si mezclamos físicamente más de dos colores por tratarse de colores pigmento, éstos tienden al negro y dependiendo del tipo de color se originan grises que neutralizan el efecto de movimiento.

Durante la percepción ocurren diversos fenómenos como: la post-imagen, sombras coloreadas, contraste de bordes y contraste simultáneo los cuales actúan como fuerzas plásticas en la superficie pictórica y mediante su interrelación dinámica los colores tienden al equilibrio.

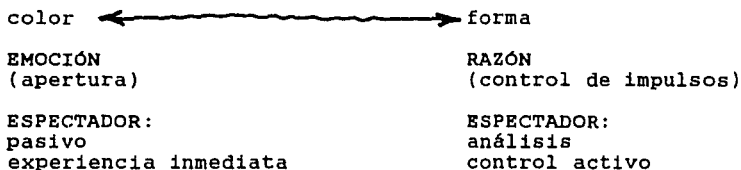
Cada matiz, por ejemplo, provoca simultáneamente o en sucesión su respectiva parte complementaria volviendo al origen, es decir el blanco, y por consiguiente una sensación que implica un movimiento aparente.



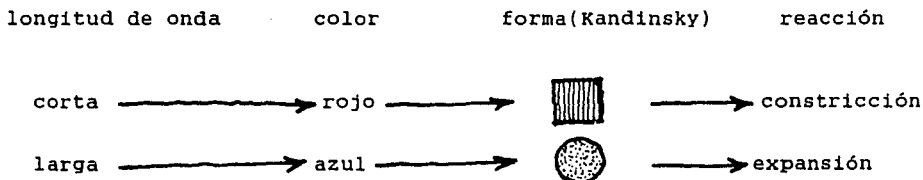
El color conforme a su tono y saturación, al interactuar en el campo pictórico, puede ser percibido en avance, retroceso, circulación, o reposo; sin embargo, nuestra memoria visual es limitada y de los

innumerables colores que pueden actuar en una obra nunca lograremos distinguir todos en sus tonalidades y matices existentes. A pesar de esto en el campo de la percepción el color juega un papel importantísimo. Es una pieza primordial en la creación plástica, un elemento especial que puede organizarse estructuralmente del mismo modo que puede actuar como un móvil emocional en el espectador.

Al intervenir las sensaciones en el proceso perceptivo actúa la memoria y se tiende a asociar el color con vivencias pasadas lo cual puede incrementar el dinamismo que un color produce. Las formas y los colores pueden aislarse unos de otros y compararse, tienen expresión y nos ayudan a identificar los objetos por medio de conexiones mentales; sin embargo, las formas solo son visibles por medio del color y sus propiedades. El color es comunicación pero la forma funciona aún más como símbolo de comunicación esto se debe a que el color al retenerse menos en la mente funciona más como expresión y estimula directamente la emotividad del espectador.



Según los estudios de Goblstein en donde se estimula al espectador se encontró que existe una reacción física del cuerpo humano ante los colores que tienen larga o corta longitud de onda. Los colores de larga longitud de onda producen un aumento de presión en el aparato circulatorio mientras que los de corta longitud de onda producen constricción en la presión arterial. Es importante referirnos a este estudio ya que podemos ver que existe un movimiento real en el interior del espectador cuando percibe los colores y que la teoría de Kandinsky de los colores no es del todo subjetiva.



Es tan importante la acción de los colores en el cuerpo humano que existe incluso una parte de la medicina, la energética que basa su terapia en el color: cromoterapia. Esta medicina plantea que el

hombre no es impermeable al medio y que su cuerpo absorbe numerosos componentes del exterior y trabajan con cinco elementos:

ROJO → CORAZÓN

BLANCO → PULMÓN

NEGRO → RIÑÓN

VERDE → HÍGADO

AMARILLO → BRAZO

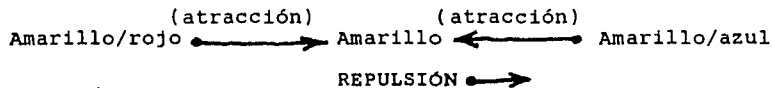
Aquí el órgano se define no como entidad anatómica sino como una energía con una relación preferencial respecto a un órgano anatómico. Esta medicina tiene su aplicación en la acupuntura, en las medicinas somáticas (síntomas de tipo físico) y la medicina psíquica (angustias, depresiones, trastornos del sueño, fatiga psíquica). El color, al ser energía, contrarresta su equivalente en frío, calor, humedad o sequedad.

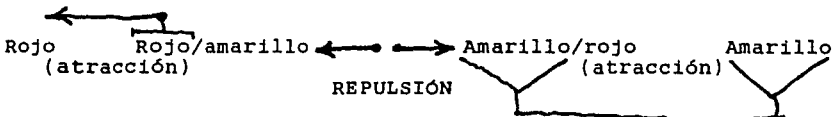
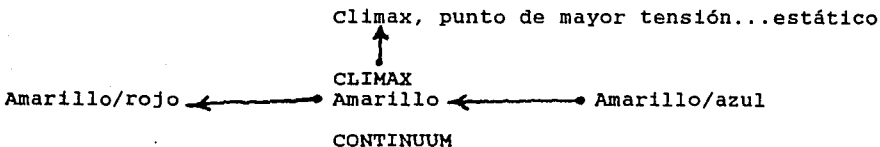
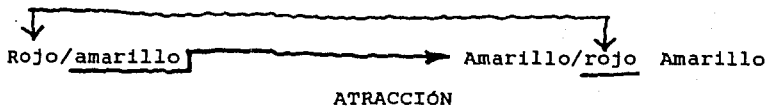
No existe una manera de evaluar las preferencias de las personas si no conocemos las cualidades expresivas que cada persona atribuye a los colores y cómo esas impresiones encajan en sus necesidades. Es indudable que las preferencias se relacionan con factores sociales y personales y es en este punto donde existe un contacto entre el movimiento perceptual y el movimiento interior. Con respecto a esto es notable la influencia que el color tiene en la totalidad del hombre : cuerpo y espíritu . Estas dos partes del ser humano se influyen una en la otra, pero de los aspectos espirituales se hablará más adelante en el capítulo III donde se aborda el tema del movimiento interior.

Relaciones que Establecen los Colores entre sí:

Las relaciones que establecen los colores entre sí son las que determinan básicamente el movimiento perceptual. Las escalas de mezclas dirigen al ojo de un área a otra de un cuadro y producen movimiento en una dirección específica. El ojo por sí sólo, por ejemplo, busca los complementarios del color que está viendo en ese momento. Este es un tipo de agrupamiento más elaborado que el de agrupar colores semejantes. El par complementario tiene mucha fuerza y funciona como tema alrededor de cual el resto de los colores se componen. Un cuadro en azules y amarillos requiere del rojo con lo que se complementa, los colores aparentemente distintos funcionan entonces como un todo.

Los colores primarios son estables, adquieren movimiento cuando se organizan en mezclas ya que se crea una tensión dinámica.



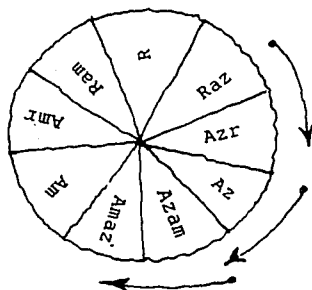
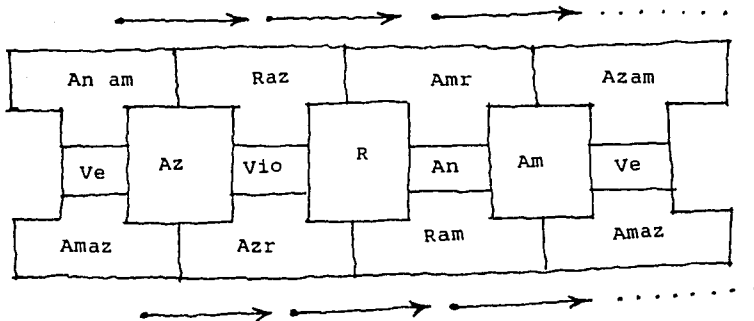


COLORES PUROS	M E Z C L A S		
ROJO	Raz	AzR	Azr
AMARILLO	Amr	AmR	Ram
AZUL	Azam	AzAm	Amaz
EQUILIBRADOS ESTÁTICOS	DINÁMICAS	EQUILIBRADAS	DINÁMICAS

El balance de dos colores en una mezcla puede ser estable o inestable, la acción del contexto es determinante en esto. Un color es modificado por otro dependiendo de su cercanía. Puede restarle o darle fuerza el uno al otro y con ello potencializar el sentido del movimiento. Dos colores cercanos pueden fundirse ante nuestros ojos y entonces nos parecerá que el tercer color resultante se mueve o vibra.

Sanz se refiere a esto cuando dice: "La asimilación es el proceso mediante el cual dos colores tienen tendencia a adquirir características comunes o incluso a hacerse idénticos por su contigüidad. Este efecto producido por la interacción entre uno y otro no elimina la caracterología propia del cromema...."1.

Los conjuntos cromáticos se derivan de los colores primarios y sus mezclas y pueden organizarse de tal manera que constituyan lo que se llama el continuum cromático; esto es, cuando un color en su estado puro asume el papel de ápice o clímax entre las mezclas a las cuales pueda estar yuxtapuesto, mientras que las mezclas que lo contienen constituyen un pasaje graduado hacia otro color puro y con ello la totalidad de la mezcla estará ligada a otras por la presencia simultánea de un color común.

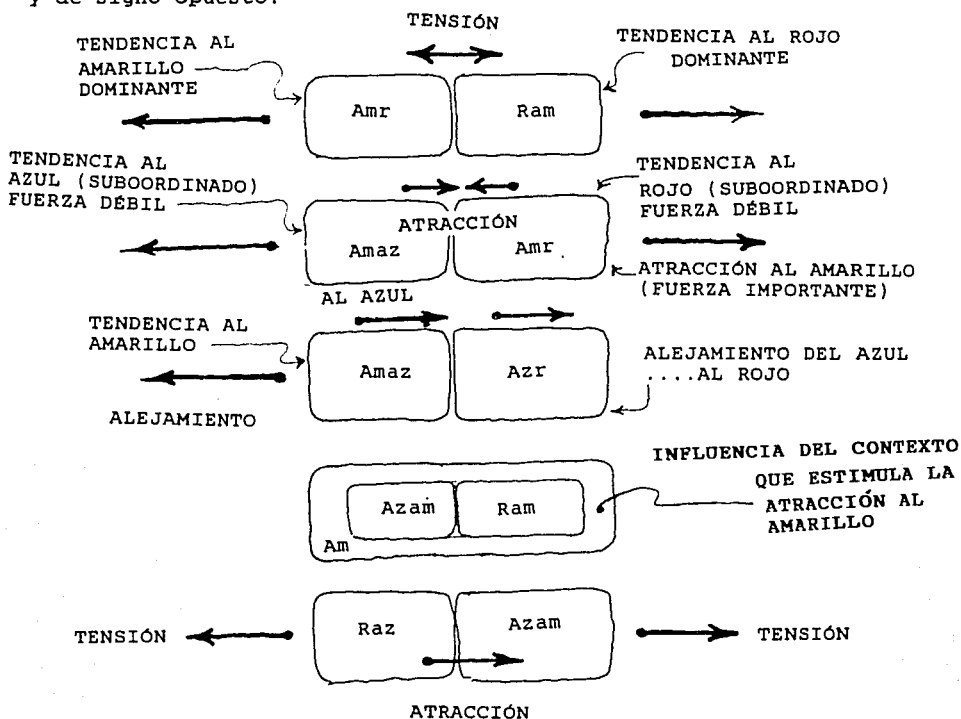


1. Sanz.- El Lenguaje del Color.- p. 38.

En estos conjuntos cromáticos se puede encontrar movimiento aparente ya que en la yuxtaposición de colores, donde un color puro está contiguo a una mezcla en la cual el dominante contiene el mismo color y el subordinado contiene otro de los dos colores fundamentales, la mezcla se percibirá como una desviación del color puro hacia otro también puro. El movimiento que se produce es suavemente divergente y tiende a separar la mezcla del color puro, y ese fenómeno se produce por la acción de dos fuerzas : una de atracción y otra de separación.

En la yuxtaposición de dos mezclas existe entonces una doble tensión y una doble convergencia en torno a un punto de equilibrio que no puede ser completamente (por lo tanto la tensión no se agota) y esa tendencia al equilibrio es la que une fuertemente a las mezclas y a los colores yuxtapuestos.

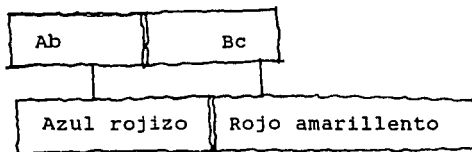
En la yuxtaposición de dos mezclas no equilibradas (donde un color domina sobre otro) , las tonalidades son dinámicas en ambas y del conflicto entre fuerzas opuestas emergen tensiones de diferente grado y de signo opuesto:



Organizaciones del Color

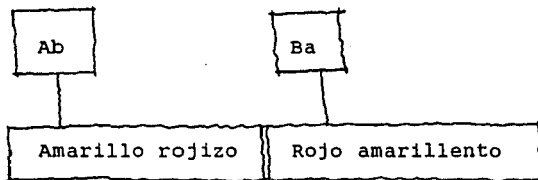
Las fuerzas ejercidas por las mezclas dependen de su constitución. Arnheim y Garau establecen en sus estudios del color sus modos de organización, en las que se presenta su constitución y las fuerzas presentes:

1.) INVERSIÓN PARCIAL



Un color aparece en ambas mezclas pero en una en mayor proporción que en la otra, mezclándose cada uno con otros diferentes. Las fuerzas de tensión se presentan impulsando una mezcla hacia un color común que por un lado tiene mayor fuerza que por el otro.

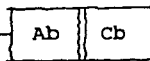
2.) INVERSIÓN COMPLETA



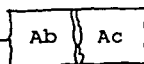
EQUILIBRIO ARMÓNICO

Los mismos colores aparecen en ambas mezclas, pero en cada una las proporciones se invierten. Las fuerzas de tensión se anulan y hay equilibrio cromático. El movimiento existe pero es equilibrado.

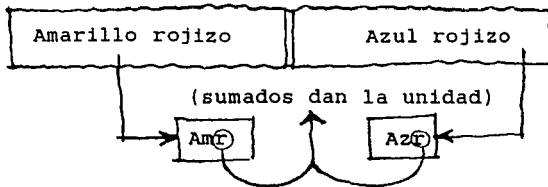
3.) SEMEJANZA DE SUBORDINADOS



SEMEJANZA DE DOMINANTES



Quando un color común está en minoría, se da el caso en el cual dos colores diferentes adquieren la complementariedad por la presencia, precisamente del tercer color que se agrega mezclándose en la misma cantidad a cada una de ellas (semejanza de subordinados).



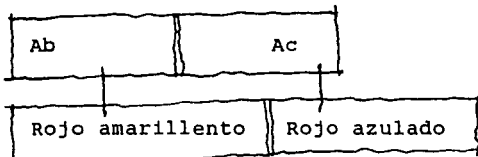
Existe entonces una fuerza de atracción que tiende a unir a las dos mezclas; sin embargo, los dos colores distintos que conforman las mezclas ejercen una tensión opuesta, pero a pesar de ello la suma final de los elementos de las mezclas, si se desglosan, nos muestran los tres colores fundamentales y, por lo tanto, habrá equilibrio armónico.

Ab	Cb	=	$A + (b+b) + C$
----	----	---	-----------------

$A + B + C$

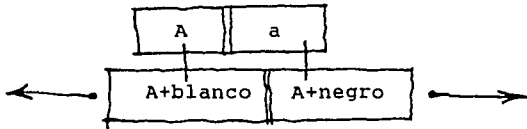
Amarillo rojizo	Azul rojizo	=	Amarillo	+ Rojo	+ Azul
-----------------	-------------	---	----------	--------	--------

En el caso en el que el color común es el dominante (semejanza de los dominantes), éste confiere al conjunto de las dos mezclas una homogeneidad mayor que cuando el color común es el subordinado y en este caso, los colores minoritarios activarán las tensiones de manera centrífuga. El equilibrio no existirá del todo ya que una fuerza dominante estará presente en el conjunto y esa fuerza, que unifica las mezclas, hace que un color domine el total. La tensión será divergente.



4.) Contraste por Claroscuro (tonalidad)

Mezclas fomentadas por la presencia del blanco y el negro o la tonalidad de los diversos colores en relación a otros. Las fuerzas se presentan horizontalmente cuando un color tiende a la oscuridad o a la claridad.



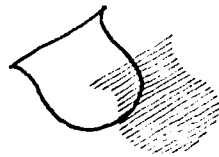
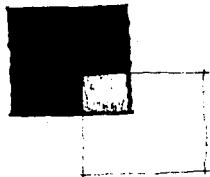
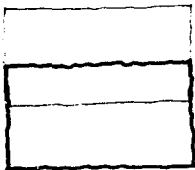
En cada una de las organizaciones anteriores están presentes diferentes fuerzas: atracción, repulsión, horizontalidad, divergencia o centrifugación. Una tendencia a la dirección: Por ejemplo: En Ab Bc, A tiende a B que a su vez se dirige a C.



5.) Transparencia

En la transparencia del color podemos encontrar una manifestación de movimiento. Cuando se percibe la transparencia se produce un desdoblamiento entre los colores que forman las mezclas de las cuales está compuesta una figura transparente. El color común se aísla en la escisión y se le percibe como el color local del estrato transparente, mientras que cada uno de los colores restantes se identifica con uno de los colores del fondo que entonces se hacen reconocibles en su especificidad.

La superposición de las formas es un requisito de la transparencia, una condición perceptiva necesaria pero no suficiente, por lo que la forma juega un papel integral en este fenómeno e incrementa la sensación del movimiento.

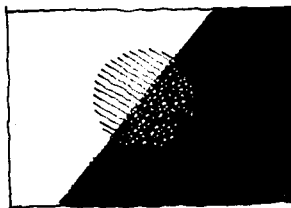
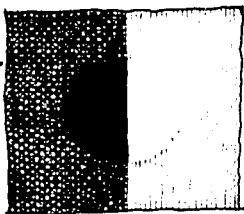


Para que la transparencia sea equilibrada, es necesario que el color común esté presente en las mezclas que la conforman y con el mismo papel: dominante o subordinado.

La transparencia produce movimiento aparente al hacer que un plano se acerque o se aleje y presupone el que se perciban en el campo visual un mínimo de dos campos espaciales superpuestos en profundidad ya que a través de un plano lograremos ver otro debajo .

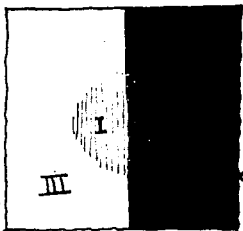
La transparencia depende de la presencia de más superficies articuladas en el campo visual; por lo tanto, hay que tomar en consideración para evaluar el fenómeno, las áreas contiguas a la zona de superposición, esto es, el contexto, ya que en una situación ambigua, por ejemplo, la zona de transparencia, se asocia más fácilmente al plano más similar al suyo sea por tono , color, brillo, etc.

NO HAY TRANSPARENCIA

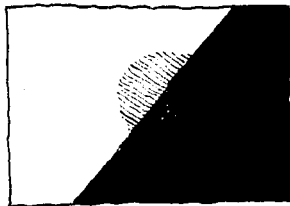


LA DIFERENCIA DE CLARIDAD ENTRE I, II Y ES MENOR QUE ENTRE III, Y IV.

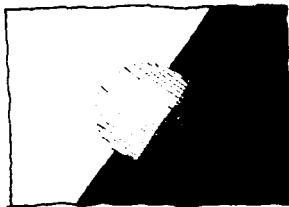
SI HAY TRANSPARENCIA



CONDICIÓN TOPOLÓGICA Y FIGURAL CONTRARIAS A LA TRANSPARENCIA



SENSACIÓN DE ACERCAMIENTO Y ALEJAMIENTO DE LAS FORMAS ----- MOVIMIENTO.



NO HAY TRANSPARENCIA A PESAR DE LA UNIFICACIÓN FIGURAL.

6. CONTRASTE POR BRILLANTEZ

Cuando un color es más brillante que otro el espectador tiende a percibirlo como si se acercara más a él. Un color menos brillante parecerá lejano, profundo. Por ejemplo, cuando un amarillo está junto a un violeta tiende a ser más luminoso el primero que el segundo y por lo tanto el espectador tendrá la sensación de dinamismo al contemplar el contraste entre un color que se acerca y otro que es profundo y lejano.

EL CONTEXTO

En estos pares se establece una situación fuertemente dinámica en la que tienen un predominio las fuerzas que tienden a dividir el par y de esta manera pueden constituir un conjunto en tensión o dividirse, lo cual dependerá básicamente del contexto que lo rodea. Las tonalidades contiguas al par determinan definitivamente el dinamismo del color al igual que las formas en las que se presente. El color es cambiante según el contexto en que se encuentre y esto es característico del movimiento aparente. Un cambio implica necesariamente una acción de fuerzas.

Según Albers:

"El color es el más relativo de los medios que emplea el arte."

A partir de tal afirmación es posible inferir que es un elemento cambiante y que por lo tanto posee cualidades dinámicas de gran importancia.

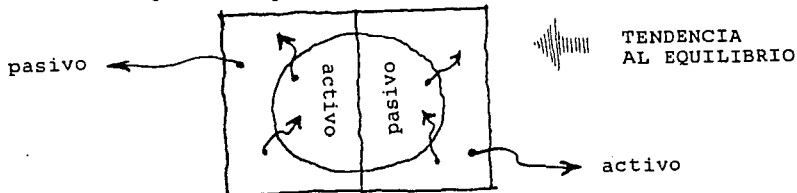
Cuando, por ejemplo, se presenta la inversión completa o la semejanza de subordinados o dominantes existe un equilibrio y a esos pares equilibrados son a los que Arnheim se refiere como pares armónicos. Los pares armónicos son equilibrados, sus fuerzas están en reposo pero si en su contexto existen fuerzas de tensión se producirá un conflicto y por lo tanto una direccionalidad y una tendencia dinámica.

En los pares en los que se presenta la armonía, la pasividad se puede modificar por la acción del contexto, y al contrario, un par aparentemente desequilibrado, puede llegar al equilibrio por la acción de su entorno.

Cabe aclarar que por lo general la teoría armónica del color se basa únicamente en conexiones que se manejan usualmente como sinónimo de equilibrio. Si así ocurre la teoría es incompleta. Para entender la armonía es necesario analizar los elementos de la escala cromática y encontrar sus propiedades en la percepción humana lo que hará posible la relación entre los colores. Considerar la armonía como sinónimo de equilibrio es un concepto sumamente primitivo. En música, por ejemplo, se maneja un concepto más amplio de armonía ya que no existe la tendencia a que los elementos combinen "bellamente" sino

que el problema que se plantea por resolver es el de cómo darle una forma adecuada a un contenido, hay entonces una preocupación por conectar elementos segregados, pero hay que tener en cuenta que la arbitrariedad puede conducir al caos.

En fin, las fuerzas que intervienen en la acción del color se van equilibrando y desequilibrando, produciendo movimiento según se presenten en la superficie pictórica.



Un par cromático de cualquier tipo puede ser analizado en abstracto pero, cuando se materializa, siempre estará rodeado por un contexto que puede ser:

- a) neutro: cuando las fuerzas son nulas como el caso de los fondos grises, negros o blancos.
- b) activo: cuando existen fuerzas directas que modifican la naturaleza de los pares, como es el caso de los fondos cromáticos.
- c) activo por tonalidades vecinas: cuando existen fuerzas indirectas producidas por tonalidades cercanas.

Cuando el hombre percibe el mundo "real" se enfrenta una continua competencia entre las diferentes áreas de tamaño y saturación, entre zonas opacas y transparentes, entre luces y reflejos. Nosotros no vemos líneas, las líneas son abstracciones del hombre, más bien percibimos un todo cambiante por el movimiento y la variación de la luz y con frecuencia lo que se ve no corresponde a lo que realmente existe. Cuando un espectador se halla ante una obra pictórica, su contexto interno actuará activando su memoria y, además, las fuerzas plásticas, fomentadas por el color reforzarán la acción interna en el hombre.

A muchas personas, por ejemplo, les agradan los colores armónicos y rechazan los demás, aquellos que contienen fuerzas atrapadas. Psicológicamente el equilibrio da seguridad pero en una obra

acertada la armonía y el contraste forman parte integral y, en cierta forma, un concepto global de equilibrio.

Durante el proceso visual, el espectador percibe movimiento por la acción del color y pueden entonces presentarse distintos casos. Un color puede hacer retener más la vista que otro, ya sea por extensión, brillo o saturación, y en este caso se advierten acentos en la estructura rítmica de la superficie pictórica.

* Una mezcla sustractiva puede desacelerar un color original o una transparencia puede hacer lejano un color.

* Un color puede parecer que avance, retroceda, se dilate, o se contraiga según el contexto en el que se encuentre y por lo tanto, se acentuarán las fuerzas que se advierten en la superficie pictórica.

* Las superficies cromáticas contiguas exhiben efectos de contraste, se refuerzan entre sí en tono, saturación, y brillo.

* A mayor intensidad (contraste simultáneo o sucesivo), menor su movimiento espacial con respecto al plano pictórico.

El ojo humano se enfrenta a diferentes efectos de la acción de fuerzas producidas por el color por ejemplo:

* A todo color sucede en la retina el que le es complementario. El fenómeno se da simultáneamente (contraste simultáneo) y se establece una lucha por el equilibrio.

* Los tonos oscuros tienden al reposo mientras que los claros al movimiento. Esto lo traducimos en sensación al ser estimulada la retina.

* Un gris, por ejemplo, parecerá siempre más claro en presencia de un negro y más oscuro en presencia de un blanco.

A esto se refiere Goethe de la siguiente manera:

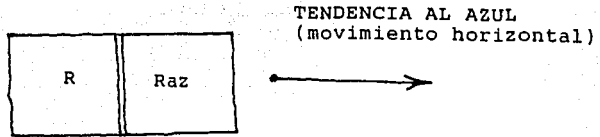
"Si le brindamos al ojo luz, reclamará oscuridad, y al darle oscuridad pedirá luz."

Toda imagen luego de haberse extinguido en la retina, puede resucitarse en ella como cuando abrimos y cerramos los ojos, alternando así la excitación con el reposo. Al percibirse un color alternado por otro en los momentos también alternados de la visión podemos creer percibir algo distinto a lo que captamos en un inicio, de ahí nuestra creencia fiel en el movimiento de una imagen.

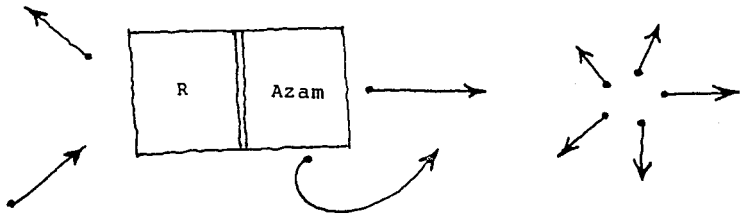
CONCLUSIONES

Aunque se han ya establecido diferentes manifestaciones de movimiento a través del color se concluye que puede existir movimiento aparente en los siguientes casos:

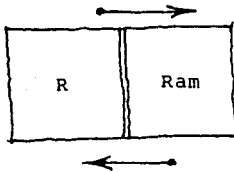
a) Cuando un color contiene en parte otro, hay una atracción y por lo tanto un movimiento horizontal.



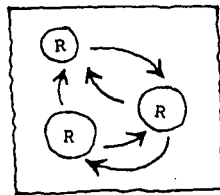
b) Cuando existe un conflicto entre las armonías de los colores, se produce una repulsión y por lo tanto un movimiento centrífugo o de dispersión.



c) Cuando las figuras que conforman un cuadro tienen colores armónicos, se refuerza la Unidad Figural y existe un reposo. Los colores y su atracción armónica tienden a provocar agrupamientos entre las figuras.

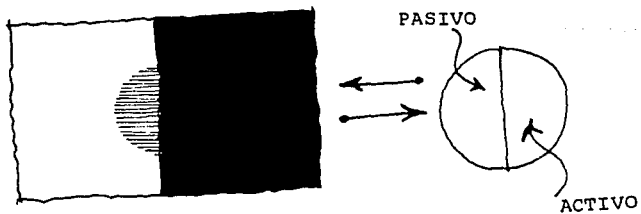
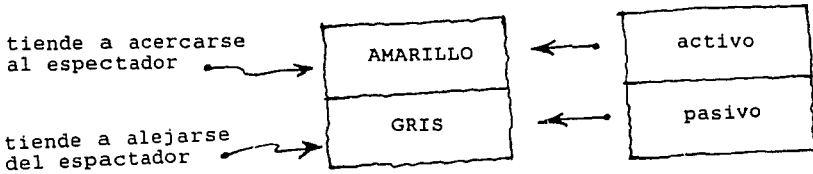
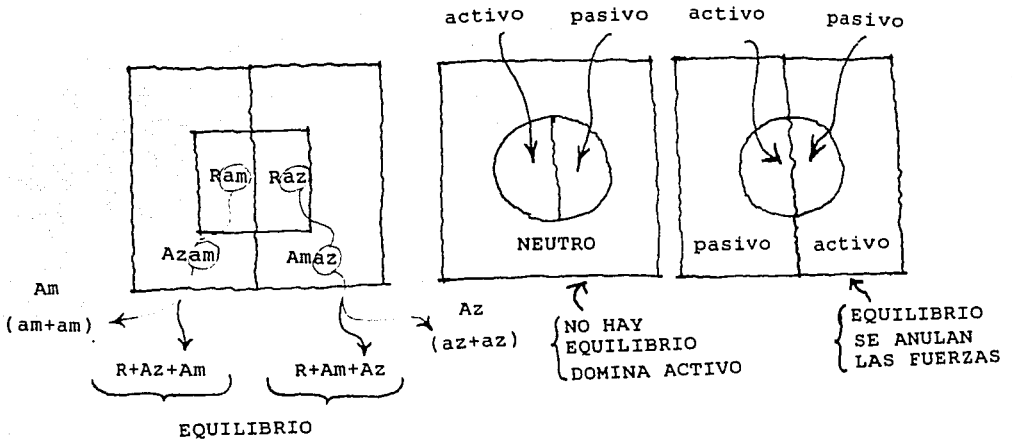


AGRUPAMIENTO



AGRUPAMIENTO

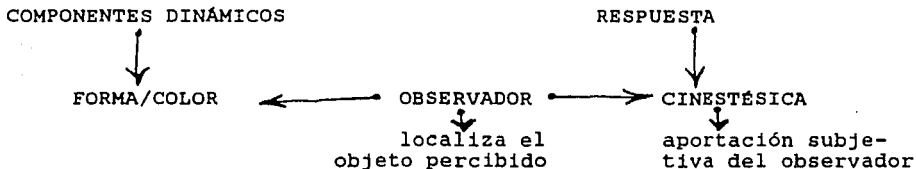
d) Cuando existe una lucha entre colores que adoptan el papel de activos o pasivos, existe un movimiento de acercamiento o alejamiento que es percibido por el espectador (este es el caso también de la transparencia).



3.1c) Asociaciones y cinestesia

Como ya se estableció anteriormente, durante la percepción y a través del equipo sensorial (en el que el ojo es el receptor) y de la mente, somos capaces de establecer relaciones entre éste y los demás sentidos (oído, olfato, tacto y gusto). Cuando el sujeto experimenta la dinámica visual del percepto, se despierta en su propio cuerpo una sensación muscular generalizada a la que se le llama cinestesia. Aunque en este caso no referimos al sentido de la vista y su relación con otros sentidos, las cinestesis se pueden dar entre otros sentidos.

El movimiento provoca dos tipos de empatía en el observador:
a) Empatía con experiencias anteriores (acuden a los recuerdos)
b) Empatía cinestésica (con seres vivos, objetos, o en el caso de la pintura: forma y color) (inferencia intelectual, demanda al sujeto concentrarse en sus pensamientos)






Para el médico y psicólogo Hermann Rorschach, la sensación de movimiento no es más que empatía cinestésica a lo que Arnheim se opone diciendo que el movimiento se deriva de las componentes dinámicas del percepto visual, estableciendo que el proceso perceptivo es más complejo que la mera asociación cinestésica. La dinámica se percibe tanto visualmente (por estímulo visual) como cinestésicamente (por el impacto de las experiencias plenas que inducen "resonancias" en el interior del individuo).

El ser humano establece vínculos entre las experiencias que ha vivido y lo que ve, y efectúa una serie de relaciones. Así vemos colores fríos y cálidos, afilados y embotados, livianos o pesados, tristes o alegres, etc. Pero esto no significa que sea la única manera en que percibimos el movimiento.

A las sensaciones acústicas y olfativas, por ejemplo, llegamos a asociar colores y cualidades espaciales: altura, anchura, longitud, peso, dirección y movimiento. En especial la vista y el oído evidencian una riqueza inagotable de estructuras intercambiables de sensaciones. Estas sensaciones a su vez pueden provocar intensas reacciones emocionales sin por esto llegar a la conciencia. Muchos artistas han querido establecer una relación entre las diversas artes, en especial se destacan los intentos entre música y pintura. Se ha discutido mucho sobre el tema, sin embargo una cosa sí es importante de señalar y es que tanto en la pintura, que se percibe directamente con la vista, como en la música, que se percibe directamente con el

oído se presenta el movimiento. Con un lenguaje distinto, sin embargo es un punto de contacto entre ambas disciplinas. La pintura y la música, por ejemplo evocan cinestésias porque éstas comúnmente comprenden imágenes no miméticas. Arnheim se refiere a esto como los casos de audition coloreé o audición de color en los que las personas ven colores al escuchar sonidos, en especial si se trata de música. En general estas sensaciones visuales provocadas por sonidos no logran hacer la música mejor o más inteligible pero pueden estimular con mayor fuerza al espectador. 1.

Pero las asociaciones no solamente las hacemos a través del color sino también de la forma. Carl Gerstner establece su teoría de asociación entre color, forma y movimiento, tomando como base la teoría de Kandinsky que a su vez establece relaciones con los sonidos.

COLOR	FORMA	ASOCIACIÓN
rojo	→ cuadrado 	→ claridad, firmeza, certidumbre, tensión, actividad, vibración. color en movimiento. La diagonal
azul	→ círculo 	→ lo estático
amarillo	→ estrella generada por triángulos 	→ la radiación, opuesta al círculo.

Las aportaciones de Kandinsky en cuanto a este tema son muy importantes, sin embargo, en numerosas ocasiones se les critica por el aspecto subjetivo que tienen. A pesar de ello, no podemos ignorar que las asociaciones son comunes en la generalidad de las personas, por ejemplo, todo lo dotado de vida tendemos a asociarlo con el color, ya que el color cuando es brillante se relaciona con el movimiento, mientras que cuando es opaco, evoca reposo y lo asociamos con la muerte.

Kepes dice que las asociaciones tienen su origen en parte, en el proceso muscular pero también parcialmente en la suma total de las otras sensaciones dominantes relacionadas con el color visto. Por ejemplo, el azul del cielo, el blanco de la nieve, el rojo de la sangre, el verde de las hojas, hace resurgir sensaciones que ya se tienen almacenadas en experiencias previas con los objetos y cuando uno dice que está viendo un "rojo ardiente" a lo que se refiere es a aquella percepción en la que intervienen todos los sentidos una : "mezcla intersensorial o una fusión de dos o más experiencias intersensoriales". 2.

1. Arnheim.-El Pensamiento Visual.- p. 121.
2. Kepes.- El Lenguaje de la Visión.-p. 193.

Las impresiones en la retina se redescubren por el recuerdo de experiencias pasadas. Por ejemplo: el azul sugiere de inmediato lo celestial, el verde la hierba, lo blanco la nieve y el frío. Se experimentan entonces los estímulos cromáticos al mundo objetivo y el color percibido significará el color del objeto visto. Al movimiento aparente percibido por nuestro ojo, en una superficie pictórica se asocian experiencias pasadas, de vivencias reales y entonces se traducen en sensaciones móviles.

Según la teoría de la Gestalt en cuanto al principio de isomorfismo el observador adopta una reacción de estructura semejante a la del estímulo que originó su percepción. Por lo tanto en la experiencia perceptual existen diferentes niveles de isomorfismo :

OBSERVADOR	→	RESPUESTA
1. PROYECCIÓN RETINIANA DE FORMA Y MOVIMIENTO	→	OCULAR DE ESTÍMULO GEOMÉTRICO (VISUAL)
2. PROYECCIÓN CORTICAL DE CORRELATO CINESTÉSICO	→	ELECTROQUÍMICA DE ESTÍMULO SICOLÓGICO
3. CORRELATO PERCEPTUAL DE PROYECCIÓN CORTICAL	→	SICOLÓGICA DE ESTÍMULO ELECTROQUÍMICO

Estímulos y respuestas de diversos tipos se entrecruzan durante el proceso perceptivo de ahí la complejidad del fenómeno.

3.2 EL MOVIMIENTO EN LAS EXPRESIONES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN PERCEPTUAL.

3.2a) Impresionismo (París, 1880)

"El impresionista es el pintor que ha ejercitado la sensibilidad de su ojo al percibir en el contacto directo con la naturaleza los espectáculos luminosos al aire libre, hasta alcanzar una especie de visión instintiva y desembarazada de todo perjuicio y toda convención de la educación."

Jules Laforgue (1903)

La manifestación del movimiento en el impresionismo parte del culto a lo efímero, de un intento de plasmar lo transitorio de lo móvil, lo cambiante, la expresión de las "fuerzas cósmicas de la naturaleza". Es decir, parte de la observación de un movimiento real que se traduce en aparente cuando apela a la percepción en su manifestación plástica: forma y color, y que a su vez es un fenómeno transitorio.

Características plásticas en que se manifiesta el movimiento aparente.

*Se sugieren las formas y las distancias por las vibraciones y contrastes de colores. No consideran el tema mas que en su atmósfera luminosa y en las mutaciones de la iluminación.

*Pincelada corta que produce junto con el color un fenómeno vibratorio.

*Toman como base las leyes del color de Chevreul:

a) Cada color tiende a colorear con su color complementario a los colores vecinos.

b) Si dos objetos son de un color común, el efecto de su yuxtaposición es atenuar considerablemente el elemento común.

c) Contraste sucesivo: fenómeno que tiene lugar cuando los ojos, después de haber estado fijos durante cierto tiempo sobre uno o varios objetos coloreados, perciben cada objeto modificado por su color complementario.

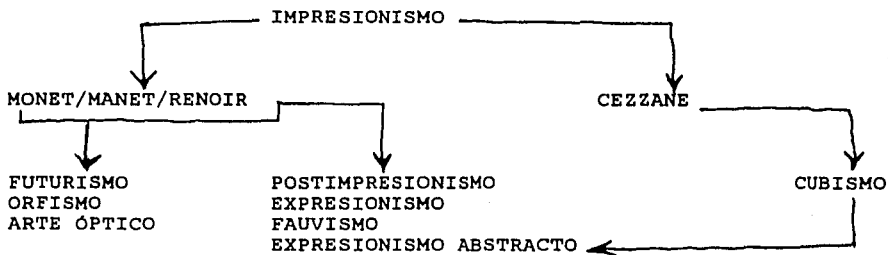
d) Contraste mixto: fenómeno que tiene lugar cuando los ojos, que han mirado fijamente una serie de objetos coloreados y luego otra, hace que la segunda visión se vea empobrecida y neutralizada por el efecto de la primera.

*Cezanne trata la superficie con ritmos y figuras geométricas

*Fusión de figura y fondo sobre todo en las últimas obras.

Contacto con otras expresiones pictóricas .

El Impresionismo es la corriente pictórica que inicia el rompimiento con la pintura tradicional. Durante este movimiento se generan las bases de los movimientos del siglo XX. Es en sí un movimiento generador de los demás.



3.2b) Postimpresionismo (París, 1880-1900)

Para los pintores postimpresionistas, consideran importante, a diferencia de los impresionistas el reflexionar ante una obra y apoyan su postura en los elementos plásticos en los cuales se manifiesta el movimiento mediante el tratamiento del color y la forma que juntos revelan el yo creador del artista.

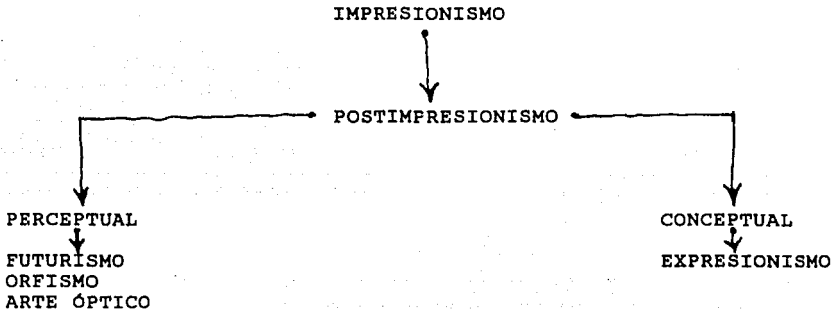
La deformación y el color son los medios de expresión con los cuales producen tensiones sobre la superficie pictórica apelando sobretodo a la percepción con el intento de dejar una huella palpable en el espectador, es decir en su contexto interno.

Características plásticas en que se manifiesta el movimiento.

- * A semejanza de lo que acontece con el impresionismo, generan la sensación por medio del color pero, salvo en el caso particular de Seurat, se manejará de una manera menos científica y más espontánea.
- *Tono local e interacción de colores.
- *Uso del color plano y sus mezclas ópticas. Pincelada más extensa (salvo Seurat). Evitan el "gris impresionista" y se emplean contrastes más violentos.
- *El color es llevado en ocasiones ya a su máximo brillo y contraste. Se utiliza el color tal y como "sale del tubo".
- *Primacia de la intensidad coloreada. Distribución del color según la descomposición de la luz natural y su acción en la retina.
- *Simplificación del color, llevado a "sus notas más altas".
- *Realzar el color por encima de lo "real".
- *Equilibrio del color en la composición.
- *Empleo "libre" del color a la manera de la estampa japonesa. El color en su mayor intensidad.
- *Es más importante la expresión que la construcción plástica.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

El postimpresionismo nace del Impresionismo pero difiere de su antecesor en que adquiere una postura más libre, toca ya los terrenos de lo que será el expresionismo y da origen a las siguientes corrientes que se basan en los aspectos perceptuales.



3.2c) Futurismo (Italia-1910)

Para el futurista todo se transforma constantemente, es decir, todo se mueve. La sensación dinámica que parte de los sentidos inspira sus investigaciones pictóricas e intenta traducirlas a un lenguaje plástico. La simultaneidad de ambientes da lugar a un desmembramiento de los objetos y de los seres. La expresión futurista es una síntesis de realidad de la visión y de la concepción en el que se intenta sintetizar el movimiento real de una manera aparente. Es importante para el artista futurista asociar la construcción abstracto-geométrica con la percepción del mundo real.

Características plásticas en que se manifiesta el movimiento.

*Consideran la estructura plástica del cuadro tan importante como el contenido y asimismo su relación con el espectador.

- *El punto de partida será el ojo del espectador: rupturas formales, atropellamiento de elementos y líneas convergentes, producen tensiones en el plano pictórico.
- *Utilización de líneas de fuerza que conducen a un estilo de apariencia no figurativa.
- *Expresión de movimiento a manera de "toma fotográfica", secuencia de formas que en algunas ocasiones tienden a lo geométrico, a partir de un eje inmóvil de donde nace la agitación.
- *El color aplicado a la forma apoya las rupturas formales e incrementa en ocasiones por medio de contrastes las tensiones que en este caso inducen al movimiento.
- *Superficies geometrizadas, rectilíneas y a veces mixtas. Rebajan planos de manera parecida al cubismo.
- *Yuxtaposición de planos.
- *Gradación de elementos formales.
- *Integración figura-fondo.
- *Superposición de elementos por transparencia que con lleva un movimiento de planos y profundidades.

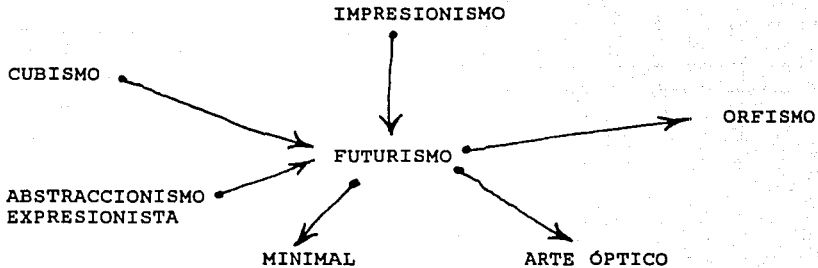
Contacto con otras expresiones pictóricas

El futurismo es una corriente que nace de lo perceptual y se apoya en lo geométrico y conceptual. Ya fue señalado que una de sus características es plasmar la simultaneidad de ambientes, y para lograrlo se recurre a lo que el artista percibe durante sus vivencias, por lo tanto intervienen asociaciones mentales y la memoria en la elaboración de una obra. Por otro lado, se apoyan en el tratamiento del color al tratar de producir una simultaneidad de orden cromático y de esta manera reforzar las vivencias. La expresión del movimiento finalmente se apoya en las fuerzas espaciales que se producen en el campo pictórico a través de las formas que en ocasiones son geométricas y que suelen sucederse rítmicamente por medio del uso de la repetición.

Dicho lo anterior es posible señalar que el futurismo mantiene relaciones con las corrientes que de alguna manera manejan elementos comunes. El futurismo, muy criticado por los cubistas, toma del cubismo elementos formales y de alguna forma coincide en el concepto de la simultaneidad que será expresado mediante diferentes posturas. De alguna manera también participa de la visión impresionista en el tratamiento del color, por lo que Delanauy, admirando el tratamiento cromático impresionista y por otro lado la visión futurista, llega al Orfismo expresión pictórica que comparte con mucho la concepción futurista.

Por otro lado el futurismo se encuentra ya en el borde de la abstracción; sus artistas prestan atención al expresionismo de Kandinsky.

Es indudable que el futurismo influirá en el Arte óptico y la pintura minimalista de Joseph Stella.



3.2d) Orfismo (París-1912)

El orfismo encuentra en la distorsión de la forma y la luz una nueva expresión de movimiento. Su concepción del color, que adopta de alguna manera del impresionismo, junto con el tratamiento formal fraccionante inciden directamente en una manifestación dinámica que además se apoya en la interpretación de la vivencia humana con lo cual accede a un plano distinto: el movimiento interior del "alma humana".

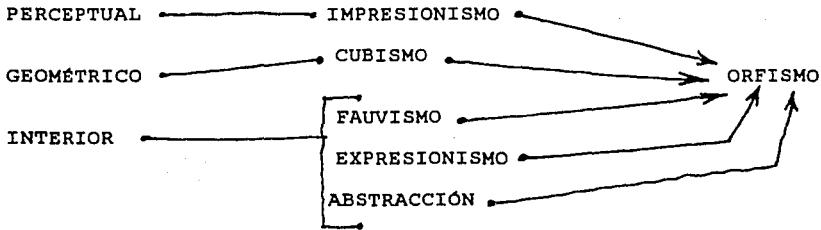
Características plásticas en que se manifiesta el movimiento.

- *Interacción de colores que definen las formas, juego de color y luz en el espacio.
- *Fragmentación de formas y sus yuxtaposiciones y gradaciones.
- *Integración figura-fondo
- *Formas ambiguas en significado y composición. La ambigüedad como manifestación de inestabilidad por lo tanto movimiento.
- *Color aplicado a base de capas o puntos superpuestos simulando una vibración atmosférica.
- *Color manejado a base de tonos que producen profundidades y movimiento de planos.
- *Rítmica dinámicamente abstracta del color (Kandinsky 1920).
- *Descomposición del color en toda la amplitud del espectro solar (Seurat 1889).
- *Existe cierto geometrismo de herencia cubista en las formas.

Contacto con otras expresiones pictóricas

El Orfismo recurre principalmente al comportamiento del color, sin embargo se enriquece abiertamente con elementos procedentes de otras corrientes que a diferencia de ésta se proclaman en contra de sus contemporáneas.

El Orfismo se preocupa también por la forma y una expresión conceptual pero siempre al unísono con el funcionamiento del color. Por ello podemos decir que se nutre del : Impresionismo, Cubismo, Fauvismo, Expresionismo y la Abstracción y con ello ratificamos que integra los tres tipos de manifestación del movimiento : geométrico, perceptual, y conceptual.



3.2e) Arte óptico (París- 1950)

Para esta corriente el movimiento es una premisa básica en su propuesta conceptual: "visión en movimiento y movimiento en visión".¹

Quienes lo practican se preocupan por el comportamiento del ojo y su estimulación, los efectos en el espectador (que según ellos es el mismo para cualquiera) y en general todos los mecanismos perceptivos. Para lograr esto recurren a métodos científicos que permiten estudiar los fenómenos ópticos que pueden producir la yuxtaposición de ciertas formas y colores. Adoptan una postura negativa ante todo rasgo expresionista pretendiendo que esta corriente sea puramente perceptual.

Características plásticas que manifiestan el movimiento.

*Movimiento virtual del espacio óptico a través del estudio sistemático de los colores y las formas .

*Utilización de técnicas y de materiales novedosos que se adapten mejor al tipo de producción.

1. D'Angiolella.- Historia de la Pintura Tomo IV.- "La pintura Contemporánea".- p.859-860.

*Conjunto cromático y formal dotado de apariencia móvil que atrae y desorienta al espectador haciéndolo ver formas, colores y ritmos, el que se traduce en una vibración que estimula la retina del ojo.

*Preferencia por las cualidades físicas del color.

*Carácter óptico de la forma ligada al color.

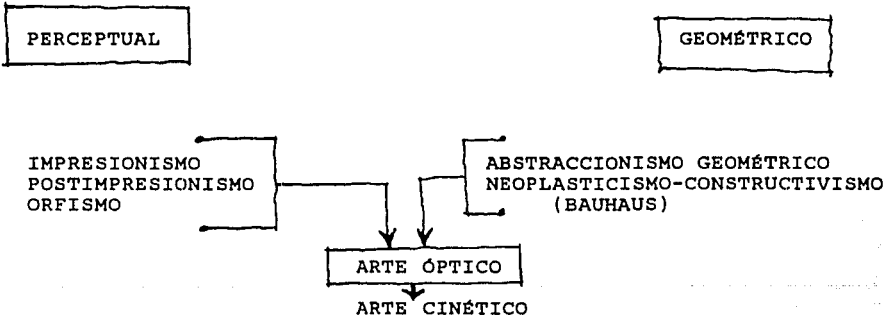
*Basan sus estudios en las obras impresionistas sobre todo en el puntillismo y la obra analítica de Seurat (Bridget Riley, 1931).

*No afirman ni la forma ni el color. Desintegran la forma por la acción del movimiento y desencarnan el color por el efecto de la luz.

Contacto con otras expresiones pictóricas .

El Arte óptico se revela ante las manifestaciones pictóricas expresionistas pero mantiene nexos con el Impresionismo y aquellas que estudian el comportamiento del color, entre otras el Orfismo. También sostiene contacto con las abstracciones y en particular con la geométrica por su tratamiento purista de la forma.

El Arte óptico lleva a la pintura a la frontera con la tridimensionalidad y en particular con el Arte cinético.



BIBLIOGRAFÍA:

1. AGRAPART, Christian & Michéle Drs.
Guía de la Terapia por los Colores.- Ediciones indigo.- Barcelona, España, 1990.- p.169.
2. ALBERS, Joseph
La Interacción del Color.- versión castellana de Ma. Luisa Balseiro.- 2a edición.-Madrid.- Ed. Alianza,1980.- 115 p.
3. ARNHEIM, Rudolph
Arte y Percepción Visual.-Editorial Alianza.- Madrid, 1979.p. 553.
4. ARNHEIM, Rudolph
Hacia una Psicología del Arte y entropía.-Alianza Forma.- Alianza Editorial.- tomo 13.-Madrid, 1988.- p.393.
5. ARNHEIM, Rudolph
El Pensamiento Visual.-Paidós Estética.- Ed. Paidós.- Barcelona , España.- 1986.- p.327.
6. COHEN, Jozef
Sensación y Percepción Visuales.-Ed. Trillas.- Temas de Psicología.-Octava reimpresión,marzo 1989.-México p. 95.
7. COOPER, Douglas
La Época Cubista.-Alianza Forma.- Alianza Editorial.- (Tr. Aurelio Martínez Benito).- Madrid, 1984.- p. 354.
8. D'ANGIOLELLA, Ragon, Pierre, et.all
Historia de la Pintura.-Tomo 4.- p. 647-882.
9. GARAU, Augusto
Las Armonías del Color.-Paidós Estética.- Primera Edición castellana , 1986, Barcelona, España.- p.97.
10. GARCÍA, Martínez José A.
Movimientos Artísticos del S. XX (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo).- Centro Editor de América Latina.- Buenos Aires, Argentina.- 1977.- p. 96.
11. GERSTNER, Karl
Las Formas del Color: La interacción de los elementos visuales .- tr. Juan Manuel Ibeas.- Ed. H. Blume.- 1988.- 180p.

12. GOETHE, Johann W.
Obras Completas.-Tomo I (Teoría de los Colores).-
Ed. Aguilar.- Madrid 1957.- p. 1904.
13. GOMBRICH, Hochberg, Black
Arte, Percepción y Realidad.-Paidós comunicación.-
(conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein
Thalheimer).-1970.- Compilación Maurice Mandelbaum.-
Barcelona 1983.- p. 173.
14. GOMBRICH, E.H.
La Imagen y el Ojo., nuevos estudios sobre la psicología
de la representación pictórica.- Versión española
de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz.-Ed Alianza
Forma, Alianza Editorial.- Madrid, 1987.- p. 297
15. HOOG, Michel
Robert Delanuy.- Crown Publishers Inc.- New York,
N.Y.- Impreso en Italia.-Bonfini Press Corporation,
1976.- p. 94 (con ilustraciones)
16. KEPES, Georgy
El Lenguaje de la Visión.- Ediciones Infinito.- Buenos
Aires, Argentina, 1976.- (Tr. Enrique L. Revol).- p.
302.
17. KEPES, Georgy
El Movimiento: Su Esencia y su Estética.-Organización
Editorial Novaro S.A.- 1970.- México D.F.-195 p.
18. PIERANTONI, Ruggero
El Ojo y la Idea (Fisiología e Historia de la
Visión).-Paidós Comunicación.- Barcelona, España.-
1984.- p.189.
19. PLAZOLA, Alfredo
Arquitectura Habitacional.-Tomo II.-Segunda Edición
Editorial Limusa.- México.-1980.- p.643.
20. SANZ, Juan Carlos
El Lenguaje del Color.-Ed. Herman Blume.- Agranda del
Rey, Madrid, España.-1985.- p. 120.
21. THOMAS, Karin
Diccionario del Arte Actual.-Editorial Labor.-segunda
reimpresión .- Barcelona España, 1987.- (tr. Gonzalo
Hernández Ortega).- p. 207.- 157 ilustraciones.

CAPÍTULO III : MOVIMIENTO POR MEDIO DE LO GEOMÉTRICO.

2.0 Forma y Geometría

2.1 El movimiento a por medio de la forma

- 2.1a La superficie pictórica
- 2.1b Manifestaciones y clasificación de la forma
- 2.1c Relaciones de la forma
- 2.1d Organizaciones de la forma que conducen al movimiento

2.2 El movimiento en las expresiones pictóricas que siguen la manifestación geométrica. Características plásticas.

- 2.1a Cubismo
- 2.1b Suprematismo
- 2.1c Neoplasticismo
- 2.1d Constructivismo

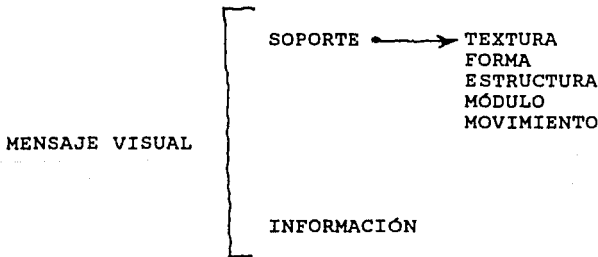
2.0 FORMA Y GEOMETRÍA

La Geometría es la ciencia de las formas, considerando a la forma como una configuración que puede constar de una , dos o tres dimensiones y manifestándose como: punto, línea, plano o volumen. Como dice Gerstner en su libro Las Formas del Color, la forma a diferencia del color , no es objeto de estudio de varias ciencias, sino una ciencia en sí misma: La Geometría. 1.

La forma se puede expresar de múltiples maneras, así como hay mil tonalidades diferentes de un color determinado; sin embargo, las posibilidades de la forma no han sido investigadas a fondo como se ha hecho en el caso del color.

Todos los elementos visuales constituyen lo que generalmente llamamos "forma". La forma no es solamente lo que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados.

No existe una definición clara del concepto forma, pero parece acertada la definición de Bruno Munari, quien dice que las formas son signos y considera que todo mensaje visual está compuesto de una información y un soporte. El soporte es el conjunto de elementos que hacen visible el mensaje y que tienen coherencia con la carga de información y entre éstos se encuentra la forma. 3.



1. Gerstner.-Las Formas del Color.
2. Munari.-Diseño y Comunicación Visual.-p. 84-85.

El conjunto de elementos que hacen visible un mensaje según este autor, se compone de: textura, forma, estructura, módulo y movimiento. Existen discrepancias entre otros autores y Munari ya que algunos tratan la forma como un elemento independiente y el resto como tipos de organización o de manifestación de la forma misma .

En realidad no se puede establecer un límite exacto entre la forma y sus relaciones y/o manifestaciones o entre este conjunto de elementos que para Munari constituyen el soporte del mensaje visual. Existe una interrelación entre éstos sobre todo cuando tienden a presentarse juntos. Y todos los elementos mencionados son parte de un discurso visual.

Si analizamos una estructura, una textura o un módulo a fondo encontraremos que al final y al principio de todo está la forma. Una textura puede transformarse en estructura y/o módulos y a su vez éstos pueden volver a la estructura y a la forma. El paso de texturas a estructuras es cuestión de escala.

En toda composición pictórica encontramos un lenguaje, ese lenguaje es en sí una comunicación, un mensaje visual que lo dan las formas y sus interrelaciones.

Es posible decir que en la obra pictórica las formas pueden hacerse presentes como:

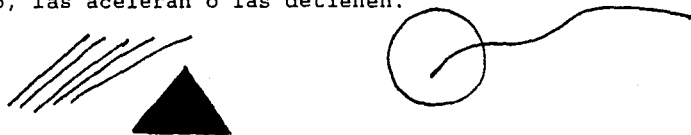
a)Elementos virtuales: Aquellos que no son visibles y que sin embargo están presentes y manifestarse como línea, punto o volumen.



b)Elementos reales: Aquellos que son visibles y representan físicamente un elemento conceptual, es decir algo que pensamos. Tienen forma, medida o tamaño,color y textura.



c)Elementos de relación: Aquellos que gobiernan la ubicación y la interrelación de las formas en un plano pictórico o en un diseño. Algunos pueden ser percibidos , como la dirección y la posición y otros pueden ser sentidos como el espacio y la gravedad. Estos elementos de relación inducen las formas al movimiento, las aceleran o las detienen.



La generalidad de las formas se reducen a algunas esenciales que pueden engendrar a todas las demás por medio de las variaciones de sus componentes.

Por lo general distintos autores como Wong, Munari, Arnheim e incluso Kandinsky consideran entre estas formas básicas esenciales al círculo, el cuadrado y el triángulo, aunque Munari en su clasificación añade la forma orgánica como una más y la considera como "signo que surgen solo", que es variable y que no puede repetirse con exactitud, y al mismo tiempo dice: "...El mundo visible no se puede captar solamente por medio de la geometría: una gran parte del mismo es orgánica y nosotros hemos de intentar comprender también ésta, al menos hasta donde alcancen nuestras capacidades." 1. En cuanto a su organización, la forma puede comportarse de diversas maneras. Los diferentes tipos de geometría que existen son el reflejo constante de la preocupación humana por conocerla a fondo y así mantener un ordenamiento.

Desde la antigüedad se han relacionado las formas con las matemáticas, se han establecido en diversas épocas sistemas de ordenamiento y ritmos de crecimiento que parten de una lógica; por ejemplo el sistema áureo, la geometría fractal, la geometría euclidiana, etc.

El establecer una relación entre la forma y la ciencia (matemáticas) le ha otorgado a la geometría una cualidad "divina" que eleva las formas a un plano espiritual. Este es el punto de contacto de lo geométrico con lo interno.

Kandinsky se refiere a la forma de la siguiente manera:

"La forma misma aunque abstracta o geométrica, tiene una sonoridad interna, es un ser espiritual con propiedades idénticas a esta forma. Un triángulo es uno de estos seres, con un perfume espiritual peculiar. En combinación con otras formas adquiere tonos y sobretonos, pero permanece básicamente inalterada como la fragancia de una rosa que nunca se puede confundir con la de la violeta. Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las formas posibles." 2.

Hay pintores que siguen el camino de la expresión mediante las formas puras, matemáticamente mesurables o perfectas, sin embargo, debemos considerar que si la geometría es la ciencia de las formas, cualquier expresión formal es por lo tanto geométrica y con ello podemos considerar que las formas libres y aparentemente "caóticas" de los pintores gestualistas, por ejemplo, son una manera más de expresión geométrica. Otros artistas como Kandinsky, por ejemplo, parten de los elementos euclidianos: el punto, la línea y el plano, y desarrollan sus teorías a base de especulaciones metafísicas. Realmente es a esta manifestación de la forma a la que se le llama tradicionalmente geométrica. Cuando la forma se manifiesta libremente, lo que Munari llama forma orgánica, tiende a descartarse de lo geométrico; sin embargo, la geometría al ser el estudio de las formas incluye necesariamente a las formas orgánicas.

1. Munari.- Diseño y Comunicación Visual.-p.67.

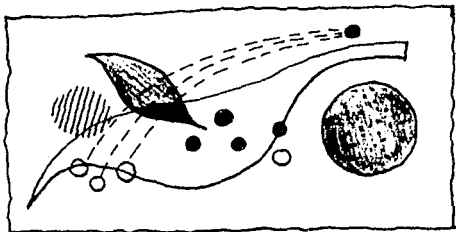
2. Kandinsky.- De lo Espiritual en el Arte.-p.48.

2.1 EL MOVIMIENTO POR MEDIO DE LA FORMA
2.1a La superficie pictórica.

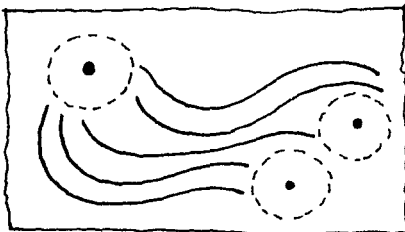
Todo elemento que sea ubicado sobre una superficie pictórica, interactúa con el margen gráfico de la superficie misma y/o con otros elementos y tendrá distintos significados según se relacione con su entorno. Las relaciones entre las formas y a su vez con el plano producen fuerzas espaciales que poseen dirección y resistencia. Al contemplar un cuadro, suceden múltiples fenómenos en el observador. Hablando del movimiento, el espectador se verá motivado por medio de la formas y sus relaciones con el plano pictórico, ya sea por medio de la percepción del color o por medio de asociaciones que llevan implícito un concepto. Como ya fue establecido anteriormente, es casi imposible separar las tres maneras en las que se manifiesta el movimiento ya que éstas suelen producirse conjuntamente.

Cuando actúan fuerzas sobre la superficie pictórica, como dice G. Kepes, la superficie gráfica se convierte en un mundo espacial vital, y de esta manera el campo mismo estará cargado de acción. En la superficie se distinguirán los elementos visuales concretos como puntos focales en donde se concentrará la energía. La energía concentrada irradiará diferentes cantidades de energía. 1.

La imagen plástica es pues un "organismo vivo en constante movimiento (incluyendo en el concepto de movimiento el estado de reposo). Para poder encontrar los puntos principales en los que se produce un choque de fuerzas, es necesario saber reconocer el comportamiento de una forma con respecto a otras y otros elementos plásticos, es decir con respecto a su contexto.



Relaciones de las formas entre sí y con el campo pictórico.

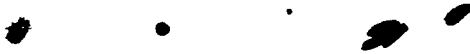


Irradiación de energía concentrada en distintos puntos focales del campo pictórico.

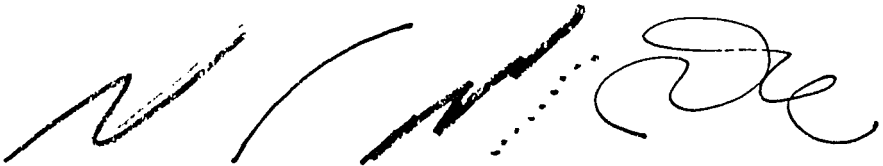
2.1b Manifestaciones de la forma: punto, línea y volumen.

El clasificar las formas puede resultar un tanto radical y arbitrario. Existen autores como Wicius Wong para quienes clasificar la forma es necesario con el objeto de poder estudiarla a fondo. Wong establece la forma se puede manifestar de las siguientes maneras:

Forma como punto : Su tamaño es comparativamente pequeño y su apariencia simple.



Forma como línea: Se caracteriza porque en su apariencia la anchura es estrecha y su longitud prominente. Transmite por lo general una sensación de delgadez que es relativa.



Forma como plano: En una superficie bidimensional, todas las formas lisas que comúnmente no sean reconocidas como puntos o líneas son planos. Una forma plana está limitada por líneas virtuales (a las que Wong se refiere como conceptuales) que constituyen los bordes de la forma.



Y por otro lado clasifica las formas en los siguientes grupos:

- a) **Geométricas**. -construídas matemáticamente
- b) **Orgánicas**. -rodeadas por curvas libres, que sugieren fluidez y desarrollo.
- c) **Rectilíneas**. -limitadas por líneas rectas que no están relacionadas matemáticamente entre sí.

d) Irregulares .-Limitadas por líneas rectas y curvas que no están relacionadas matemáticamente entre sí.

e) Manuscritas.-Caligráficas o creadas a mano.

f) Accidentales.-Determinadas por el efecto de procesos o materiales especiales, u obtenidas accidentalmente.

Su postura al parecer es muy rígida. Después de analizar podríamos objetar esta clasificación ya que en ella no se incluye la totalidad de las formas, por ejemplo: ¿en dónde puede incluir las formas negativas y positivas? Este criterio por lo tanto no es necesariamente el más completo, sin embargo y por otro lado, su criterio puede ser válido como una manera de ordenar las formas y poder entonces captar sus interrelaciones y su comportamiento en el plano pictórico.

Para otros estudiosos como Munari, la forma solamente puede manifestarse de dos maneras:

a) geométrica

b) orgánica

Para Munari no existe una clasificación minuciosa y rígida, con ello trata la forma de una manera más sencilla y global.

Wong, en cambio, establece una clasificación que pretende ser tan detallada que hace que nos perdamos en un mundo de "etiquetas" con las cuales se pretende lograr un ordenamiento rígido.

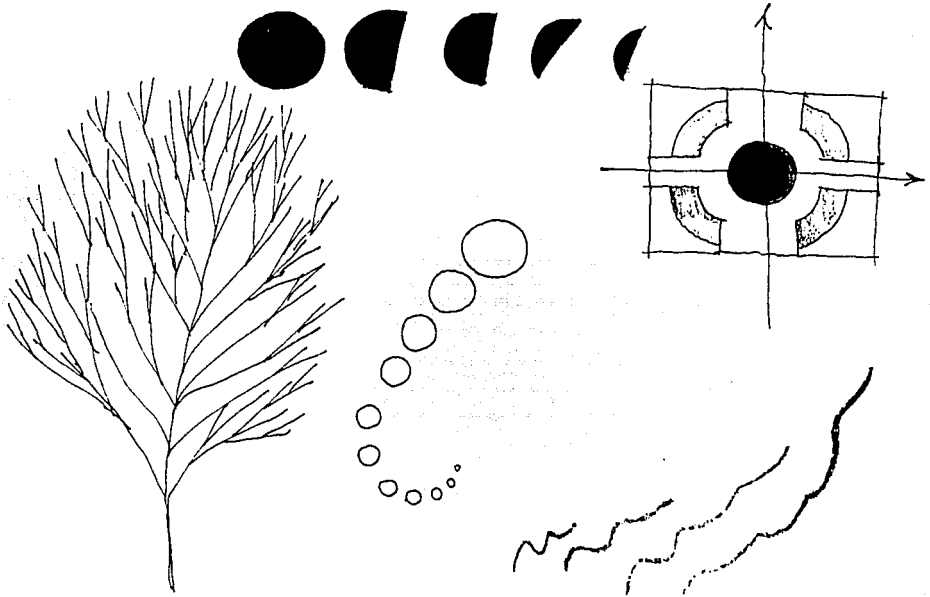
Es necesario, sin embargo, establecer un criterio para analizar la forma sobretodo si pretendemos encontrar el por qué del movimiento aparente en una forma o en una interrelación de éstas.

2.1c Relaciones de la forma.

Las formas pueden comportarse de diferentes maneras y establecer relaciones en el plano pictórico por medio de ciertos elementos que son inductores del movimiento. Este grupo de elementos de relación gobierna la ubicación y la interrelación de las formas de una composición ejerciendo fuerzas de atracción hacia ciertos puntos del plano pictórico y estabilizando ciertas formas. Algunos de éstos elementos los percibiremos como la dirección y la posición y otros los sentiremos como el espacio y la gravedad. Si se pretendiera hacer una clasificación rígida al respecto se correría el riesgo de caer nuevamente en lo que ya se ha señalado con respecto a las clasificaciones de Wong.

La forma tiende a relacionarse con otras y como ya fue mencionado anteriormente constituye un todo indisoluble cuando se organiza en estructuras, texturas y módulos que a su vez pueden llevar una carga dinámica implícita, es decir pueden expresar movimiento. Haciendo referencia a las diferentes posturas que se adoptan en cuanto a criterios de relación de la forma, cabe citar que, no es posible establecer de manera rígida todas las relaciones que puede manifestar una forma con otra, sin embargo es posible señalar que

en el comportamiento de éstas existen algunas manifestaciones en las que se establece una relación dinámica. Por ejemplo: las formas pueden presentarse en crecimiento, descomposición, recomposición, organizaciones rítmicas y/o estáticas.



La reunión de varias formas iguales (sobre una superficie plana), produce formas a menudo distintas. Nacen grupos de formas con otros caracteres, efectos negativo-positivo, por ejemplo, imágenes dobles, ambiguas, y hasta figuras topológicas increíbles e imposibles.

Cuando se acumulan formas se establece una relación; por ejemplo, si se acumulan dos o más formas iguales y/o diferentes. Si dos o más formas se acumulan, se "comunican" y existe entonces una interrelación. Es entonces cuando una forma se unifica con otra aunque de alguna forma mantengan su individualidad.

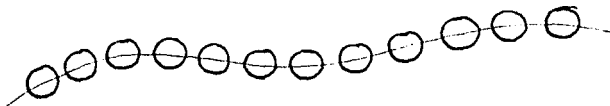
La interrelación de las formas es importante para la expresión del movimiento, ya que el hecho de que dos o más formas se comuniquen implica necesariamente la acción de una o más fuerzas ya sea de atracción o de repulsión.

Una forma puede comportarse de varias maneras, entre otras, podemos destacar las siguientes:

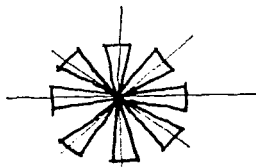
1. Identidad.- Es la superposición de una forma sobre sí misma. En este grupo se puede también incluir la repetición, cuando se utiliza una forma más de una vez. Esto implica una reproducción de elementos semejantes a intervalos regulares relacionados de un modo reconocible.



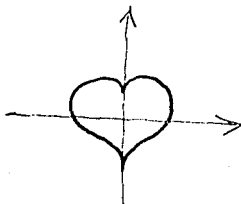
2. Traslación.- Es la repetición de una forma a lo largo de una línea real o virtual que puede ser recta, curva o cualquier otra. La figura cambia de posición.



3. Rotación.- Esto es cuando la forma que gira alrededor de un eje. Aquí es posible también incluir la radiación que se puede generar cuando una forma se pone en rotación.

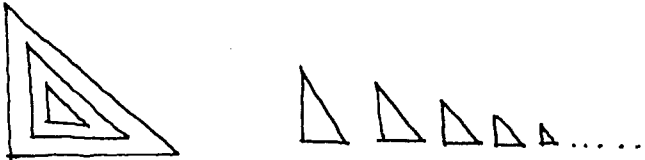


4. Reflexión especular.- Simetría bilateral a manera de espejo.



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

5. Similitud.-Ampliación de la forma que solo la extiende sin modificarla. Lo que Munari llama dilatación de alguna manera es una repetición; también lo que Wong llama una gradación que genera ilusión óptica y crea una sensación de progresión, y normalmente conducen a una culminación o a una serie de culminaciones. La dilatación puede ser de alguna manera una manifestación de la similitud, es decir una forma puede ser similar a otra pero en diferente escala. Con base en lo anterior es posible considerar que las figuras que tienen identidad de alguna manera manejan un tipo de repetición.



6. Contraste y Anomalía.- Cuando existe una anomalía dentro de un conjunto de formas se presenta necesariamente un contraste que a su vez es dinámico. La anomalía, dice Wong, es la presencia de la irregularidad en un diseño en el cual aún prevalece la regularidad. A veces la anomalía es sólo un elemento singular dentro de una organización uniforme. Cuando implica un cambio de dirección fomenta el movimiento.

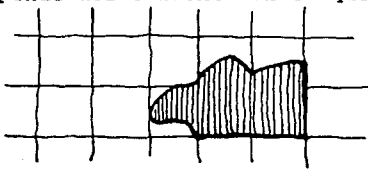
El contraste y la anomalía responden a una o más de una necesidad:

1. atraer la atención
2. aliviar la monotonía
3. transformar la regularidad

Necesariamente implica una llamada de atención y el movimiento que se genere será eso: una llamada de atención.

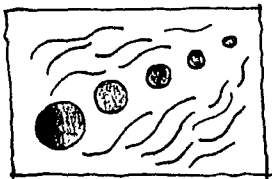
El contraste ocurre siempre, aunque su presencia pueda no ser advertida. Existe el contraste cuando una forma está rodeada de un espacio blanco. Hay contraste cuando una línea recta se cruza con una curva. Lo hay cuando una forma es mucho mayor que otra. Lo hay cuando coexisten direcciones verticales y horizontales. En fin hay contraste cuando se encuentran dos polos opuestos.

Sin embargo el contraste abarca más allá de las oposiciones comúnmente reconocidas. Es muy flexible ya que un aparente contraste entre una figura A y una B puede no serlo ante una tercera C. Por lo tanto el contraste depende del contexto en el que ocurra.

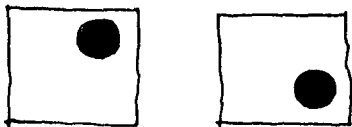


Por otro lado la forma en cuanto su ubicación pueden adquirir al mismo tiempo :

1. **Dirección.**- Depende de cómo se relaciona una forma con el observador, con el marco que la contiene o con otras formas cercanas e indica hacia dónde se dirigen las formas. El concentrar formas implica una dirección por ejemplo, una forma puede tener dirección por sí misma o puede adquirirla al relacionarse con otras.



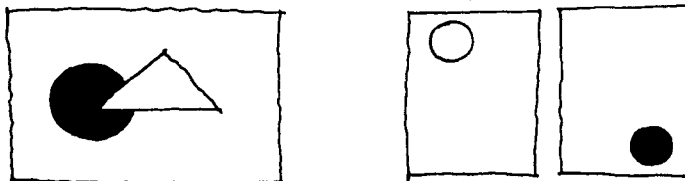
2. **Posición.**- La posición de una forma es juzgada por su relación respecto al cuadro o a la estructura de la composición.



3. **Espacio.**- Las formas de cualquier tamaño por pequeñas que sean, ocupan un espacio. Así el espacio puede estar ocupado o vacío, puede ser liso o ilusorio para sugerir una profundidad.



4. Gravedad.- La sensación de gravedad no es visual sino psicológica. Tal como somos atraídos por la gravedad de la tierra, tenemos tendencia a atribuir pesantez o liviandad, estabilidad o inestabilidad a formas, o a grupos de formas. La forma puede tener una gravedad por sí misma según sus calidades (color y textura) o adquirirla al relacionarse con otras.



Después de revisar las diversas organizaciones que pueden presentarse y sabiendo que son tantas que existe el riesgo de perderse, si se exponen los diversos tipos de organización se advertirá lo siguiente:

REPETICIÓN
REFLEXIÓN
ESTRUCTURA
SIMILITUD
GRADACIÓN

→

SON TODAS DE ALGUNA MANERA UN TIPO DE REPETICIÓN. LLEVAN IMPLÍCITO UN RITMO CUYAS FUERZAS SE ALIMENTAN UNAS DE OTRAS. TAMBIÉN SON DE ALGUNA MANERA SISTEMAS

RADIACIÓN
CONCENTRACIÓN

→

DE AGRUPAMIENTO.

ANOMALÍA
CONTRASTE

→

SON UN TIPO DE ACCIDENTE UN CONTRASTE DE FUERZAS, DE ELEMENTOS OPUESTOS.

De alguna manera todo se resume en dos tipos de fuerzas que surgen de la organización formal. Las primeras son fuerzas armónicas que se suceden unas a otras reforzando la unidad plástica. Producen continuidad en términos de movimiento y por lo tanto estabilidad en el espectador. Las segundas son fuerzas que se oponen en un resultante pero que finalmente conducen a una unidad, aunque parezca lo contrario, en resumen, una fuerza positiva que se antepone a otra negativa pero complementaria conduciendo a la sorpresa del espectador ante la inestabilidad.

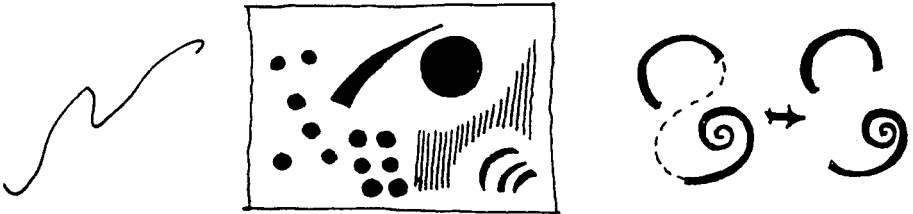
En el plano pictórico deben presentarse ambos tipos de organización ya que a su vez la continuidad que producen las fuerzas armónicas se complementan con los contrastes en un contrapunto pictórico.

Las formas en las composiciones interactúan mutuamente en un espacio dinámico en el que los elementos se extienden en todas direcciones posibles, así parecerán retroceder o avanzar, caerse o elevarse, todo dependiendo de los elementos de relación que den fuerza a Estas formas.

Pero también las formas poseen cualidades cinéticas por sí mismas. Haciendo referencia a lo que dice Georgy Kepes, cualquier forma posee una propiedad cinética innata que es independiente de lo que representa y de su relación plástica sobre la superficie.1.

Una forma por si misma evoca una experiencia de diferentes velocidades y ritmo. La combinación en una misma superficie de una variedad de tratamientos crea también una experiencia visual de movimiento debido a las tensiones que se ocasionan entre dichas combinaciones.

La continuidad en la forma es un recurso de máximo poder para ligar elementos heterogéneos y reducir así la imagen gráfica a una unidad que puede ser captada en un solo acto de atención. La continuidad implica dirección y por lo tanto una circulación visual llevada a cabo por el espectador. Esa circulación visual se lleva a cabo a través de formas reales y/o formas latentes (virtuales). Por otro lado un punto puede transformarse gradualmente en una línea o a su vez en un plano y con ello conseguir un efecto de movimiento a través de la continuidad.



Recurriendo al enlace de contornos y a las integración de las superficies mediante líneas equívocas se puede obtener un doble significado como si se tratara de un "juego de palabras óptico". De esta manera el espectador se ve obligado a participar intensamente cuando trata de resolver lo que considera una contradicción aparente en la que pareciera que una forma se desplazara de una figura a otra cercana.

1. Kepes-El lenguaje de la visión .- p. 257.

Como se ha mencionado con anterioridad, las formas por sí mismas poseen características cinéticas. Hay algunas que sugieren el movimiento en mayor grado que otras y esa potencialidad de movimiento puede incrementarse o decrecer según sean las relaciones entre el margen pictórico y/o con otras formas.

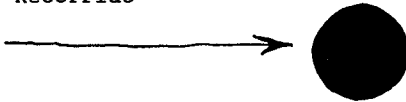
Por lo general, las formas geométricas puras son estáticas; al ser perfectas son estables, pero al interrelacionarse con otras o ubicarse dentro del campo pictórico pueden hacerse dinámicas. Las formas accidentadas como las orgánicas o fraccionadas son al contrario, mucho más dinámicas. Sugieren fluidez y su desarrollo permite que el ojo las recorra sin permanecer fijo en una forma captable de un solo vistazo. Para efectos de movimiento podríamos clasificar las formas en dos grupos generales:

- 1) Las formas que se pueden captar de un solo golpe
- 2) Las formas que para ser captadas se requiere de efectuar un recorrido visual largo.

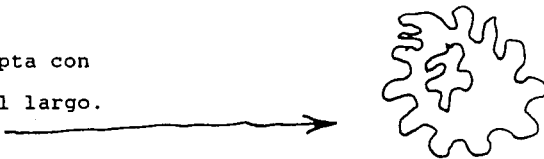
En las formas en que la exploración es rápida, de un golpe, se presume una estabilidad mientras que en aquellas en que el recorrido visual es largo, es posible la presencia de movimiento. Sin embargo, cuando las formas son demasiado accidentadas, el cerebro tiende a ignorar la complejidad formal y las sintetiza dentro de una forma menos compleja, o sea que se las percibirá también en un golpe visual.

Se requiere tener en cuenta que el reposo o la estabilidad, por ser un equilibrio de fuerzas, es ya de por sí una manifestación de movimiento, con ello se pretende aclarar que las formas puras tienen también una manera de expresarse en movimiento, y finalmente es necesario establecer que con el objeto de estudiar la forma se le aísla de la superficie pictórica pero el contexto en el que se ubica no debe dejar de ser considerado como un determinante en la expresión del movimiento.

Forma que se capta de un sólo golpe. Recorrido visual corto. Estabilidad.



Forma que se capta con visión lenta. Recorrido visual largo. Inestabilidad.



Forma que se capta de un sólo golpe. Recorrido visual corto pero que denota cierta inestabilidad.



2.1d Calidades de la forma: textura y color.

Textura.

"Sensibilizar una superficie plana de manera uniforme es darle textura", dice Bruno Munari. Cuando una superficie adquiere una "caracterización matérica", es decir, una cualidad propia que la anima a través de una multiplicación de formas adquiere lo que llamamos textura. 1.

La textura, entonces, se refiere a las características de superficie de una figura. Toda figura tiene una superficie y debe tener ciertas características, que pueden ser descritas como: suave o rugosa, lisa o decorada, opaca o brillante, blanda o dura. Aunque generalmente se supone que una superficie plana y pintada no tiene textura alguna, en realidad, la capa de pintura es ya una suerte de textura y existe asimismo la textura del material sobre el que fue creada la figura. La textura puede ser distinguida por los sentidos como la vista y el tacto, es decir, la vemos y la sentimos.

A escalas micro, en la textura podemos distinguir formas y las texturas a su vez constituirán formas a una escala macro. También la textura puede ser una estructura a nivel micro como se puede ver en las células de los seres vivos.

La textura al percibirse como una multiplicidad de formas tiene un carácter dinámico en la obra pictórica. El espectador tiene que concentrar su mirada cuando contempla una textura con mayor detenimiento que cuando observa una superficie no accidentada. El ojo del observador tropieza con formas y relieves y su recorrido visual será entonces más largo.

Como se ha mencionado, el movimiento implica un enfrentamiento de fuerzas y en este caso la textura mantiene tensiones sobre la superficie al manifestarse a través de esa multiplicidad de formas y tonalidades y si la textura va acompañada de color el efecto dinámico se acrecenta. Las texturas y por tanto las estructuras son un constante equilibrio de fuerzas.

Color.

El color es una cualidad de la forma que produce distintos comportamientos en la misma. Puede acelerar o desacelerarla, o la puede acercar o alejar del espectador. Para ampliar más este tema se deberá revisar el capítulo II/ 3.1b en donde se aborda más ampliamente este tema.

EL MOVIMIENTO EN LAS CORRIENTES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN GEOMÉTRICA.

1. Cubismo (1906)

La sugerencia de movimiento que parece presentar el cubismo surge de esa disposición del pintor por penetrar en el objeto y descubrir su forma esencia. Propone la pintura como razonamiento, un conocimiento de la realidad por medio de la visión, pero no pretende el dinamismo ni la manifestación del movimiento real, lo que se genera es un movimiento aparente que de ninguna manera surge de la representación del movimiento real.

"El análisis de las formas, que comprendía la combinación de diferentes aspectos de un mismo objeto, para que el ojo captase en su totalidad, ha llevado a ciertos críticos a querer ver en ello una implicación de la "cuarta dimensión", el transcurso del tiempo. Semejante interpretación es ciertamente errónea, pues ni Braque ni Picasso se imaginaron a sí mismos o al espectador andando entre los objetos que representaban."1.

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

Las características plásticas citadas a continuación dan origen a las fuerzas de tensión que se producen en las obras cubistas. Estas no son obligadas para todas las obras pero suelen presentarse en la mayoría:

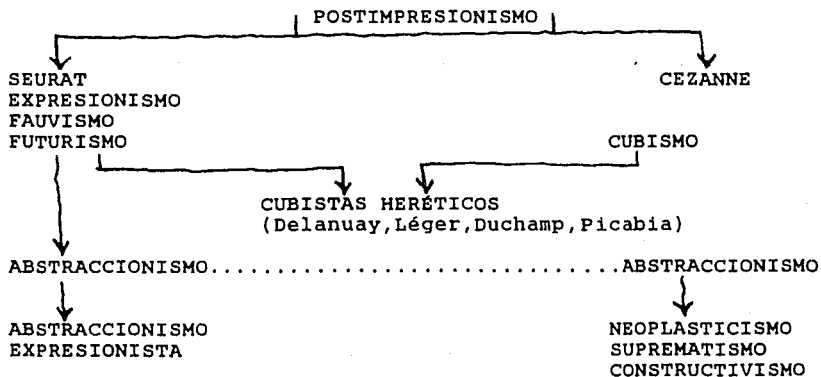
- * Geometrización de los objetos. Herencia cezanniana: reducción a formas geométricas puras.
- * Respeto a las dos dimensiones: pintura "plana", representación del volumen en dos dimensiones.
- * La forma adquiere mayor importancia que el color (sobretudo en el cubismo analítico y sintético).
- * Utilización de superficies geometrizadas, rectilíneas y a veces mixtas. Algunos pintores llegan a utilizar formas geométricas puras. Relacionan unas superficies con otras mediante el tratamiento de las orillas y por medio del contraste cromático o por tonalidad: "Rebajar planos" (manifestación de la forma que induce el movimiento aparente).
- * Tratamiento de las superficies por similitud con lo cual las formas se siguen unas a otras al presentar semejanzas. Este tratamiento de la forma sugiere una rítmica y por consiguiente una continuidad que conduce al movimiento.
- * Yuxtaposición de planos por tono (claros vs. oscuros) en contra de las tintas planas utilizadas por el Fauvismo, buscando el volumen dentro de lo bidimensional. La yuxtaposición necesariamente una tensión entre dos fuerzas opuestas sobre la superficie pictórica lo cual produce movimiento.

1.- Cooper.-La Época Cubista p.53.

- * Gradación de planos . Los plano inicialmente extensos se hacen pequeños y se multiplican, acelerando la tensión en algunos puntos de la superficie pictórica.
- * Integración de figura-fondo. Se experimenta un constante movimiento producido por formas que se destacan y al mismo tiempo se integran entre los diversos planos.
- * En ocasiones se utiliza la línea con lo que se remarcan las características rectilíneas de las superficies y a la vez se utiliza como un elemento de integración o separación con el fondo.
- * Superposición de elementos por medio del uso de transparencias que dejan ver unos planos por debajo de otros confundiendo figura con fondo (movimiento entre planos).
- * Color: el tono local traspasa el límite de la forma integrando unas formas con otras y con el fondo mismo.
- * Utilización de sistemas estructurales en ocasiones con ritmos áureos (1912- Grupo de la Sección de Oro).
- * Textura: diferenciación de planos por cambios de textura produciendo movimiento por anomalías en la superficie (collages).

Contacto con otras expresiones pictóricas.

Debido a que el cubismo se desarrolló durante una época en la que surgieron gran variedad de corrientes pictóricas es imposible negar la interrelación que existe entre este movimiento y los que tuvieron un desarrollo paralelo, anterior o posterior a él. El cubismo pretendiendo en un principio lograr una tendencia fiel a sus principios no dejó de verse influido por otras corrientes, este es el caso de un grupo de pintores a los que se les llama: heréticos, quienes integraron elementos de otras corrientes y que por lo mismo no pueden ser clasificados como cubistas puros.



Entre los pintores que utilizan elementos ajenos a los del cubismo puro se encuentran: Robert Delanuy,
Francis Picabia,
Marcel Duchamp y
Férrnand Léger.

Estos pintores presentan constantemente puntos de contacto con otras tendencias.

Para Delanuy el instinto plástico es más fuerte que la inteligencia teórica. Sus pinturas muestran gran fuerza en el color heredada de los pintores fauvistas y además ,hereda de Seurat la preocupación por el comportamiento del mismo y de sus interrelaciones (contrastes simultáneos).

Picabia utiliza en sus pinturas grandes planos de contornos simplificados que retoma de los futuristas y además maneja el color retomando a los fauvistas. Presenta visiones de multitudes que se traducen en volúmenes simples y robustos que chocan entre sí. En contraste con los futuristas, no es la deformación óptica observada en el objeto en movimiento sino una especie de "alegría" profunda que se manifiesta de una manera expresionista por medio del color en las formas. A diferencia de los futuristas, Picabia borra cualquier recuerdo figurativo: "...la total embriaguez del cuerpo y del espíritu arrebatados en un movimiento sin fin."

Duchamp considera la luz como elemento importante en su obra. Incluye en sus obras elementos futuristas, como es el caso de: Desnudo bajando por la escalera, en el que presenta una secuencia de formas que se relacionan por similitud, pero a diferencia de los futuristas, para Duchamp el movimiento en nada afecta a la impassibilidad del individuo.

Léger se caracteriza por la simplificación de los volúmenes a los cuales anima con pinceladas rápidas de color puro. Opone formas redondas contra angulosas (cilindros vs. cubos) permitiendo que los planos lisos sugieran movimiento, y hace vibrar la superficie por medio del color.

Como es posible advertir, este grupo de pintores establece una constante retroalimentación entre la forma y el color. El movimiento que se expresa a través del tratamiento de la forma (tomado del cubismo) se incrementa mediante el comportamiento del color y por consiguiente, las tensiones que se producen en la superficie pictórica no serán únicamente a nivel geométrico sino también perceptual.

La mayoría de las corrientes que se agrupan en la corriente geométrica se pueden considerar dentro de la abstracción, uno de los motivos de esto puede ser que el lenguaje pictórico se concentra en las formas, es decir en la geometría. El suprematismo, el neoplasticismo , el constructivismo e incluso el cubismo de alguna manera tocan el terreno de la abstracción y manifiestan el movimiento mediante un lenguaje de formas.

2. Suprematismo (1915)

El suprematismo busca el mundo sin objetos o sea el mundo de la no representación; por lo tanto es imposible la manifestación del movimiento de una manera narrativa, más bien se basa en una estética geométrico-constructivista abstrayendo elementos de la realidad con lo cual se maneja un lenguaje eminentemente plástico.

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

* Reducir la pintura a ciertos elementos base: círculo, triángulo, cuadrado, y la cruz.

* Las formas, que por su naturaleza son estáticas, se aceleran produciendo tensiones por medio de su ubicación en la superficie pictórica.

* Utilización de códigos opuestos que producen tensiones en la superficie pictórica:

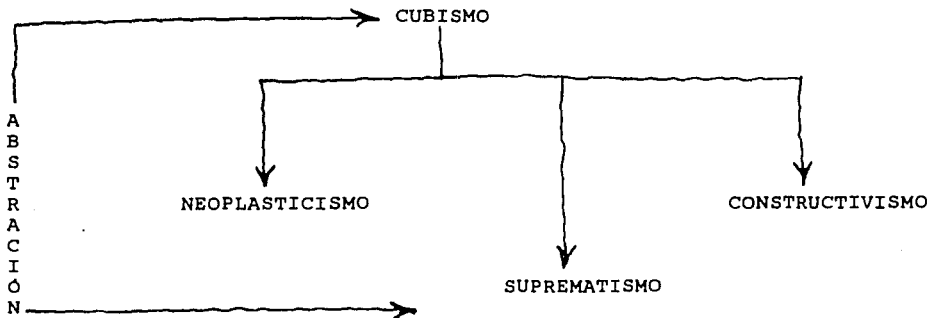
color vs. color
forma vs. forma
positivo vs. negativo

* Preferencia por las formas geométricas de ángulo.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

El suprematismo tiene sus orígenes en el cubismo . Malevich , su creador, se inició en el cubismo y finalmente cambió el rumbo de su pintura al suprematismo.

Existen también puntos de contacto con el constructivismo y el neoplasticismo pero únicamente a nivel formal ya que en el nivel de concepto hay discrepancias. Se podría decir que con estas corrientes se comparte el hecho de buscar la simplificación y también un apoyo a nivel formal de elementos geométricos puros.



3. Constructivismo (1915-1916)

En el constructivismo el movimiento se manifiesta por medio de un lenguaje geométrico basado en las tensiones generadas por las formas. De esta manera se produce un dinamismo en las expresiones pictóricas que a su vez son producto de una época de avance tecnológico.

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

* Utilizan formas geométricas puras como el cuadrado, círculo, triángulo y/o fragmentos de las mismas. Las formas son generalmente estáticas debido a su pureza geométrica sin embargo al igual que en el suprematismo, estas formas son activadas a un movimiento aparente manejando equilibrios por peso en forma y color o por la gradación, y/o el contraste de formas.

* Las formas geométricas puras las hacen volumétricas e incluyen algunos elementos de perspectiva.

* Puntos de contacto con el suprematismo ya que se mantienen fieles a una geometría estricta.

Puntos de contacto con otras expresiones pictóricas.

* El constructivismo, como ya fue planteado anteriormente, tiene contacto a nivel formal con el suprematismo y con el neoplasticismo. Estas corrientes derivadas del cubismo se apoyan en formas geométricas simples; sin embargo, el concepto que maneja cada una de ellas es completamente distinto.

Hay que destacar que el constructivismo se manifestó de manera más fuerte en la escultura que en la pintura .

4. Neoplasticismo (1917-1919)

La simplificación del mundo objetivo y su desnaturalización conducen a una expresión por medio de líneas de fuerza que los objetos mismos poseen. En este caso se busca la esencia de las tensiones propias de los objetos, es decir, su movimiento en potencia expresado a través de las formas y los colores.

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

* Síntesis y manifestación de líneas de fuerza de los objetos.

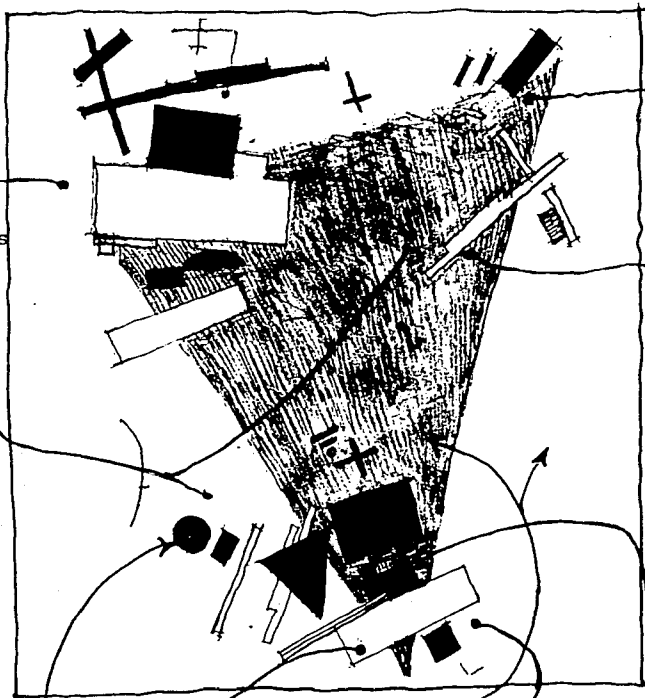
* Utilización de estructuras de ordenamiento en las que se destacan líneas horizontales y verticales y se proponen ritmos en base a ordenadas y abscisas.

* Fascinación por el ángulo recto.

Casimir Malevitch
Suprematismo dinámico 1916
óleo /tela 80x80cm

Rítmica por agrupamiento de formas

Equilibrio por peso, agrupamiento de elementos negativos vs. positivos

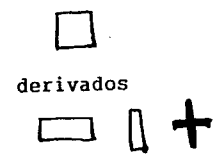


Elementos base: círculo

triángulo

cuadrado

derivados



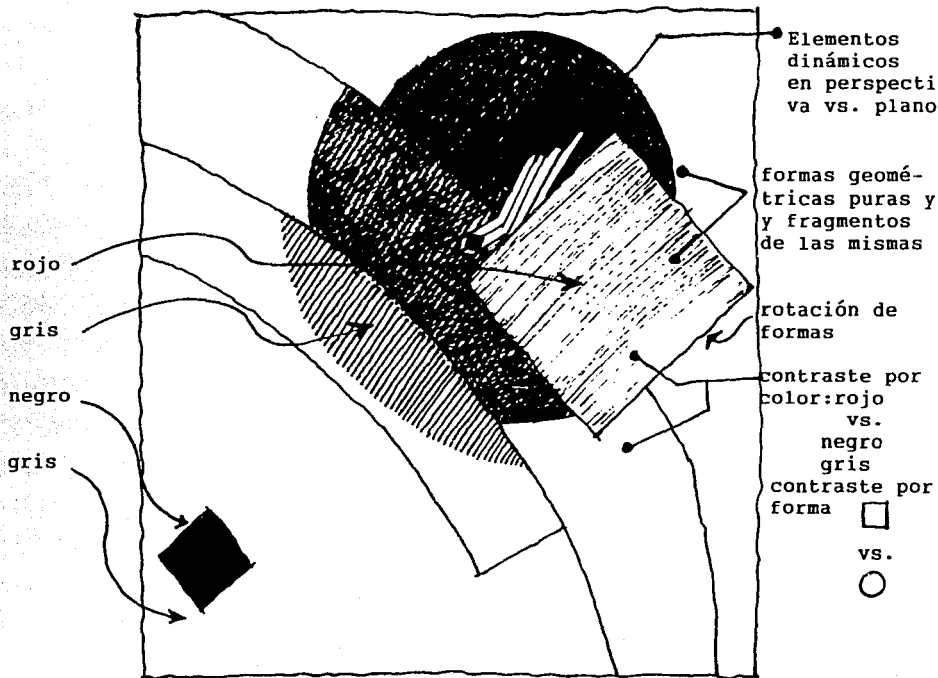
Aceleración de formas por giro rotación y ubicación en la superficie.

contraste por formas tensión en superficie.

amarillo gris rojo

negro

Textura en la superficie mediante manejo de elementos opuestos: grande-pequeño vs. superficies lisas en extensión.



EI LISSITZKY
 "Cerca de Smolensko"
 1890-Moscú 1941
 Dibujo cliché 17x16 cm.

* Estética basada en relaciones puras de líneas y colores puros porque únicamente las relaciones puras de elementos constructivos puros pueden llegar a la "belleza pura".

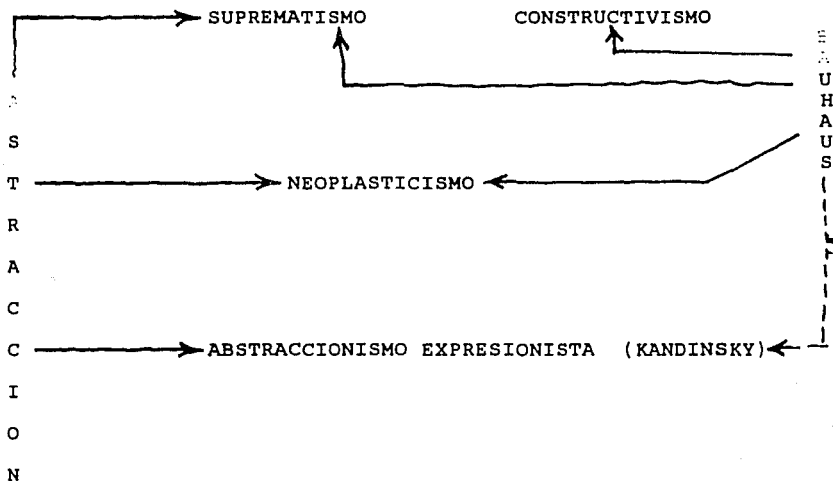
* Reducción de la paleta a los colores primarios (rojo, azul y amarillo), el blanco y el negro. Con estos colores se producirán acentos en los ritmos propuestos por las estructuras formales.

* Movimiento aparente producido por repetición y gradación de formas contenidas en la estructura general, contraste por color y gravedad de las formas.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

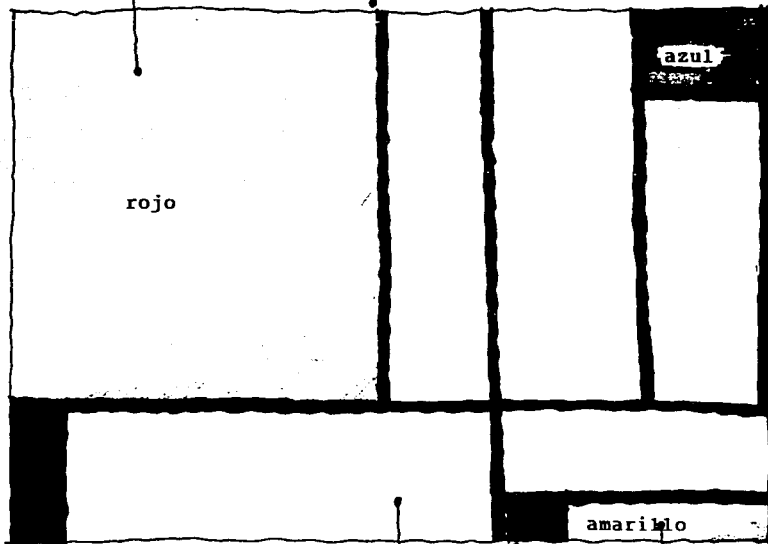
* Relación a nivel formal con el suprematismo y el constructivismo, en cuanto a la utilización de formas geométricas simples.

* Relación con la postura expresionista de los pintores abstracto iniciada por Kandinsky en cuanto a que se apoya en principios teosóficos que le dan un sentido espiritual a esta tendencia.



Equilibrio de color
por extensión y contrastes
por ubicación

Estructura rítmica a base
de ordenadas y abcisas



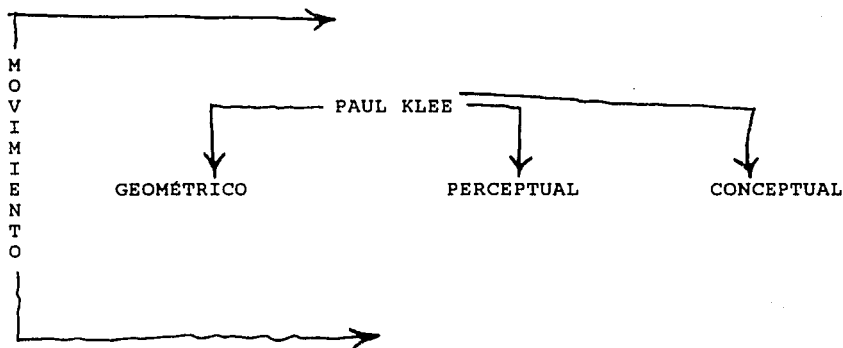
Piet Mondrian

cuadro 1, 1921
óleo /tela
96.5x60.5cm
relación 1.6

MOVIMIENTO APARENTE
mediante gradación, repetición
de formas: planos rectangulares
y líneas rectas.

color funcionando
como acento rítmico
dentro de una
estructura de
ordenadas y abcisas

Finalmente hay que destacar la presencia de Paul Klee quien de alguna manera similar al grupo de cubistas heréticos, no puede ser catalogado dentro de ninguna corriente en especial, sin embargo su pintura es un punto de contacto entre las expresiones pictóricas pictóricas que manifiestan el movimiento por medio de la forma, con las que lo hacen desde el punto de vista de la percepción. Por otro lado, también es un pintor que manifiesta el movimiento desde el punto de vista interior como se verá mas tarde en el capítulo que habla de este tema y donde se abordará la relación que establece entre el movimiento musical y el producido por la pintura. A nivel formal, Klee utiliza elementos geométricos libres, no tan rígidamente estructurados como los que se han analizado anteriormente. Contrapone líneas curvas con plano rectos, lo cual produce tensiones que inducen movimiento y lo incrementa en el tratamiento del color, con el que maneja contrastes y armonías que se suceden unos a otros.



Como conclusión, habría que tener en cuenta que las expresiones pictóricas que se han analizado en este capítulo inducen el movimiento desde el punto de vista de la geometría; sin embargo esto no quiere decir que en otras expresiones pictóricas la forma no sugiera movimiento de otra manera. Como establecimos desde un principio, en este estudio se analizarán las expresiones pictóricas en sus manifestaciones de movimiento pero es indispensable tener siempre en cuenta que no podemos separar por completo los aspectos geométricos, perceptuales e interiores que siempre existirán en una obra aunque en diferentes proporciones.

BIBLIOGRAFÍA:

1. ARNHEIM, Rudoph
Art and Visual Perception.- University of California.-
1969.- 553 p.
2. COOPER, Douglas
La Época Cubista.-Alianza Forma.-Alianza Editorial
(Tr. Aurelio Martínez Benito).- Madrid, España.-1984
354 p.
3. GERSTNER, Karl
Las Formas del Color: La interacción de los elementos
visuales.- tr. Juan Manuel Ibeas.- Ed. H. Blume.-
1988.- 180 p.
4. KANDINSKY, Wassily
Cursos de la Bauhaus.- Editorial Alianza Forma.-
Madrid.- Alianza Editorial, 1983.- 188 p.
5. KANDINSKY, Wassily
De lo Espiritual en el Arte.-La Nave de los Locos.-
Premiá editora S.A.- México 1981.- Tercera edición
de la de 1979.- (tr. Elizabeth Palma).- 132 p.
6. KEPES, Georgy
El Lenguaje de la Visión.-Ediciones Infinito.- Buenos
Aires, Argentina.-1976.- (Tr. Enrique L. Revol).-302 p.
7. LASSAIGNE, Pierre, Lambert, et all
Historia de la Pintura.-Asurri Ediciones S.A.-Tomo IV
ed.1989.- Bilbao , España.- 881 p.
8. (SIN AUTOR)
Movimiento y Ritmo en Pintura.-Ed. Leda.- España.-
47 p.
9. MUNARI, Bruno
Diseño y Comunicación Visual.-Ed. Gustavo Gilli.-G.G.
Diseño.-Barcelona 1985.- 365 p.
10. WONG, Wucius
Fundamentos del Diseño Bi y Tri-dimensional.-Ed.
Gustavo Gilli S.A. de C.V.-G.G. Diseño.- Barcelona
1991.- 205 p.

CAPÍTULO IV: EL MOVIMIENTO EN EL INTERIOR

4.1 CONTEXTO Y ENTORNO

4.2 MEMORIA Y RELACIONES EMOTIVAS

4.3 EL MOVIMIENTO EN LAS EXPRESIONES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN INTERIOR.

- a) Expresionismo
- b) Fauvismo
- c) Abstraccionismo expresionista
- d) Gestualismo

CAPÍTULO IV: EL MOVIMIENTO EN EL INTERIOR

En los capítulos anteriores se ha presentado el movimiento aparente como resultado de un proceso perceptivo. Como ya se planteó en el capítulo II, el hombre se relaciona con el medio que lo rodea y de esta manera percibe su entorno a través de sus cinco sentidos: vista, olfato, oído, gusto y tacto. Sin embargo, hay quienes consideran que la percepción se da a también a otros niveles. Este tema es de lo que trata el capítulo siguiente.

Los antiguos toltecas consideraban que la percepción era una "condición de alineamiento".¹ Partían de la premisa de que existía una gran fuerza energética que todo ser vivo se veía obligado a usar, sin jamás saber exactamente lo que era. Cada ser viviente a su vez poseía un capullo en su interior, en el que se localizaba también pequeñas emanaciones de energía. Así pues, los seres vivos tenían una luminosidad propia que era atraída por la fuerza suprema exterior y establecían entonces lazos o "alineamientos". La presión ejercida por las emanaciones exteriores en el interior de cada individuo determinaban su grado de conciencia y los resultados eran diferentes en cada uno porque los capullos reaccionaban de múltiples maneras.

Lo antiguos videntes prehispánicos dicen haber "visto" el resplandor de ambas fuerzas y el momento preciso en el que las emanaciones interiores (que se encontraban en movimiento continuo) se detenían al establecer contacto con las emanaciones de la gran fuerza exterior. El instante en el que el movimiento cedía, decían que el ser luminoso se volvía consciente del ser y la calidad de esa conciencia individual dependía del grado en que las emanaciones en grande se amalgamaban con las de adentro.

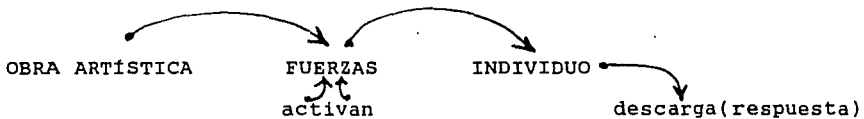
Los seres vivientes entre sí también establecían lazos energéticos. El momento de mayor energía de un ser vivo se presentaba, según ellos, durante el acto sexual, ya que en ese momento las emanaciones internas hacían lo mejor para conferirle conciencia al nuevo ser que estaban creando. Los seres vivos al morir, cedían toda su energía a la fuerza suprema y se integraban a ella.

Nuestros antecesores distinguieron bien entre las percepciones conocidas del "mundo cotidiano" de las del "mundo desconocido". Algunos vestigios quedan de las enseñanzas de los videntes sin embargo existen pocas fuentes informativas al respecto.²

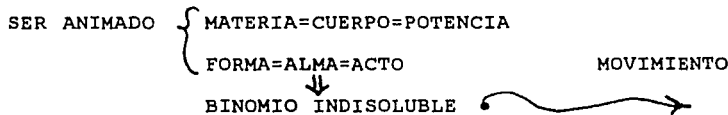
En mi opinión, en el mundo artístico participan ambas maneras de percepción. El artista establece lazos energéticos con otras personas afines y a su vez con una fuerza mayor, antes, durante y después del proceso creativo; a semejanza de lo que sucedía según los prehispánicos durante el acto sexual, porque el artista también hace lo mejor para conferirle fuerza a su obra.

1. Castaneda.-El Fuego Interno.- p. 75.

2. Existen otros libros de Castaneda que tratan el tema. En el pensamiento occidental tradicional, el "mundo desconocido" de los toltecas puede asociarse con la parte espiritual del ser humano y el alma. Según los esquemas tradicionales, el interior de todo ser humano está gobernado por la "psique" o alma. El alma implica vida. Para Platón, por ejemplo, "el alma se mueve por sí"; es decir que todo cuerpo que se mueve por dentro será animado siendo para él ésta la naturaleza misma del alma.¹ Son muchos los medios por los que el alma puede ser activada, es decir, producir un movimiento interno en el ser y uno de esos medios es el arte y en nuestro caso particular la pintura. Cuando en un espectador o un artista se activa su mundo interno, se produce una vibración, un movimiento en el alma que a su vez repercute en el cuerpo. De esta manera cuerpo y alma son inseparables durante el fenómeno artístico. La causa entonces del movimiento interior es la fuerza emitida por la obra que activa el alma y que tiene en el cuerpo físico su descarga.



Aristóteles plantea que el alma tiene en el cuerpo la función de vivir y pensar, por lo que alma y cuerpo son un binomio indisoluble. El alma no es sólo emoción, es conciencia y razón, reúne los actos espirituales e intelectivos.



En el alma se lleva a cabo la experiencia interna: pensamiento, conciencia, sustancia pensante. La obra artística es un medio para estimular el alma y por medio del alma y el cuerpo, el hombre se conecta con la realidad.



1. Abbagnano.- Diccionario de Filosofía.-p.33

El individuo en su interior es estimulado a su vez por sensaciones las cuales le dan la infinita cualidad de sentir y en este caso percibe "lo que se siente".

El movimiento abarca entonces un concepto más amplio de lo que generalmente se piensa. Los conceptos de Aristóteles sobre el movimiento en los que dice que el movimiento es "la entelequia de lo que está en potencia" abarca no solo el movimiento como traslación y que se lleva a cabo en el mundo externo, sino que plantea otro movimiento en el mundo interno.

Las fuerzas que producen este movimiento son en su mayoría la acción causal y son producto de la experiencia humana que se inclina más en el sentido metafísico.

Por lo tanto también existen dos tipos de fuerza que actúan durante el fenómeno artístico: Las fuerzas producto de las tensiones entre los elementos plásticos y las fuerzas que provienen de la experiencia humana o metafísicas, con las que se estimula el alma del individuo y lo elevan a un nivel espiritual.

Considero particularmente que una obra carente de fuerza no estimulará el alma y por lo tanto será muda para su espectador ; por otro lado también creo que una obra que se proponga estimular el alma tendrá por delante tal vez una de las tareas más difíciles del arte. Pareciera fácil hablar del alma y su estimulación cuando no nos hemos propuesto penetrar en este campo; sin embargo, cuando intentamos ingresar en los terrenos del alma muchas veces abandonamos el camino y calificamos estos intentos de subjetivos. Cuando sucede esto nos damos cuenta que somos tan pequeños que incluso el conocernos resulta tan difícil que el propósito inicial lo ignoramos o dejamos al azar los resultados y si es que por casualidad se estimuló esa parte de nuestro ser nos parece fuera de realidad. Pero también cuando pretendemos ser excesivamente racionales y explicarnos en concreto lo que es el alma, pareciera como si el camino fuese sumamente complejo siendo que tal vez una forma para llegar al interior fuese el simple hecho de estar dispuestos a sentir.

Para finalizar cabría citar algunas frases de Kandinsky que se refieren a este tema del mundo desconocido, interior y espiritual del hombre.

"La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento."

"La palabra es un sonido interno que surge parcial, o quizá esencialmente, del objeto al cual designa. Cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón."

"[...] el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales."

"[...] lo que pretende es expresar su mundo interior,[...] el arte más abstracto. Este es el origen de la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste." 1.

KANDINSKY

4.1 CONTEXTO Y ENTORNO

La cultura en la que vivimos, influye de tal modo en nuestro inconsciente que nos hace tomar al color y a la forma con un significado muchas veces convencionalmente establecido, y nos resulta difícil de evitar aún cuando nos demos cuenta de ello. Muchas veces se pueden presentar varias formas cromáticas cuyo significado propone el mismo significado y viceversa ; así que varios significados pueden existir para una misma forma cromática.

El movimiento real es un estimulante para inducir al artista a producir un movimiento aparente. Las figuras en movimiento real producen un fenómeno causa-efecto cuyo recuerdo permanece en la mente del artista y que se traduce consciente o inconscientemente en la obra pictórica.

Al sistema nervioso le corresponde organizar los impactos procedentes del exterior. Existe por lo tanto un contexto interior que está formado por recuerdos y uno exterior del que se perciben imágenes que a su vez alimentarán el aservo de recuerdos internos. Es decir, la experiencia del contexto exterior se transforma en parte del contexto interior.

Un signo cromático , por ejemplo, es relativo a los diferentes sistemas sociales y culturales, así una forma cualquiera conformada por un color determinado adquiere un significado distinto en cada país o región. EL color rosa "mexicano" tiene un significado muy especial en nuestra cultura ya que lo vemos con frecuencia en el paisaje y la flora de nuestro país, mientras que para otras puede ser indiferente o incluso de "mal gusto".

La significación arbitraria del color procede generalmente de la asociación de un determinado elemento con el color que éste presenta en la naturaleza.





Proyectamos en las formas y los colores atributos que a veces son universales y en otras ocasiones particulares. De aquí que algunos colores y/o formas nos sugieran movimiento. En ocasiones puede influir, y de hecho influye directamente, el contexto externo en el que las formas y los colores se encuentran y esto es debido a la acción de las fuerzas plásticas que se ejercen en la obra pictórica.

Sin embargo, al mismo tiempo que el hombre percibe con los sentidos, actúa el contexto interno, es decir, el cúmulo de asociaciones que nuestro cerebro efectúa incrementando a su vez las características del movimiento. El movimiento que se produce por acción del contexto interno es resultado de una abstracción.

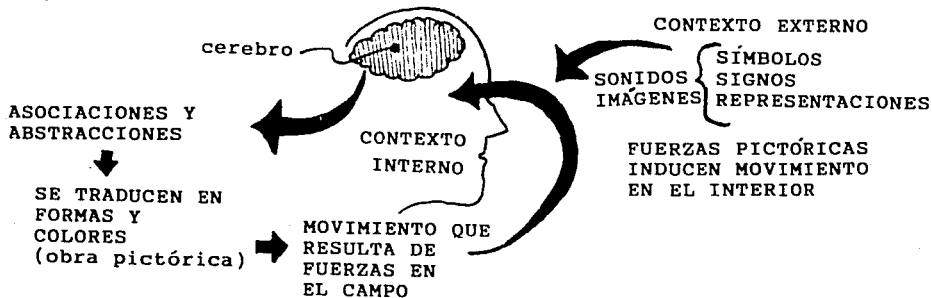
El movimiento que se manifiesta internamente es sumamente abstracto, en el sentido de que depende de asociaciones mentales que se establecen entre los recursos plásticos y el interior del artista. Estas asociaciones estarán íntimamente relacionadas con lo emocional.

El ser humano está acostumbrado sentir el movimiento real. Nunca se cansa de percibir las transformaciones ópticas que se producen en la naturaleza. Lo importante de esto es que estas experiencias movilizan en mayor o menor grado los pensamientos y sentimientos que no están precisamente ligados directamente a una imagen real ya vista.

Las percepciones cinéticas reales se anulan con frecuencia en el momento en que se establecen, lo que permanece es únicamente una señal que no puede reconocerse con exactitud pero que hará la función de un estimulante. Estas señales que permanecen son abstracciones. El contexto externo deja en el espectador esas huellas que se traducen en representaciones, símbolos o signos.

Forma Geométrica	Signo	Representación	Símbolo
			
T R I A N G U L O	<p>indica peligro</p> <p>deseos materiales que se estructuran a base de líneas y colores</p>	<p>montaña (no mimético necesariamente)</p> <p>abstracción de los objetos</p>	<p>jerarquía (espiritualidad)</p> <p>movimiento ascendente</p> <p>nivel de abstracción elevado</p> <p>*Kandinsky asocia sonido agudo y color amarillo</p>

No sólo la forma tiene un lenguaje de signos, el lenguaje del color también se maneja mediante ellos. El signo cromático está constituido por un significante que es la expresión plástica, y un significado o contenido que es el concepto. La imagen cromática y el concepto están unidos recíprocamente.



4.2 MEMORIA Y RELACIONES EMOTIVAS

Las vivencias y sensaciones producidas en el contexto externo al penetrar en el espectador se vuelven parte misma de él. Aunque se les considere subjetivas, son para el sujeto, reales. Por eso cuando sentimos el movimiento en el interior de nuestro cuerpo parece que "no existiera", y es que tendemos a denominar objetivo a lo que existe afuera e independientemente del individuo que percibe una vivencia. Esto no puede ser válido en el mundo sensorial. 1.

Al producirse una asociación constante de sensaciones de diferente naturaleza perceptual, una subjetiva y otra objetiva, es cuando decimos que se da una relación cinestésica.

La cinestesia a la cual nos referimos en el capítulo anterior, se lleva a cabo en dos niveles: uno fisiológico y otro psicológico. El fisiológico se lleva a cabo mediante una sensación producida en un punto del cuerpo humano como consecuencia de un estímulo aplicado en otro punto diferente. Psicológicamente se producen imágenes o sensaciones "subjetivas", características de un sentido, que vienen determinadas por la sensación propia de otro sentido diferente.

La energía acumulada en el cuerpo es decir física, como la acumulada en la mente, o sea psicológica, son devueltas en sus diferentes cualidades a nuestros sensores y se convierten en sensaciones. La cinestesia está por lo tanto íntimamente conectada con el plano expresivo ya que está directamente ligada a las vivencias de cada individuo. Como dice Sanz en su libro de El Lenguaje del Color, "la cinestesia es la relación de las vivencias." 2.

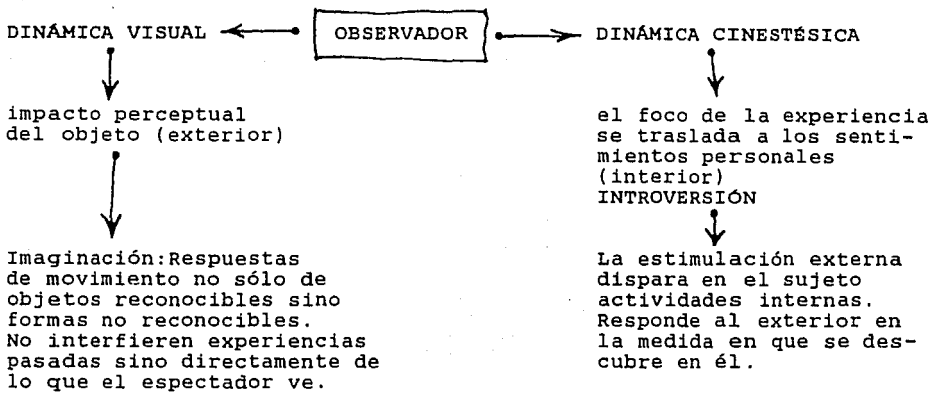
El artista que recurre a la cinestesia, intenta captar el mundo con sus vivencias, esa es su única respuesta significativa, e intenta decir que hay más dimensiones que la hapticidad aislada, el sonido y el silencio aislados, el olor aislado o el sabor aislado. En realidad y ciertamente como dice Sanz, la experiencia cinestésica es un "torbellino de vivencias intersensibles". 3.

El proceso es tan complejo debido a la gran cantidad de acontecimientos que suceden en tan corto tiempo que la cinestesia se convierte en algo aparentemente incomprensible. Tanto el artista (el pintor) como el espectador establecen relaciones cinestésicas y asociaciones mentales cuando abordan una obra durante la creación y su ulterior apreciación.

1. Sanz.-El Lenguaje del Color- p. 61.

2. IBIDEM

3. IBIDEM



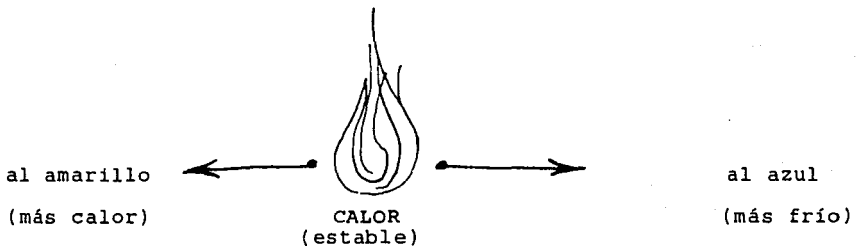
En las obras pictóricas en las que el artista da prioridad al manejo de lenguajes conceptuales, la manifestación del movimiento se da a nivel espiritual.

No podemos ignorar que la obra de estos artistas que manejan el movimiento apelando al interior del espectador también lo manifiestan en el plano perceptual y/o geométrico, sin embargo la fuerza de sus obras radica en este movimiento a nivel interno.

En Kandinsky, por ejemplo existe una constante recurrencia a las experiencias cinestésicas, y relaciona las vivencias que ha acumulado por medio de la percepción de su contexto con el color y la forma.

Aquí citamos algunos ejemplos según las palabras del propio Kandinsky:

"El calor o el frío de un color viene determinado- en líneas generales- por su tendencia hacia el amarillo o el azul, movimiento horizontal que se dirige hacia el espectador cuando el color es cálido y que se aleja de él cuando es frío (tendencia dinámica)".





Es decir, teóricamente podríamos hacer que un espectador captase el movimiento haciendo uso del lenguaje geométrico puro sin acceder al espíritu y entonces el movimiento a nivel interno tal vez no existiría, tomando en cuenta que cada individuo mantiene almacenado un cúmulo de información que lo hace más sensible que otros a ciertos estímulos.

El movimiento interior se concibe no solo como una actitud mental sino emotiva y las cinestésias también lo son.

A partir de todo lo establecido anteriormente, incluyendo lo de los capítulos anteriores, podemos ya distinguir lo esencial en cada tipo de manifestación del movimiento.

GEOMÉTRICO

+Se origina en la forma y sus relaciones sobre la superficie pictórica.

+Receptor: el ojo

+Incidencia directa del ojo al cerebro

PERCEPTUAL

+Se origina por la incidencia de la luz, la acción del color y sus relaciones sobre la superficie pictórica.

+Receptor: el ojo

+Incidencia directa del ojo al cerebro

CONCEPTUAL

+Se origina en la relación que existe entre forma y color y las asociaciones mentales que el individuo establece de acuerdo a sus vivencias.

+Receptor: el ojo y el espíritu

+Incidencia directa al ojo y al mismo tiempo al espíritu posteriormente al cerebro.

GEOMÉTRICO
(continuación)

+Reflejos posteriores, asociaciones con formas vistas anteriormente

+Lenguaje a través de formas

+Cerebral

+Estimula directamente al cuerpo y luego puede invadir el contexto interior

+Recurso utilizado por los diseños, cuando se presenta en pintura necesariamente debe invadir el campo conceptual

PERCEPTUAL
(continuación)

+Reflejos posteriores que se manejan a través del comportamiento físico de la luz, del color, y sus relaciones con la forma

+Lenguaje a través del comportamiento físico de la luz, el color y sus relaciones con la forma

+Cerebral

+Estimula directamente al cuerpo y luego al contexto interior

+Recurso utilizado por los diseños, cuando se presenta en pintura necesariamente invade el campo conceptual

CONCEPTUAL
(continuación)

+Reflejos posteriores: asociaciones mentales y vivencias pasadas

+Lenguaje a través del color y la forma a manera de símbolos

+Emotivo y cerebral

+Estimula directamente al espíritu (contexto interior) y se distribuye posteriormente al resto del cuerpo

+Recurso característico de la pintura

Como hemos visto, para que el movimiento geométrico y perceptual actúen de la manera más completa en el campo pictórico, deben necesariamente invadir el contexto interno y estimular el espíritu del hombre, si no se llega a esto, se puede correr el riesgo de permanecer en un acto puramente cerebral. El hecho de que durante la percepción se produzcan asociaciones mentales no implica que necesariamente éstas exciten la totalidad de nuestro contexto interno, es decir, tal vez se estimulen los recuerdos o las vivencias acumuladas en nuestro acervo de memoria pero el espíritu puede permanecer inmóvil. A esto se refiere José Ortega y Gasset cuando en su ensayo "La Deshumanización del Arte" plantea que la mayoría de la gente no puede alcanzar el nivel espiritual de una obra mientras tienda a "revolcarse apasionadamente

"...la tendencia a la claridad u oscuridad produce acercamiento o alejamiento respecto del espectador pero ya no en forma dinámica sino también estática."

"El azul con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Al añadir más azul, ambos colores antagónicos se anulan surgiendo como resultado la inmovilidad y la quietud del verde...en el verde, se ocultan fuerzas latentes que pueden resurgir...". 1.

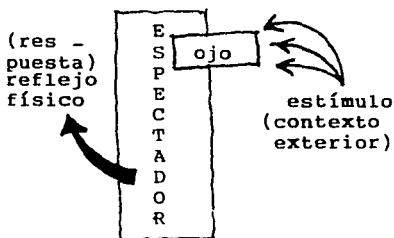
El interiorizar el movimiento implica un nivel de abstracción muy alto, el cual penetra en el campo emocional del individuo y se transmite a través de la obra artística al espectador, estableciendo una comunicación íntima entre pintor y espectador y da lugar a su vez a una vivencia muy personal.

El movimiento desde este punto de vista se traduce en un "movimiento interno" del alma, del espíritu que se pondrá de manifiesto en la expresión plástica.

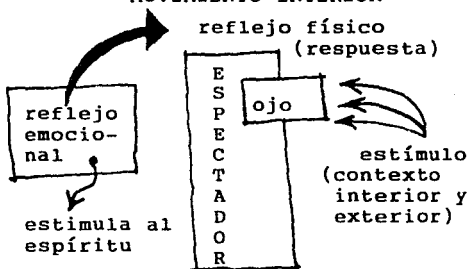
A esto también se refiere Gerstner en su libro Las Formas del Color y dice: "...el efecto físico de un color primario se puede alterar en gran medida al mezclarlo con otro color. Cuando el rojo pasa a ser pardo rojizo indica calma, después excitación; cuando se transforma en naranja, indica excitación de tipo turbulento, no apasionado." 2.

Existe una diferencia importante entre estas formas de abordar el movimiento y las demás y es que cuando, por ejemplo, se capta el movimiento a través de la percepción o en lo geométrico, se estimula directamente al cuerpo (el ojo), y en cambio en el movimiento interior, aunque también se estimula la vista existe una conexión directa con el espíritu que posteriormente se reflejará en el resto del cuerpo dando lugar a una sensación.

MOVIMIENTO PERCEPTUAL



MOVIMIENTO INTERIOR



1. W. Kandinsky.- De lo Espiritual en el Arte.
 2. Gerstner.- Las Formas del Color. -p.172.

en la realidad humana" , la cual ,según su opinión, está formada por "extractos de vida". 1.

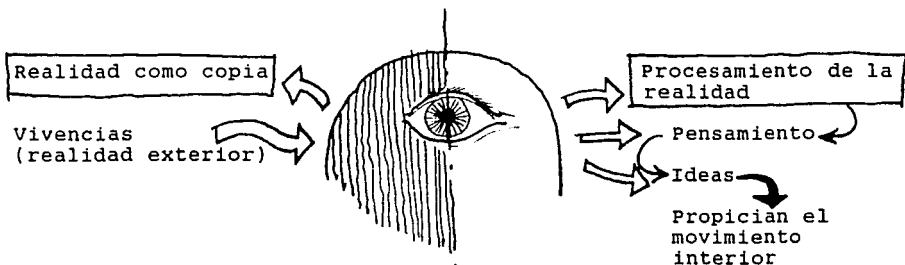
Siendo así, es posible enfatizar que el nivel espiritual de una obra de arte no deberá confundirse con estos fragmentos o copias de la realidad que carecen de aportación alguna. Para lograr mover el contexto interno del individuo es necesario llevar a cabo un proceso de elaboración profundo de las vivencias que no se limite a un simple recordatorio de sucesos, que por lo general suelen ser para nosotros momentos agradables.

"El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano". 2. Y como dice este autor, es necesario "deshumanizar el arte", esto es, separar las vivencias cotidianas de lo verdaderamente espiritual y procurar no mezclarlos.

A su vez, es indudable señalar que todo ser humano es producto de un medio y ese medio influye directamente en su manera de percibir el mundo, sin embargo para que el hombre localice el movimiento en su interior debe primeramente apartarse de lo cotidiano. Este concepto no es solo aplicable al arte, un ejemplo tal vez más claro es lo que sucede por ejemplo en el terreno de la religión en el que el hombre para establecer un contacto espiritual, durante una oración o mediante la meditación, requiere de una concentración profunda que lo separa de lo cotidiano y del mundo material.

Para Ortega y Gasset existe una "escala de distancias espirituales" entre la realidad y el espectador la cual parte de una "realidad vivida" (lo más cercano) a una "realidad contemplada" (lo más alejado). La realidad vivida que es la realidad humana se encuentra más alejada de lo espiritual, y cuando el hombre no puede separarse de su realidad se produce en él un "titubeo fatal" en el que no sabe distinguir si vive las cosas o las contempla. 3.

Hay que huir de la realidad cuando ésta es copia de lo vivido para adentrarse en el mundo interior de uno mismo y entonces lograr distinguir este tipo de movimiento aparente.



"Pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo." 4.

1. Ortega y Gasset.- p.12.

2. Ibidem .- p.18.

3. Ibidem .- p.15 y 21.

4. Ibidem .- p.25.

Por otro lado y en lo que se refiere a la pintura, para que el movimiento interior se manifieste, es necesario plasmarlo mediante un lenguaje pictórico, si no, éste no podrá existir, y como consecuencia se invadirán necesariamente los campos geométrico y perceptual. Como vemos, los tres tipos de movimiento existen en la obra pictórica en mayor o menor proporción y no pueden aislarse ya que se requieren unos de los otros.

Música y Pintura: Asociación de dos artes que abordan el movimiento.

Las asociaciones cinestésicas pueden manifestarse de diversas maneras ya que se presentan al asociarse diversos sentidos. Pueden ser estas cinestésias de tipo auditivo, hápticas, gustativas, olfativas y ópticas.

En realidad, y como dice Gerstner, el universo de nuestras sensaciones es una entidad viva. De esto podemos deducir que necesariamente existen afinidades entre todas las manifestaciones que, aunque diversas, son "el eco de una sola realidad." 1.

De todas las asociaciones cinestésicas, la más cercana a la pintura o por lo menos a la que más se le relaciona con ésta es la relación que se establece entre el sentido de la vista y el del oído. La percepción de los colores, las formas y las notas musicales pertenece a los capítulos más antiguos de la historia cultura.

Son innumerables los intentos de relacionar los dos sentidos .Aquí hay unos cuantos ejemplos:

Músicos:

* s. XIX.- Franz Liszt.-En sus ensayo hacía relaciones de cromatismos:"suena muy negro", "más azul", etc.

*1900.-Artistas rusos.-Se preocupan por la correspondencia entre música y color.

*1911.-Alexander Scriabin.-Construye su órgano de colores.

*1920.-Vladimir Baranoff-Rossine.-Concierto optofónico en Moscú.

*1909-13.-Arnold Schönberg.- "Die Glückliche Hand" (La Mano Feliz) crescendo orquestal apoyado en luces de colores. También intenta pintar a la manera de su música y se pone en contacto con Kandinsky. Con objeto de entender mejor sus conceptos considero interesante citar un fragmento de esta obra:

1.Gerstner.-Las Formas del Color.- p.179.

"Así como la música nunca viene arrastrando un sentido, al menos no en su forma física, aunque lo tenga en su esencia, así deberá sonar esto solo para la vista, y que cada cual, por mí, sienta o piense de forma parecida a como lo hace con la música.

Así que yo he imaginado lo siguiente: un pintor (Kokoschka, o Kandinsky, o Roller) diseña todas las escenas principales. Sobre esto se componen los cuadros y se estudia la trama. Cuando todas las escenas terminen exactamente al mismo tiempo que la música, se filma y la película será coloreada por el pintor, siguiendo las instrucciones de mi texto (tal vez bajo su única dirección). Pero me temo que simplemente colorear no sea suficiente para el juego de colores y para las otras partes donde se requieren efectos de color muy poderosos. En estas partes sería necesario además iluminar la escena con reflectores de luz de colores."

A. Schönberg
<Die glückliche Hand>
(La mano feliz)

En el caso de los pintores, por ejemplo:

- *Van Gogh y Gauguin.- conciben sus pinturas cada vez más como "música de colores".
- *Kandinsky.- Para él, oír los colores era una certeza: "tan exacta que no es probable que encontremos a alguien que intente reproducir la impresión del amarillo brillante de las notas bajas de piano, ni describir la laca de rubis oscura como una voz de soprano".
Escribe el drama musical "El Sonido Amarillo" (1912).
En esta época establece las correspondencias entre lo visual y lo auditivo. Analogía cinestésica: amarillo brillante = nivel sonoro agudo.
- *1960 :Wilhem Ostwald: hace coincidir la escala abierta musical con el circuito cerrado de los colores.
Robert Strubin: relaciona tonos con colores de manera discontinua.
- *1979: Ivan Vishnogradsky: asigna colores a notas de la escala cromática musical y plantea el proyecto de una audición coloreada.

Es un hecho que infinidad de artistas han buscado esta asociación que no necesariamente debe ser objetiva para que exista. Se le critica el que los intentos se basen en sensaciones subjetivas y que por lo tanto se hagan especulaciones de tipo metafórico. Los intentos de tipo racional se han presentado a través de las vibraciones que producen el sonido y el color (frecuencia= tonalidad/ amplitud =volumen / Sobretono = colorido), sin embargo pierden la espontaneidad y la frescura de la obra de arte.

Durante el Romanticismo, por ejemplo, Johann W. Goethe y August Wilhelm von Schlegel entre otros filósofos, buscaron correspondencias entre estos dos sentidos. Schlegel atribuyó un significado particular a la relación entre los colores y los sonidos de las vocales. Goethe llegó a la conclusión de que las dos artes, música y pintura eran totalmente independientes una de la otra y que no podían establecerse relaciones.
Y dice:

"El color y el sonido no pueden compararse [...] son como dos reglas colocadas una junto a otra, pero de diferentes longitudes y diferentes unidades. Aunque hagamos coincidir una marca de la primera regla con una marca de la otra, las demás no coincidirán. Si corremos una regla para alinear otra marca, la primera dejará de coincidir."

También el físico Issac Newton con su escala de 7 colores y poetas como Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud lo intentaron en sus propuestas.

Jean Paul Bameau, músico, buscaba la relación entre la escala musical y la cromática. Christian Huyghens, fundador de la teoría ondulatoria de la luz, abordó el tema en su Traité de la Luminière y el músico Castel, quien por medio de su clavicordio activaba luces de colores. En el siglo XX, principalmente fueron los pintores como: Kandinsky, Schöenberg, Paul Klee, entre otros, quienes buscaron una correspondencia entre el sonido y el color.

Como vemos, la búsqueda ha sido permanente, lo que es un hecho es que la reacción del oído ante los sonidos es similar a la del ojo ante los colores. Este tema como vemos es extenso y sobre esto se puede profundizar ampliamente, pero debemos apuntar que no es el objetivo principal de esta tesis.

Haciendo referencia a J. W. Goethe podemos llegar a la conclusión de que "Todas las manifestaciones de los seres humanos están relacionadas.", y por lo tanto, es indudable que los distintos lenguajes artísticos tiendan a compartir experiencias. 1. De manera general, podemos afirmar que a través de las sensaciones auditivas y visuales percibimos el movimiento, y aunque son diferentes lenguajes el movimiento es un elemento común y lo percibimos mediante de una de sus formas más elementales que es el ritmo.

Kepes hace referencia a esto de la siguiente manera: "La música sugiere una excelente comparación. Una unidad musical ejecutada por un instrumento es repetida en contrapunto por otros instrumentos, en las cuerdas, en los bronce, en los instrumentos de viento, incluso en los de percusión. Cada unidad plástica que tiene su cualidad sensorial específica hace eco a la anterior; lo claro, lo oscuro, el color, y las formas se ayudarán mutuamente por igual, continuando un elemento el movimiento donde el otro se detuvo y llevando hacia una completa unidad." 2.

1. Goethe.- Teoría de los colores .-p.163.
2. Kepes.- El Lenguaje de la Visión.-p.98.

TIMBRE

"Color de los sonidos"

Cada instrumento tiene timbre diferente. Algunos tienden a asociarse por ejemplo: clarinete, oboe, flauta pueden tener la misma altura pero diferente timbre. Contrabajo, tuba y contra fagot pueden tener la misma altura pero diferente timbre.

Se puede asociar con la influencia que tiene un color sobre otro y su tenencia de uno a otro: un amarillo puede acercarse al rojo o al azul y en diferente grado. También se puede relacionar con el grado de textura.

OBOE CLARINETE FLAUTA



(MISMA ALTURA/ DIFERENTE TIMBRE)

ROJO { ROJO azul
ROJO amarillo
AZUL rojo
AMARILLO rojo

(ROJO COMUN/ DIFERENTE RESULTADO)

DURACIÓN

Se refiere a la longitud de las frases melódicas o a la extensión de las masas sonoras

Se puede asociar con la extensión del trazo y sus formas

Color y sonido se perciben en el ojo y el oído respectivamente. Ambas experiencias suceden en nuestro cuerpo y pasan al cerebro en donde se provocan una serie de asociaciones mentales de las cuales ya hemos hablado anteriormente. Esas asociaciones mentales pueden unir un sentido con otro y llevar a cabo la experiencia cinestésica. Para Kandinsky, como ya señalamos anteriormente, esto es primordial en su pintura y dice: "La comparación entre los medios propios de cada arte y la inspiración de un arte en otro, es válida si no es externa sino de principio. Es decir, un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma." 1.

Es importante citar algunas de las ideas de Kandinsky acerca de los colores y sus asociaciones:

"[...] el color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada y que puede influir sobre el cuerpo humano[...] El color es la tecla, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas, [...] el artista es la mano que mediante una u otra tecla hace vibrar el alma humana."

"[...] tendremos que admitir también que la vista no sólo está en relación con el sabor, sino también con todos los demás sentidos... Algunos colores parecen ásperos y erizados, y otros son como pulidos y aterciopelados e invitan a la caricia" [...] "Hay colores que parecen blandos [...] y otros que parecen tan duros [...] que al salir del tubo ya parecen secos..."

En estas asociaciones, ya que se recurre a otros sentidos para emitir juicios, podemos afirmar que en ellas la percepción interviene de manera absoluta.

Pero además de este tipo de asociaciones con otros sentidos, Kandinsky atribuye a los colores cualidades acústicas:

"El rojo no visto sino concebido de modo abstracto, nos da una idea precisa e imprecisa a la vez [...] Es imprecisa porque carece de un determinado matiz del tono rojo [...] Este sonido interno equivale al sonido de una trompeta o de un instrumento imaginado en ausencia de los detalles concretos. El sonido se imagina en abstracto."

"[...] el amarillo se vuelve fácilmente agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul difícilmente lo hará y no podrá ascender a gran altura."

"Musicalmente se podría asociar al verde absoluto a los tonos tranquilos alargados y semiprofundos del violín."

"El blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio."

1. Kandinsky.-De lo Espiritual en el Arte.

"Musicalmente [el negro] sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo. Exteriormente es el color más insonoro, junto a él cualquier color suena con fuerza y precisión."

"El violeta recuerda el sonido del corno inglés o de la gaita y cuando es profundo, a los tonos bajos de los instrumentos de madera, por ejemplo el fagot."

"[...] el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable con un órgano."

"...pero los tonos de los colores, al igual que los musicales son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras."

Estas asociaciones solemos hacerlas según nuestras propias vivencias o sea según nuestro contexto interno. En el capítulo de la percepción se hizo mención al contexto interno y aunque se habló de cinestesia, generalmente se tiende a menospreciar en el proceso perceptivo la parte interna del individuo cuando se refiere a lo emocional que por lo general se le pretende enfocar de una manera racional. Pero es indudable que cuando leemos la obra de Kandinsky por ejemplo o vemos alguna obra que toca nuestro interior, la razón pierde importancia y nos dejamos llevar por el estímulo directo a nuestra alma.

4.3 EL MOVIMIENTO EN LAS CORRIENTES PICTÓRICAS QUE SIGUEN LA MANIFESTACIÓN CONCEPTUAL.

4.3 a Expresionismo (Flandes, Escandinavia y Alemania/ 1885-1933)

La preocupación primordial que tienen estos artistas por los problemas humanos los lleva a manifestar el movimiento dentro de un terreno más allá de lo puramente plástico. El alma y la grandeza espiritual son en este caso más importantes que los objetos materiales. La pintura se convierte en ideas y sentimientos y ahí radica el sentido del movimiento en esencia aunque existen elementos plásticos de apoyo que lo refuerzan. El movimiento es entonces una experiencia individual y la manifestación del hombre solitario.

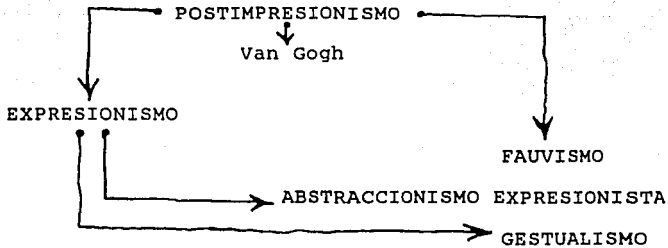
Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

Las características plásticas de este movimiento no pueden unificarse en un criterio de orden ya que por tratarse de una corriente que se basa en las expresiones propias de cada artista las características plásticas resultan distintas.

- *Formas libres, gestuales, formas "deformes" que producen, debido a sus características propias, puntos de tensión.
- *Pincelada libre que refuerza el movimiento de las formas.
- *El color a veces se subordina a la forma y al manifestarse en tonalidades cede importancia al gesto formal. En otras ocasiones se retoma el colorido de impresionistas y postimpresionistas, donde el contraste cromático simultáneo, tonal y óptico incrementan la tensión espacial producida por las formas. Añaden al luminismo impresionista un sentido dramático.
- *Afición por las ondas y las espirales.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

El expresionismo nace de la pintura postimpresionista, particularmente de Van Gogh. Protesta ante estructuras de ordenamiento geométrico y libera las formas por medio de la pincelada. Los fauvistas toman la postura rebelde del expresionismo y finalmente se da lugar al expresionismo abstracto que aunque, comparte con el expresionismo los aspectos espirituales, sus manifestaciones se dan con posturas distintas. El expresionismo también será de gran influencia para el Gestualismo.



4.3 b) Fauvismo (París, 1908)

Estos artistas no se limitan a estimular al espectador por medio de la sensación puramente visual (aunque se sirven de ella), ya que consideran necesario recurrir al instinto y la espontaneidad que provienen del mundo interior:

"[...] me esfuerzo por pintar con el corazón y los riñones, sin preocuparme del estilo [...] porque la base del arte está en el instinto."

Maurice Vlaminck

La diferencia con los expresionistas radica en que el color y la forma son importantes para la expresión del movimiento.

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

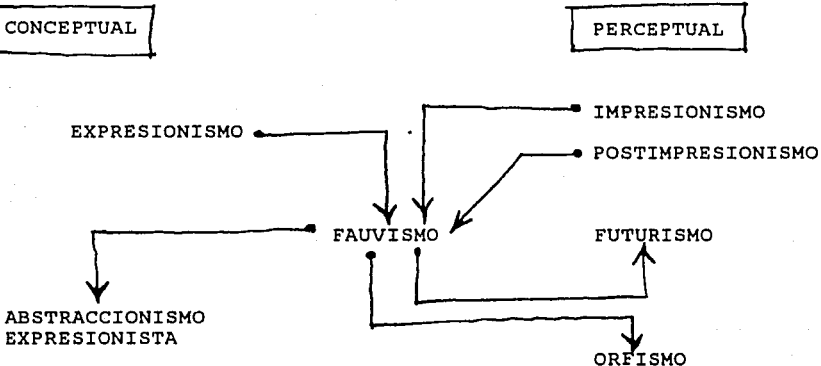
- *Contraste "brutal" de color. Contraste por complementarios y por opuestos y tonalidad.
- *Dibujo nervioso y embrollado, recalca la "deformación" y la "fealdad" hasta convertirla en alucinación.
- *Libertad en la pincelada.
- *Uso del color puro y la tinta plana. Disonancias y saturaciones cromáticas opuestas a la postura impresionista de pequeñas manchas de color que agrisan las obras.
- *Algunos como Vlaminck recurren a la aplicación del color con arbitrariedad mientras Henri Matisse, es menos apasionado y utiliza el color de una manera más cerebral.

Hay que recalcar que los resultados pictóricos de estos artistas son distintos ya que no siguen una doctrina establecida solamente los una la actitud con la que se enfrentan al cuadro.

Contacto con otras expresiones pictóricas .

Los fauvistas toman del expresionismo su actitud rebelde y la intención de expresar el contexto interno del artista. Por otro lado,

se basan en el tratamiento del color más que del impresionismo, del postimpresionismo. Los fauves influirán en el futurismo y en el orfismo e incluso en el abstraccionismo expresionista de una manera más directa que el propio expresionismo.



4.3 c Abstraccionismo Expresionista

El movimiento en este caso tiene su origen en un lenguaje libre, la expresión de un "sonido interior". Este lenguaje se apoya en elementos puramente plásticos: forma y color. Las sensaciones que se manifiestan por medio de la contemplación del color y la forma producen una expresión permanente en el alma, un movimiento interior. Los efectos psicológicos que se dan a consecuencia de la estimulación por medio de los elementos plásticos ejercen una vibración anímica y lo misterioso constituye un poderoso elemento artístico: velado vs descubierto (choque de elementos = movimiento aparente).

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

El color y la forma son los medios para que la pintura encuentre su expresión propia.

*El color tiene una sustancia subjetiva y una envoltura física objetiva.

*Existe en la superficie pictórica un "sonido ideal" que es formado y modificado mediante la asociación de las formas y el color. Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras, por ejemplo, colores "agudos" son resaltados por "formas agudas".

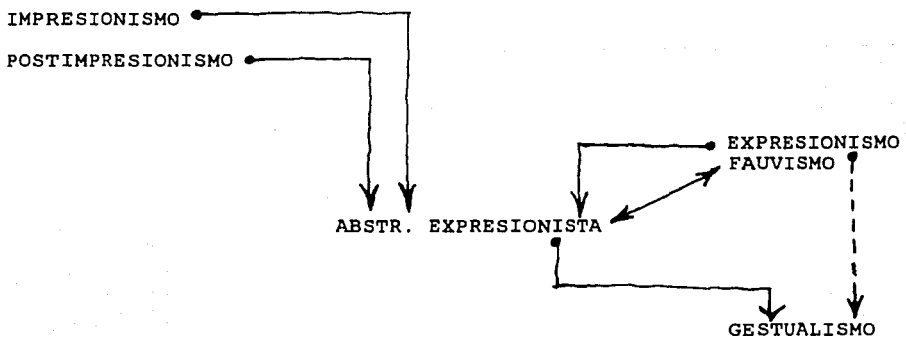
*Contrapunto gráfico: se manifiesta mediante la relación de los elementos plásticos que constituyen la dinámica del cuadro. El contrapunto gráfico se logra mediante:

a) Ordenación de elementos

- b) Consonancias o disonancias
- c) Arrastre o rompimiento de fuerzas
- d) Elementos velados vs. manifiestos
- e) Rítmico vs. arrítmico
- f) Elementos indispensables: color y forma
- * Formas geométricas puras vs. formas complejas y su conjunción, provocan tensiones y fuerzas manifiesta en la superficie pictórica.
- * Búsqueda de ritmo y construcción matemática abstracta, valores dados mediante el color y su dinamización.
- * El color expresado según sus cualidades plásticas.
- * El color expresado mediante sensaciones que se producen durante la contemplación del mismo y las impresiones permanentes en el alma del espectador.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

El abstraccionismo expresionista parte de la comprensión del lenguaje del color y la forma. Kandinsky, su principal representante conoce y admira el color impresionista y tiene contacto con pintores postimpresionistas e incluso comparte conceptos con Delanauy y el orfismo, aunque incluye en su entendimiento del color y la forma la expresión interna del artista que es un concepto compartido con el expresionismo y los fauvistas. Esta expresión pictórica va a dar origen a las distintas manifestaciones de la pintura abstracta contemporánea entre otras el gestualismo, en el cual podemos encontrar un énfasis en el movimiento aparente.



4.3 d Gestualismo (1949)

Principales exponentes: Jackson Pollock y
Mark Tobey

El lirismo, desmesura, vitalidad y el gesto espontáneo como la expresión interna caracterizan la manifestación del movimiento en esta corriente.

El tratamiento libre de la forma por medio de la acción del cuerpo incrementa las cualidades plásticas (el goteo y la salpicadura) y la expresión dinámica de esta pintura.

"Me siento más cómodo en tierra, me siento más cerca, formo parte de la pintura, porque puedo pasear alrededor de ella, trabajar los 4 costados y encontrarme literalmente dentro de la pintura. Esto se halla conforme con el método de los indios del oeste que pintan sobre la arena."

J. Pollock

Características plásticas con las que se manifiesta el movimiento.

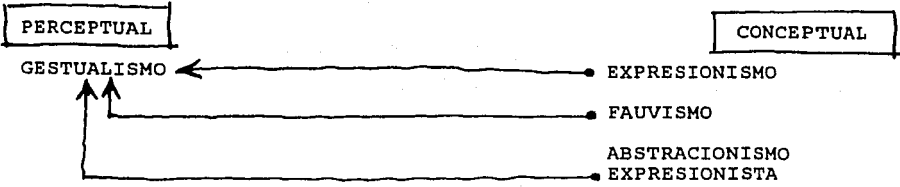
*La expresión libre del gesto produce una forma a su vez libre con movimiento.

*No existen reglas ni ordenamientos que estructuren el cuadro. El movimiento interno se traduce en movimiento externo.

*Los rastros dinámicos del acto físico dejan trazas en el trabajo y se muestran como cualidades del movimiento de un carácter correspondiente no solo practicando el relajamiento de la muñeca sino el movimiento total del cuerpo que se traduce en formas fluidas. De este modo la fuerza debe sentirse el artista y llevarla de su brazo al resto del cuerpo y al alma.

Contacto con otras expresiones pictóricas.

El gestualismo es la culminación de la expresión interna del artista. Podemos entonces establecer los contactos que tiene con el expresionismo, fauvismo, y el expresionismo abstracto. A pesar de que el gestualismo se libera de estructuras compositivas y ordenamientos mantiene contactos con estas corrientes a nivel conceptual y existen además efectos que se producen a nivel perceptual mediante fuerzas de tensión que intervienen en la expresión del movimiento aparente.



PERCEPTUAL: FUERZAS EN TENSION

BIBLIOGRAFÍA CAPÍTULO IV:

1. ABBAGNANO , Nicola
Diccionario de Filosofía.-Ed. Fondo de Cultura Económico.-México, 1986 reimpresión de la segunda edición de Turín, Italia, 1961.- 1206 p.
2. ARNHEIM, Rudolph
Arte y Percepción Visual.-Editorial Alianza.- Madrid, 1979.-553 p.
3. ARNHEIM, Rudolph
Hacia una Psicología del Arte y entropía.-Alianza Forma.- Alianza Editorial.- tomo 13.-Madrid, 1988.- 393 p.
4. ARNHEIM, Rudolph
El Pensamiento Visual.-Paidós Estética.- Ed. Paidós.- Barcelona , España.- 1986.- 327 p.
5. CASTANEDA, Carlos
El Fuego Interno.- Edivisión.- Compañía Editorial S.A. México, 1984.- 350 p.
6. DORFLES, Gillo
Constantes Técnicas de las Artes.- Ed. nueva Visión, Buenos Aires, 1952.-(Tr. Rodolfo Alonso).- 211 p.
7. DORFLES , Gillo
El Devenir de las Artes.- Ed. Fondo de Cultura Económico.- Breviarios.- México 1986.-segunda reimpresión de la segunda edición de 1977).- 318 p.
8. FLEMING, William
Arte , Música e Ideas.- Mc. Graw Hill/Interamericana de México S.A. de C. V. , 1989.- (Tr. Dr. José Rafael Blengio Pinto) .- 381 p.
9. GERSTNER, Karl
Las Formas de Color: La interacción de elementos visuales.-tr. Juan Manuel Ibeas.- Madrid.-Ed. H. Blume.- 1988.- 180 p.
10. GOETHE, Johann W.
Obras Completas.-Tomo I (Teoría de los Colores).- Ed. Aguilar.- Madrid 1957.- 1904 p.
11. GOMBRICH, E.H.
La Imagen y el Ojo., nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.- Versión española de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz.-Ed Alianza Forma, Alianza Editorial.- Madrid, 1987.- 297 p.

12. KANDINSKY, Wassily
SCHOENBERG, Arnold
Cartas, cuadros y documentos de un Encuentro Extraordinario.- Editorial Alianza Música.- Alianza.-Madrid 1987
13. KANDINSKY, Wassily
De lo Espiritual en el Arte.- La Nave de los Locos.- Premiá Editora S.A., México 1981.- Tercera edición de la de 1979 (Tr. Elizabeth Palma).- 132 p.
14. KANDINSKY, Wassily
El Jinete Azul.- Editorial Estética, Barcelona, 1989.- primera edición en castellano (Tr. Ricardo Burgaleta) 326 p.
15. KEPES, Georgy
El Lenguaje de la Visión.- Ediciones Infinito.- Buenos Aires, Argentina, 1976.- (Tr. Enrique L. Revol).- 302 p.
16. KEPES, Georgy
El Movimiento: Su Esencia y su Estética.-Organización Editorial Novaro S.A.- 1970.- México D.F.
17. LASSAIGNE, Pierre , Lambert , et. al.
Historia de la Pintura.- Asuri Ediciones S.A. .-España 1989.- tomo IV.- 882 p.
18. SANZ, Juan Carlos
El Lenguaje del Color.-Ed. Herman Blume.- Agranda del Rey, Madrid, España.-1985.- 120 p.
19. THOMAS, Karin
Diccionario del Arte Actual.-Editorial Labor.-segunda reimpresión .- Barcelona España, 1987.- (tr. Gonzalo Hernández Ortega).- 207 p. .- 157 ilustraciones.

CAPÍTULO V: LA PROPUESTA

5.0 INTRODUCCIÓN

5.1 LA PROPUESTA

5.2 EL MOVIMIENTO

5.2 a Manifestación geométrica

5.2 b Manifestación perceptual

5.2 c Manifestación interior

CAPITULO V : LA PROPUESTA

1.0 Introducción.

Es frecuente en el transcurso de la historia del arte el buscar que un arte se complemente con otro con el objeto de lograr una obra artística integral. En ocasiones las artes efectivamente pueden actuar conjuntamente, pero en estos tiempos y en particular en el caso de la pintura se ha llegado al extremo de menospreciar sus cualidades (especialmente su característica bidimensional) e incluso se afirma que ya no tiene futuro. La música, por ejemplo, mantiene sus cualidades sonoras y aunque en ocasiones puede apoyarse en imágenes, como es el caso de la experiencia audiovisual, quienes de verdad saben escuchar música, la disfrutan esencialmente a nivel sonoro. Para un verdadero conocedor de música el sonido es lo primordial y la concentración mental que demanda la música no le permite distracciones de origen distinto. En el caso de la pintura deberíamos concentrarnos de tal manera que pudiésemos encontrar dentro de la imagen visual bidimensional el valor que una obra pictórica o plástica posee.

En las exposiciones más recientes existe un desesperado intento por estimular al espectador de tan diversas maneras que ha llevado a los artistas a manifestarse a través de lenguajes ajenos al pictórico. Un caso particular son por ejemplo las instalaciones, un lenguaje que ahora "todos quieren manejar" y quienes practican este tipo de manifestación artística, consideran agotadas las posibilidades de la obra pictórica bidimensional. Creo que todavía existen caminos por los cuales la obra bidimensional puede estimular al espectador de una manera íntima; aunque también considero que es muy importante el contexto en que la obra se debe situar, es decir los aspectos museográficos, y no creo auténtica aquella obra en la que se recurre a la instalación solamente porque está de moda romper con el plano bidimensional de la imagen pictórica.

Es por esto que creo que mediante lenguajes visuales aparentemente distintos, la obra puede estimular activamente al espectador sin necesariamente alterar su característica bidimensional. Se intenta de esta manera llegar a la parte interna del individuo obteniendo una respuesta en la que el movimiento se manifieste no solo a nivel formal y perceptivo (externo). Tal vez esta propuesta parezca pretenciosa ya que el intentar estimular el interior del individuo no es una tarea fácil pero considero que es un reto y una forma de adentrarse en los "peligrosos" terrenos del alma.

2.0 La propuesta.

Como señalamos en la introducción del trabajo el objetivo principal de esta propuesta es tratar de incluir en la experiencia artística la estimulación del espectador a nivel interno. Como ya lo hemos mencionado cada individuo tiene un acervo cultural distinto, y lograr que el espectador perciba el movimiento aparente en todas sus manifestaciones, en especial internamente es el principal interés de este trabajo.

Para lograr dicho objetivo he dividido mi propuesta en tres ejercicios.

En el primero he querido realizar un ejercicio en el que se pueda acceder lo mas directamente posible al interior del individuo y en este caso elegí la música como estímulo y el lenguaje gráfico como respuesta con el objeto de demostrar que existe un movimiento interno en el receptor.

En el segundo ejercicio se pretende demostrar que existe un movimiento interior en el individuo al contemplar una obra y que ese movimiento interior no existe, como algunas personas creen, en toda la obra que contemplamos sino únicamente en algunas que logran estimular nuestro contexto interno.

En la tercera parte, y en donde a mi juicio se vierten todos los elementos de los que se ha hablado en este trabajo, se presenta una obra en la que se utilizan lenguajes múltiples con los que se intenta reforzar la fuerza que puede estimular el interior del individuo.

2.1 Primer ejercicio de la propuesta.

Todos hemos experimentado, de alguna u otra manera un aumento en la fuerza expresiva de una obra al ver estimulado al mismo tiempo que el sentido de la vista nuestros otros sentidos como el oído (por medio de la música) o el tacto, e incluso cuando una imagen visual es reforzada por las letras como puede ser el caso de la poesía. Los estímulos paralelos, a mi entender, incrementan la fuerza o intensidad del movimiento interior. Tal vez uno de los ejemplos más reconocibles sea el incremento del nivel expresivo de una imagen visual por medio de la estimulación auditiva como la música. Este ejemplo lo hemos vivido todos cuando vemos una película en la que tanto imagen como música están íntimamente relacionadas y la experiencia de un movimiento interior surge en nosotros cuando ambos estímulos coinciden repentinamente.

Con el objeto de reafirmar la hipótesis que planteé en el inicio de este trabajo sobre la existencia de un movimiento interior realicé este ejercicio que consistió en estimular a un grupo de alumnos de primer semestre de la carrera de Arquitectura a través del sentido del oído y recolectar los resultados por medio de un lenguaje gráfico. Debo aclarar que este ejercicio no es nuevo y que muchos maestros lo aplican a sus alumnos sobre todo cuando se estudian aspectos referentes a la creatividad; sin embargo ha sido un ejemplo bastante claro para demostrar de alguna manera la existencia del movimiento interior.

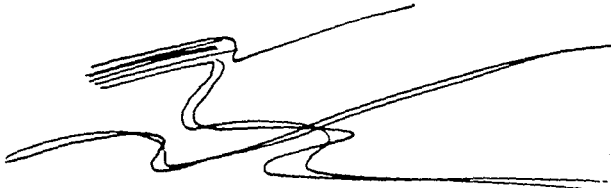
El planteamiento del ejercicio y los resultados fueron los resultados fueron los siguientes:

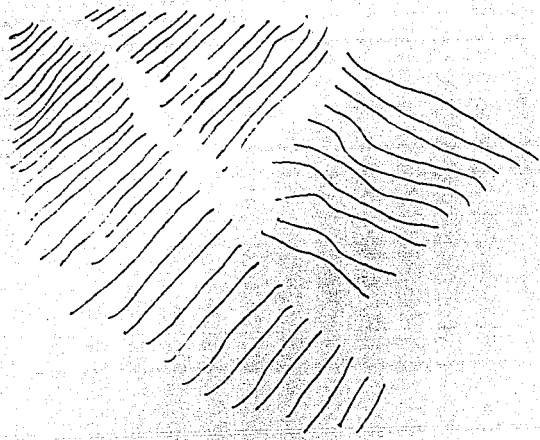
Se eligieron diez piezas y/o fragmentos de piezas musicales entre las que se procuraron elegir ritmos diferentes, con instrumentaciones variadas, en ocasiones contrastantes y de diferentes autores. Entre los fragmentos y las obras musicales se utilizaron los siguientes:

- a) Beethoven.- Concierto de violín op 61 Fa mayor
- b) Gershwin.- Rapsodia en azul
- c) Mamiya.- Melodías Japonesas
- d) Tippett.- Concierto para cuerdas
- e) Satie.- Nocturno N° 1
- f) Chopin.- Preludio N° 1 en Do mayor
- g) Ravel.- Espejos
- h) Chavez.- Sinfonía india
- i) Moriconi.- Tutti Benne

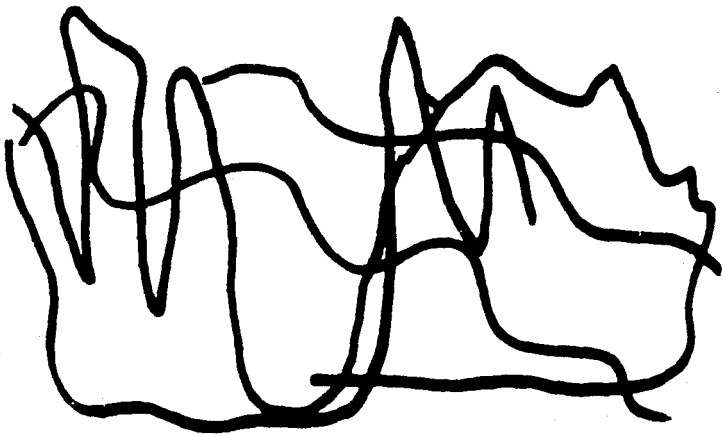
Los alumnos efectuaron representaciones gráficas de cada uno de los fragmentos musicales. En la evaluación y como observación general se concluyó que la mayoría de los alumnos se dejaron llevar por el ritmo de superficie, es decir que sus dibujos se identifican, sobretudo en aquellas piezas musicales en las que existe un bajo continuo o un instrumento de percusión que lleve marcadamente un ritmo continuo durante la pieza. Según mi opinión, durante la elaboración de estos esquemas los alumnos se dejaron llevar por un sonido constante con el que se identificaron rápidamente y su respuesta fue similar a la que cualquier individuo tiene cuando comienza a bailar cuando escucha la música. Esta respuesta creo yo es una de las manifestaciones del contexto interno del individuo y es en sí parte del movimiento interior. En otras ocasiones el individuo se deja llevar por las características de los instrumentos que llevan la melodía principal pero también existe alguien que pretende identificar la música con algún objeto que le viene a la memoria.

En el fragmento a) , de Beethoven, existe una tendencia a representar la pieza por medio de líneas continuas y paralelas tal vez intentando representarlas de esa manera ya que los violines al llevar la melodía destacan del resto de los instrumentos y existe cierta identificación, a mi parecer de la continuidad melódica con la continuidad lineal en estos esquemas. El incremento en la sonoridad y el aumento de instrumentos en el tutti orquestral también se ve representado cuando vemos que en los esquemas existe una gradación en los rasgos formales.

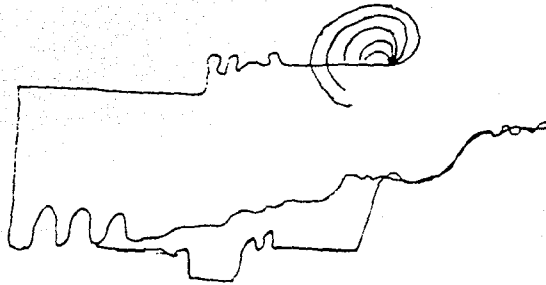
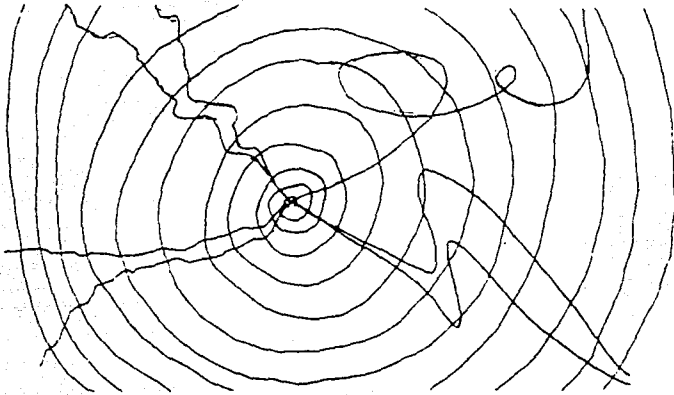




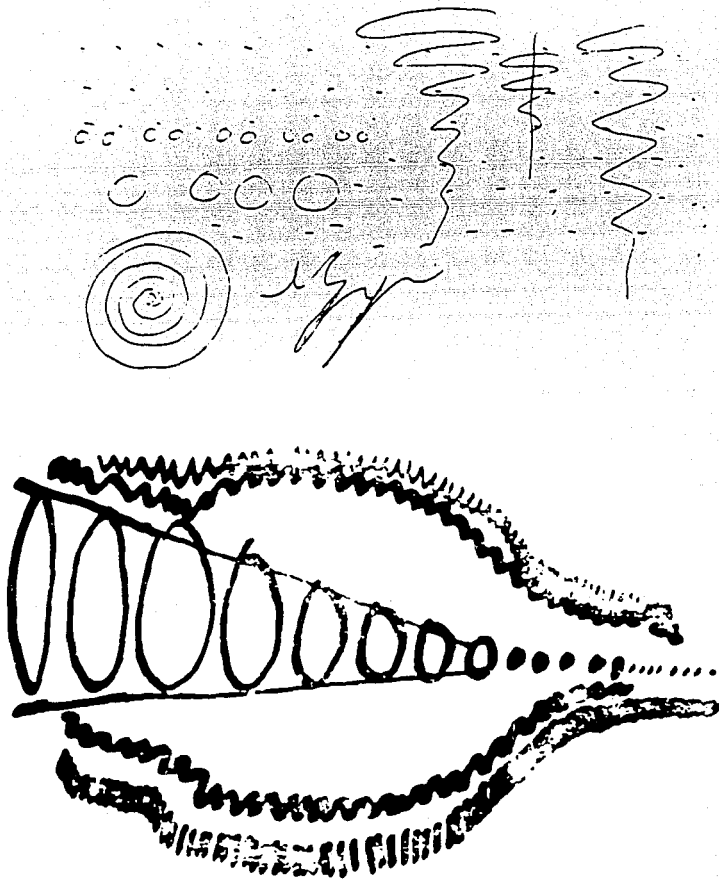
M. Schubert
1883

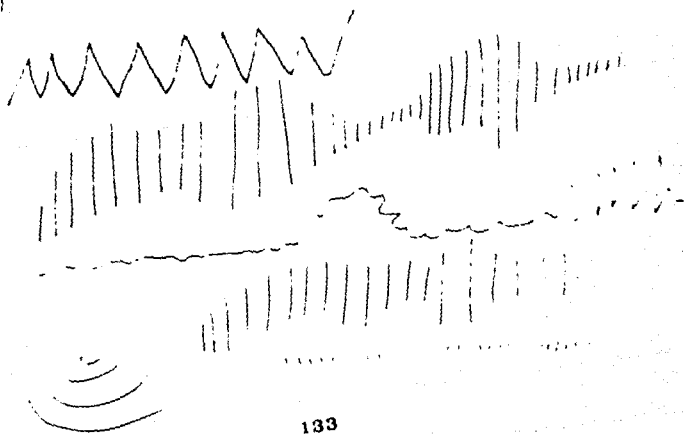
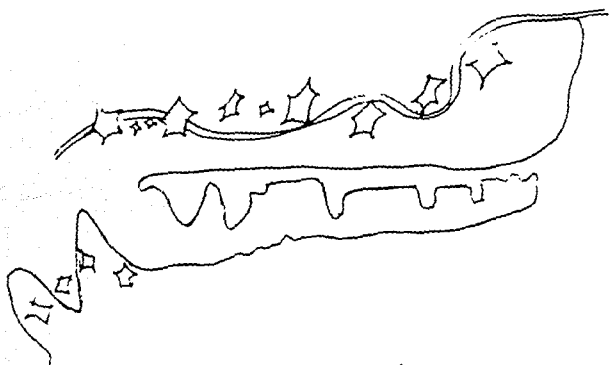


En el fragmento b) de Gershwin, los alumnos identificaron la pieza con formas concéntricas y en ocasiones líneas que rompan la unidad del esquema concéntrico. Algunos de los rasgos parecen vibrar como lo hace el piano cuando lleva la melodía principal.

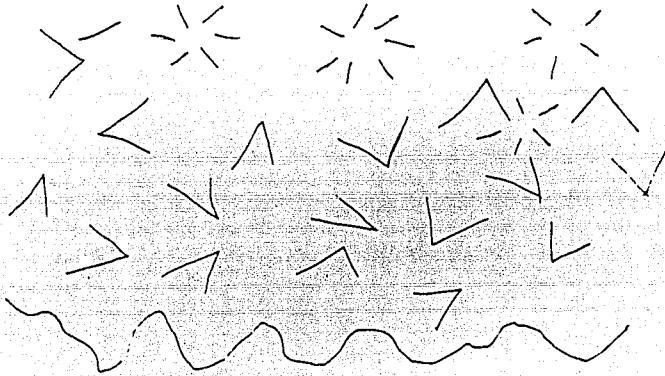


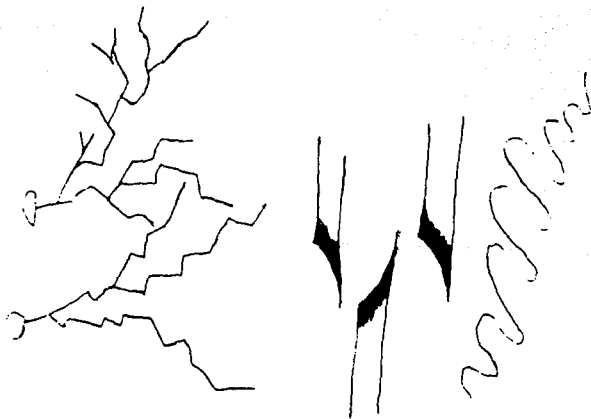
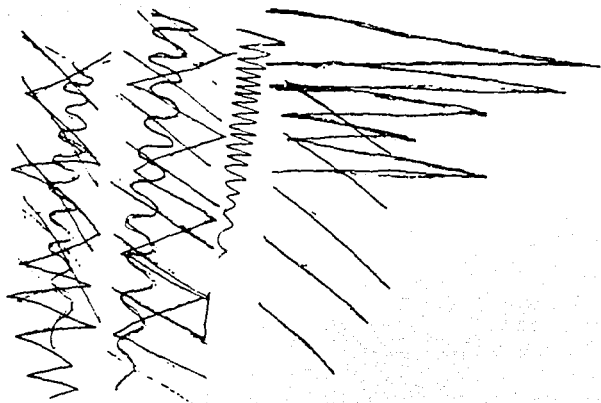
En el fragmento c) donde se escuchó un fragmento de una pieza japonesa se obtuvieron trazos firmes y cortos o elementos cortados que tal vez se identifican con el tipo de instrumentos de percusión. También se enfatiza el ritmo de superficie que llevan algunos instrumentos de percusión en la pieza cuando vemos que los esquemas responden con repeticiones de formas.



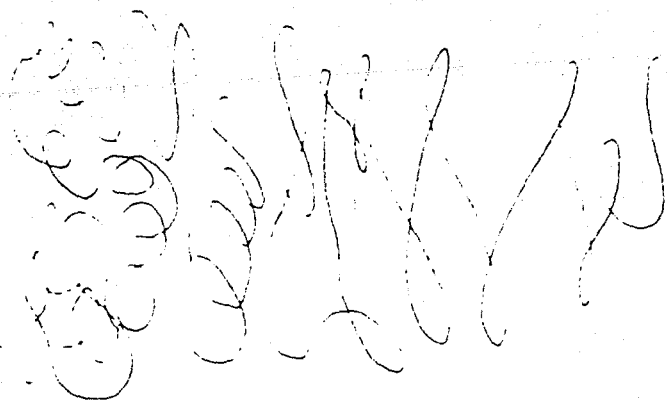
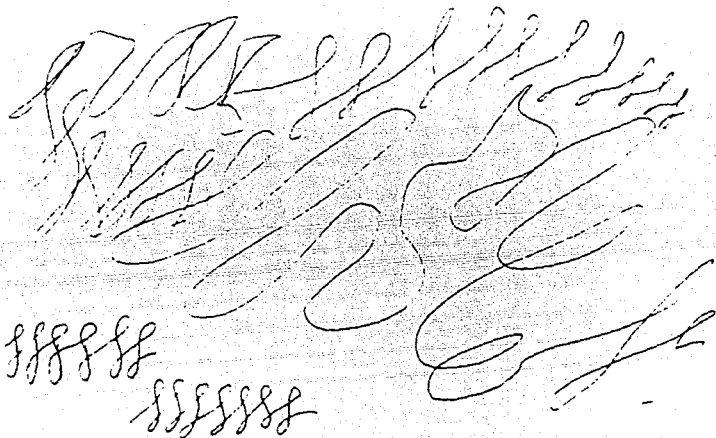


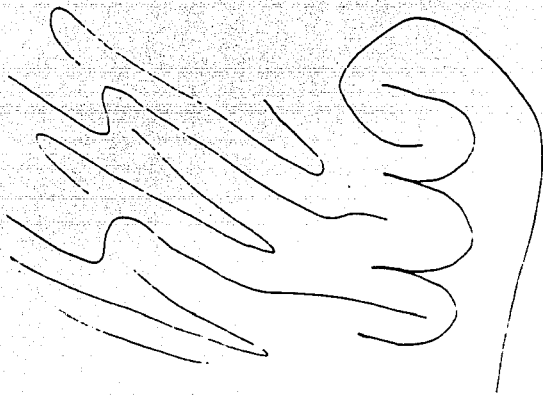
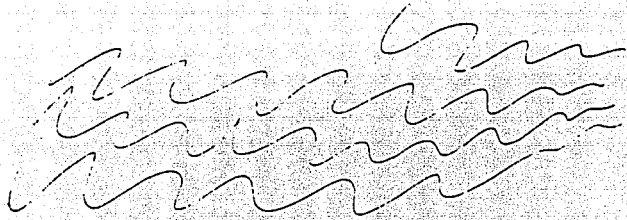
En los esquemas resultado del fragmento d) de Tippett, se emplearon rasgos agudos en repetición por medio de los cuales tal vez se enfatizan las disonancias de la pieza musical. También se muestran formas que siguen un ritmo aparentemente regular y que de repente es interrumpido por alguna forma distinta.

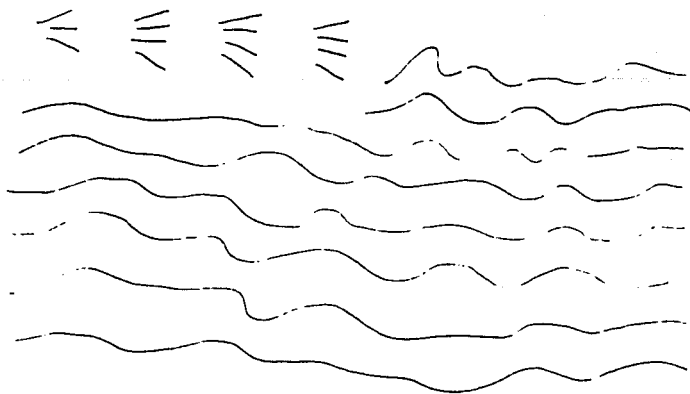
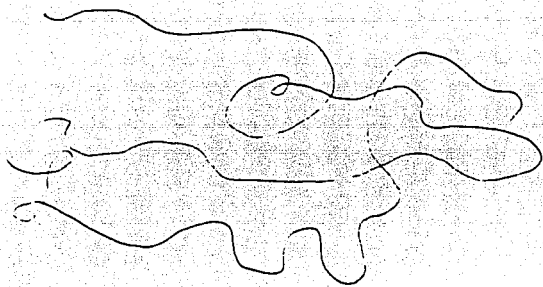




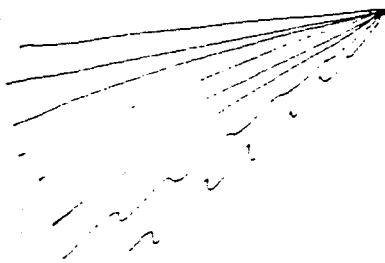
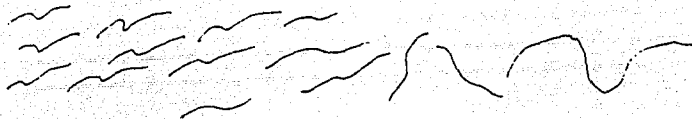
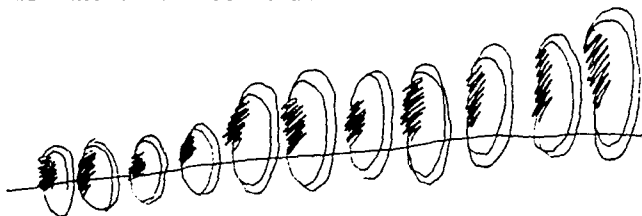
En las obras de Satie que corresponden a los fragmentos e) y h) se efectuaron esquemas que muestran líneas largas de preferencia curvas e incluso algunas de las curvas fueron representadas con colores pastel (rosa, verde, etc.) como si quisieran con ello repetir la suavidad con la que este autor lleva la melodía.

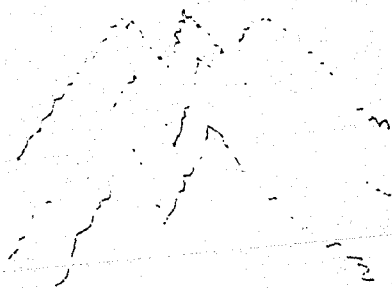
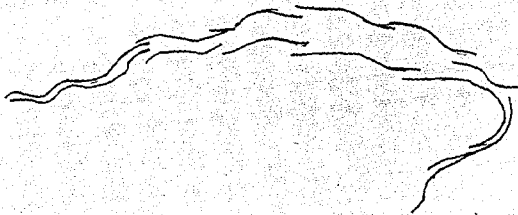




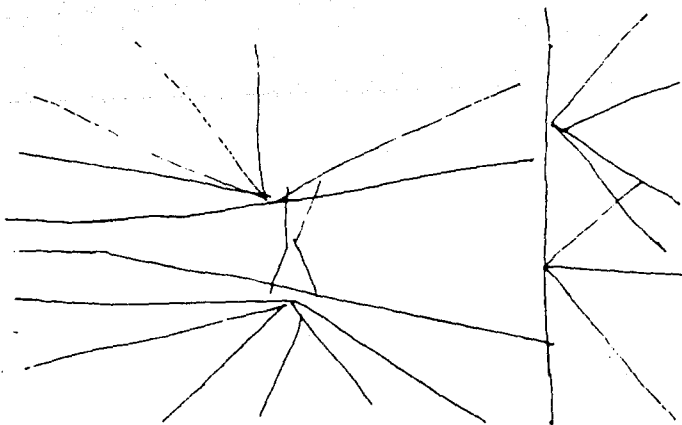
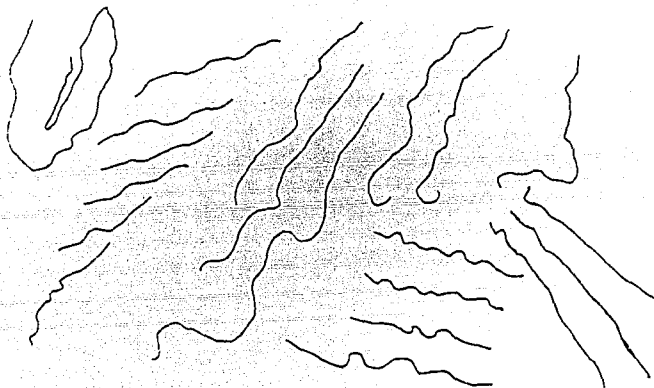


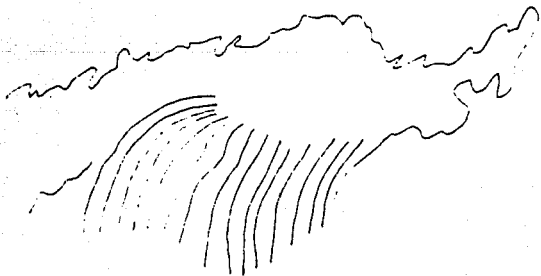
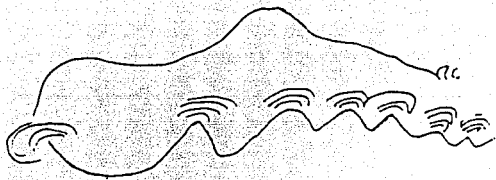
En los esquemas resultantes del fragmento f) de Chopin se distingue un constante crecimiento de líneas y/o formas que tal vez responden al aumento paulatino en la velocidad de la música.

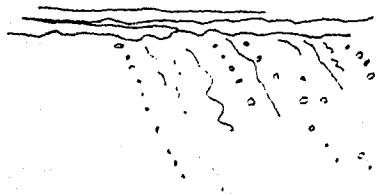
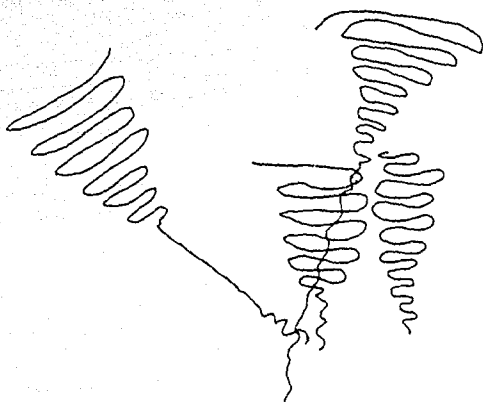
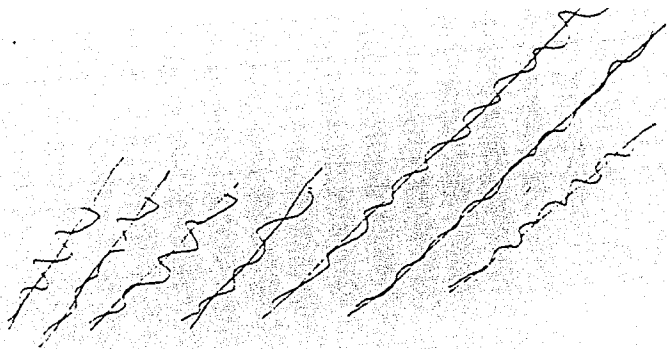




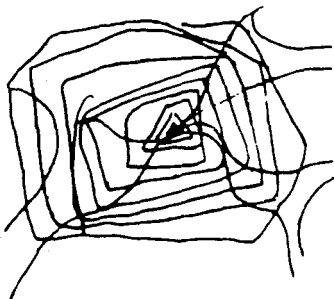
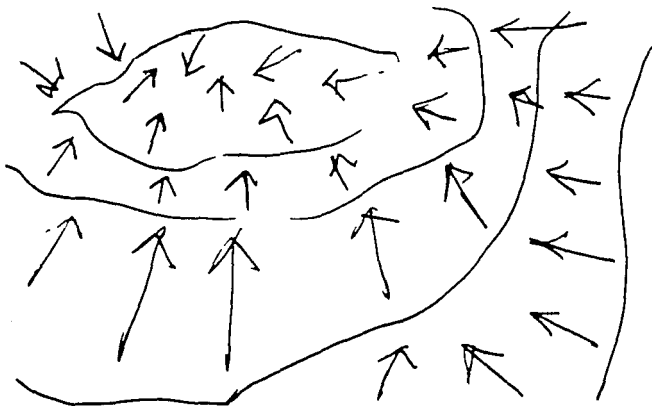
En fragmento g) de Ravel, Espejos, en donde el piano es el instrumento único en la pieza, los esquemas presentaron líneas en repetición, algunas quebradas y otras ondulantes. Es importante señalar que los alumnos no sabían el nombre de la pieza con el objeto de que ningún factor externo pudiese afectar el esquema resultante, es decir, que no existe en este caso influencia del tema de los "espejos" en los rasgos gráficos.





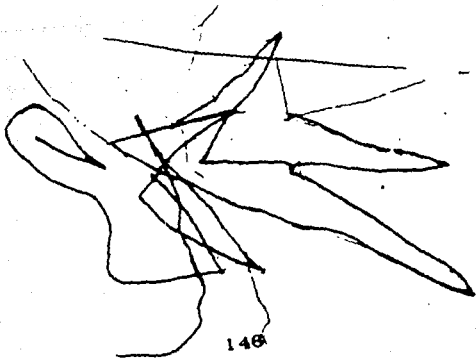
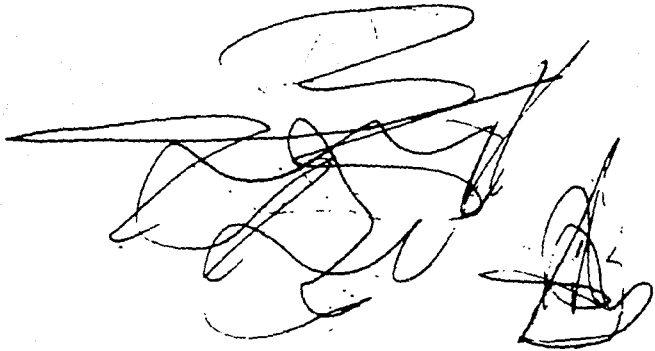
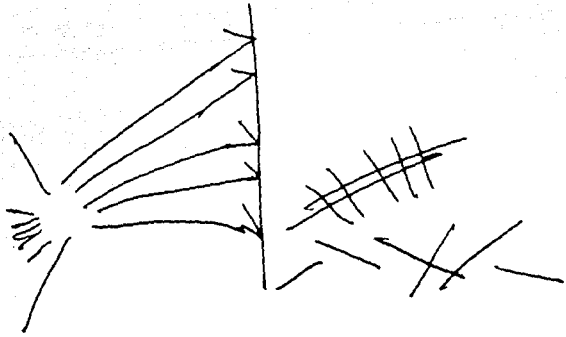


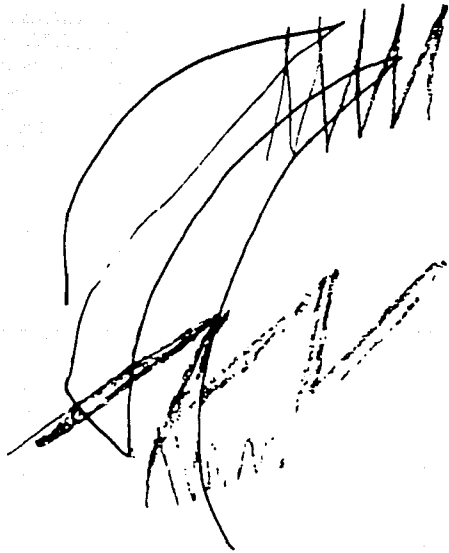
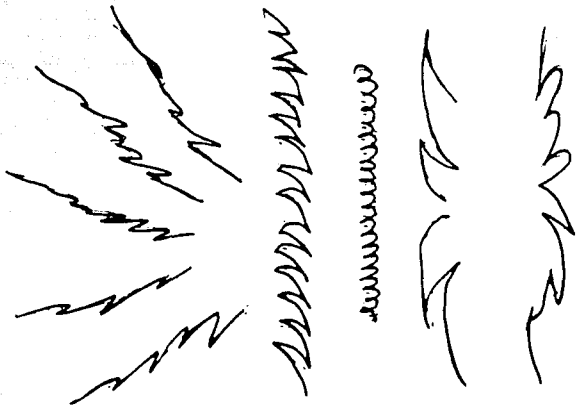
En los esquemas resultado de la pieza i) de Ravel, El Niño y los Sortilegios, en donde se escuchó la voz humana en un fragmento de la obra en donde el niño se desespera y llora, se obtuvieron formas concéntricas o líneas que se dirigen a un centro interrumpidas por otras formas caóticas y/o trazos cortos y firmes.



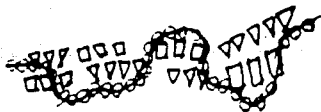
NO EXISTE

PAGINA

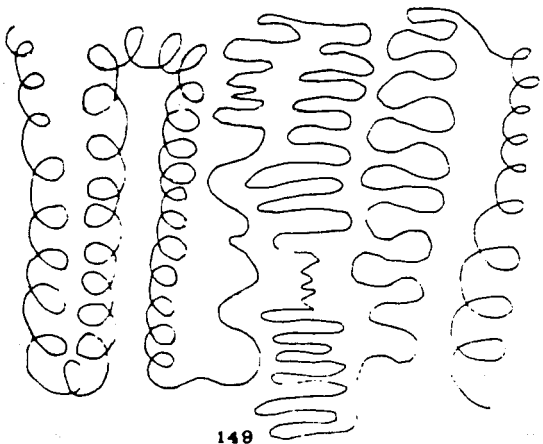
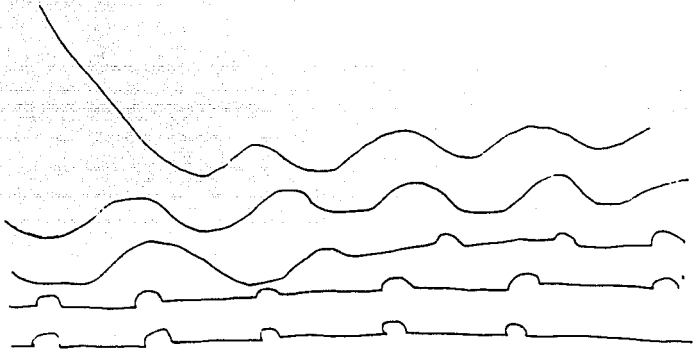
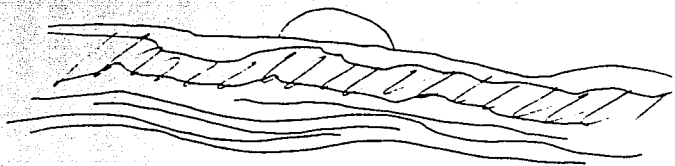




En el fragmento j) Sinfonía India de Chávez, se obtuvieron constantes gráficas en elementos repetidos aislados que tal vez intentan representar el ritmo de superficie que se destaca en la ejecución de los timbales. El trazo general de los esquemas es firme a semejanza de los sonidos.



En el fragmento musical k), en el que la melodía es continua y suave se identifican líneas continuas y largas, y trazos suaves.



2.2 Segundo ejercicio de la propuesta.

En el ejercicio siguiente se pretendió analizar el movimiento aparente en dos obras pictóricas. En principio se presenta un análisis de los elementos estructurales que definen la composición en ambos cuadros. Se establecen los ejes y líneas principales en donde se localizan los puntos de tensión de las obras. A continuación se presenta un diagrama en el que se establecen los elementos geométricos de importancia, su ubicación en la superficie pictórica y su interrelación. En otro esquema se plantea la interacción del color y su comportamiento en el plano. Finalmente con el objeto de identificar el movimiento en el interior y debido a que en ello interviene un conjunto de sedimentos culturales y de vivencias se recurrió a una encuesta. Se presentaron ambos cuadros a un grupo de alumnos de la Maestría en Artes Visuales que cursan la materia de Análisis de la Forma.

Se les presentaron por un tiempo los cuadros y se les pidió una opinión. Los resultados fueron los siguientes:

En este ejercicio se hizo patente el hecho de que los tres tipos de movimiento se presentan interactuando al mismo tiempo. Por lo cual para definir ciertas sensaciones, los alumnos recurrieron a uno y otro campo. Para poder analizar mejor los resultados he desglosado sus comentarios en base a los tres tipos de manifestación del movimiento aparente.

En cuanto al movimiento geométrico, en el caso del primer cuadro, destacaron dos constantes: la presencia de una estructura espiral que se opone a una ortogonal presentando cierta tensión por el choque de fuerzas opuestas.

En el segundo cuadro, las constantes geométricas fueron la presencia de un punto focal dominante y la sucesión de elementos que sugirió un movimiento cinético que algunos asociaron con las tiras cómicas.

El color en ambos casos se presentó siempre asociado con vivencias y experiencias pasadas. En el primer cuadro se destacó el movimiento que sugería el color al contrastar principalmente cálidos y fríos. se identificó una triangulación en los puntos cálidos y un movimiento: rojo-amarillo → rojo → amarillo.

En el segundo cuadro se encontró que el color tenía una continuidad cromática Az → Vio → Rojo, que apoyaba la continuidad en la estructura espiral.

Los contrastes que se identificaron con respecto a las vivencias y los referentes culturales presentaron en ocasiones interpretaciones vagas y juicios poco firmes.

Corroborando que la obra siempre es abierta, las interpretaciones fueron muchas, sin embargo se puede decir que hubo coincidencias en ciertas asociaciones y que en su mayoría éstas respondieron al color.

En el cuadro No 1 se identificaron: paisajes urbanos, marinos, el sol, un "hoyo que aspira", edificios que se elevan, un remolino, el amanecer. En el cuadro No 2 se identificaron elementos en conflicto: una pelea de animales, un pavorreal y un gato, el viento, e incluso un "grupo de espermatozoides en el momento de la fecundación". Estas obras no fueron específicamente creadas apelando al plano semántico. En realidad y a manera de ejercicios se buscaba un

tratamiento del color y la forma. Posiblemente sea este el motivo por el cual los referentes sean vagos para el espectador.

Un comentario interesante que surgió a partir de este ejercicio fue el siguiente:

Cuando se presentaron los cuadros a los alumnos, una de ellos comentó que no tenía sentido realizar dicho ejercicio ya que para ella cualquier objeto podía despertar en ella un sentimiento o un movimiento interior. El comentario me pareció interesante ya que este es precisamente el punto clave de este trabajo. Una obra o una imagen cualquiera puede recordarnos algo, puede activar nuestras vivencias, y esto es en lo que usualmente se tiende a caer cuando no existe un lenguaje sólido con el cual se pueda realmente activar el contexto interno. Es decir, las vivencias no son la única manifestación del contexto interno, por eso es imposible, a mi parecer, creer que el movimiento interior se manifiesta con el solo hecho de asociar imágenes o colores con las simples experiencias vivenciales de los individuos.

Cuando existe el movimiento en el interior, se activan no solo las vivencias sino también el espíritu. Por eso no puede ser posible que cualquier objeto que veamos pueda motivar nuestro interior. Cuando se accede al interior del individuo se llevan acabo, como ya dijimos anteriormente, experiencias sinestésicas y durante el evento interviene no solo la memoria sino también el cuerpo y el espíritu. El proceso es complejo pero lo que es un hecho es que no cualquier obra puede despertar en el individuo un movimiento interior.



MOVIMIENTO POR FORMA

- AUMENTA EL DINAMISMO AL APROXIMARSE EL PUESTO AL CÍRCULO

TRASLACIÓN DE FORMAS

LENTO

RÁPIDO

CONCENTRACIÓN

- SEMEJANZA DE FORMAS
- GRADACIÓN DE FORMAS CURVAS QUE PARTEN DE UN CÍRCULO UBICADO EN UN PUNTO SIGNIFICATIVO DE TENSION EN LA SUPERFICIE.

IRRADIACIÓN DE ENERGÍA CONCENTRADA EN ESTE PUNTO DE ATRACCIÓN

IMPORTANCIA POR UBICACIÓN DE ESTE ELEMENTO EN LA ESTRUCTURA GENERAL

- FORMA QUE SE CAPTA DE UN SOLO GOLPE VISUAL

ALGUNAS FORMAS REALIZADAS DEL CONTEXTO POR LA TEXTURA

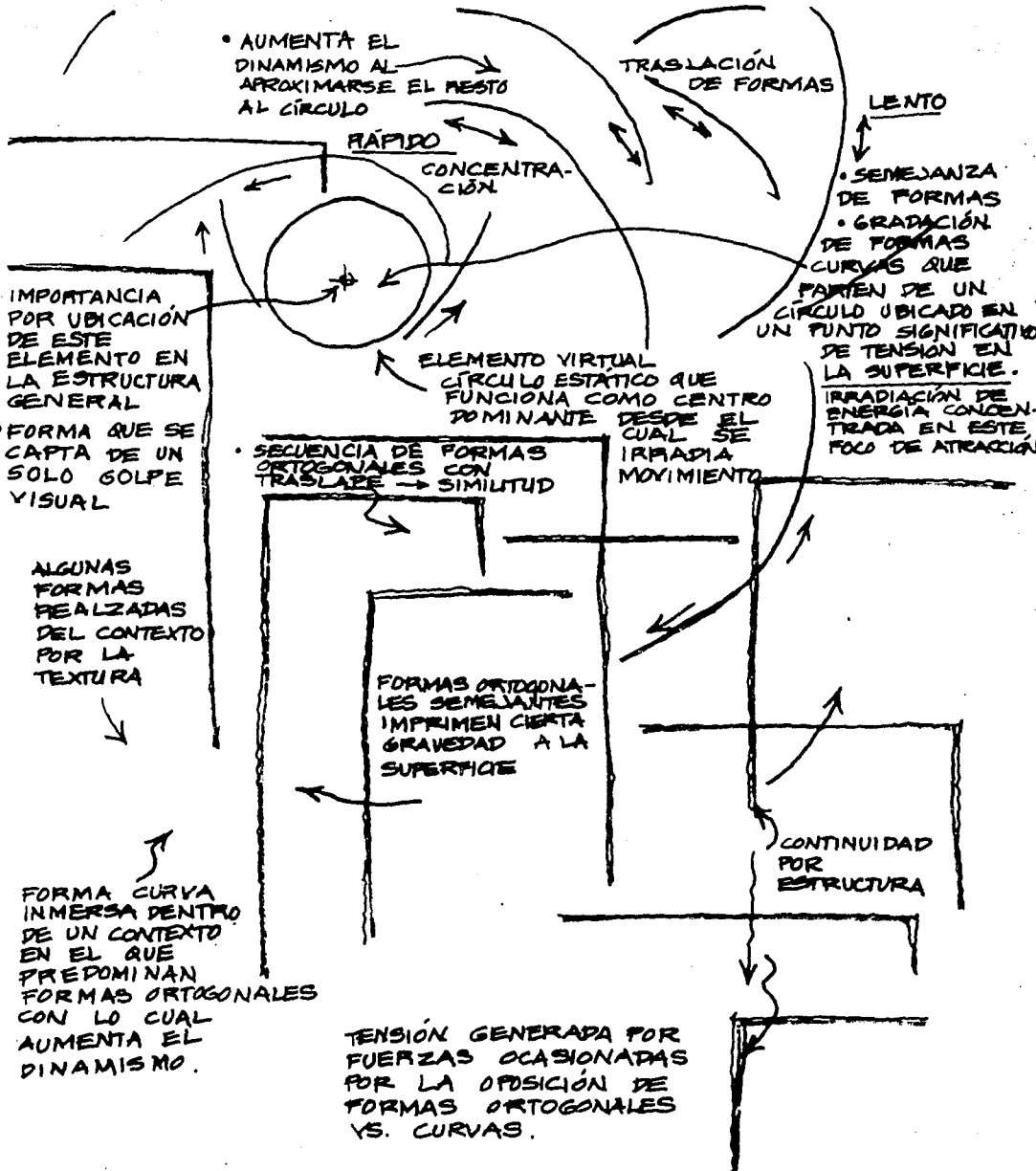
FORMA CURVA INMERSA DENTRO DE UN CONTEXTO EN EL QUE PREDOMINAN FORMAS ORTOGONALES CON LO CUAL AUMENTA EL DINAMISMO.

- SECUENCIA DE FORMAS ORTOGONALES CON TRASLASE → SIMILITUD

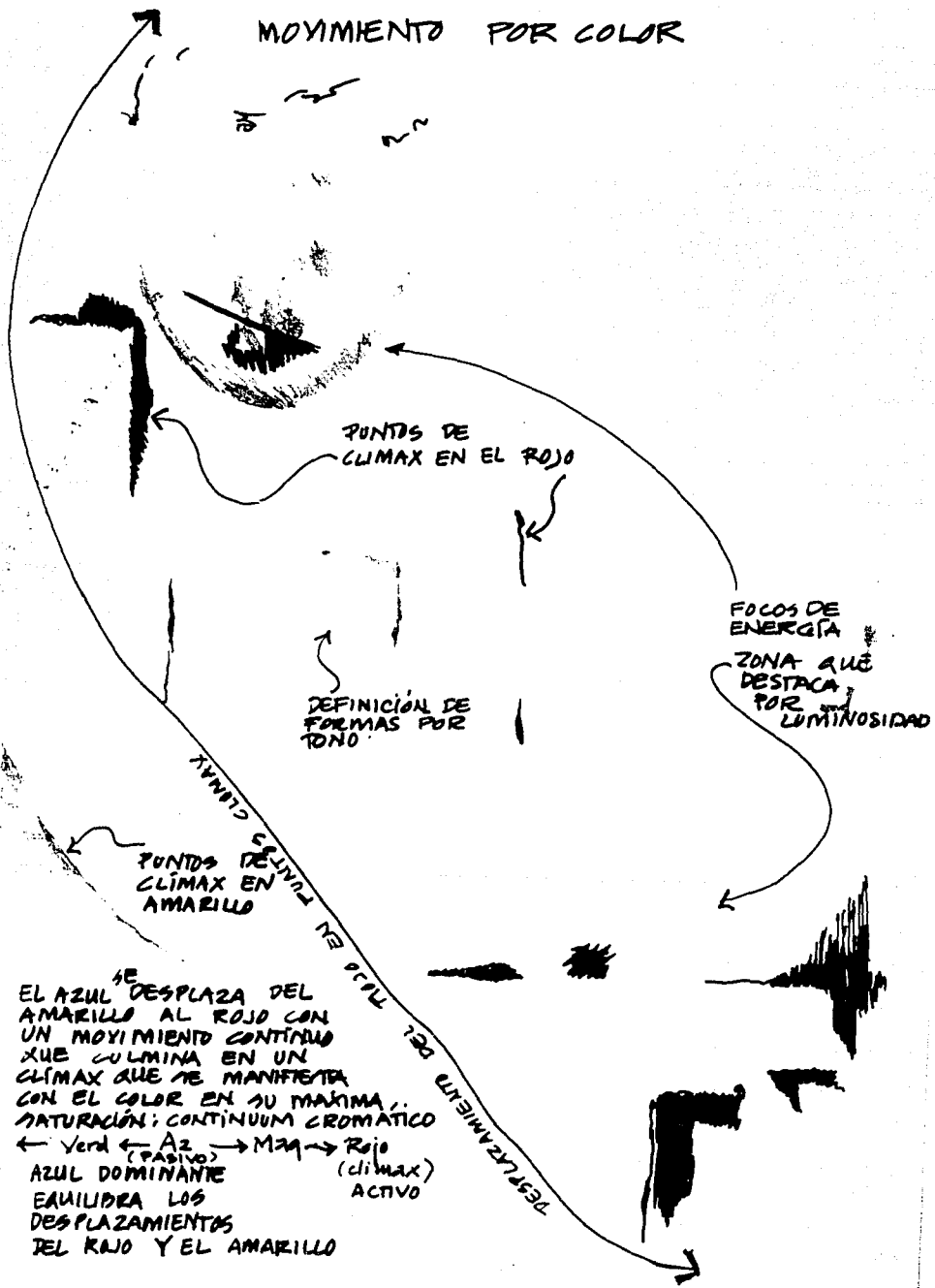
FORMAS ORTOGONALES SEMEJANTES IMPRIMEN CERTA GRAVEDAD A LA SUPERFICIE

CONTINUIDAD POR ESTRUCTURA

TENSIÓN GENERADA POR FUERZAS OCASIONADAS POR LA OPPOSICIÓN DE FORMAS ORTOGONALES VS. CURVAS.



MOVIMIENTO POR COLOR



PUNTOS DE CLIMAX EN EL ROJO

DEFINICIÓN DE FORMAS POR TONO

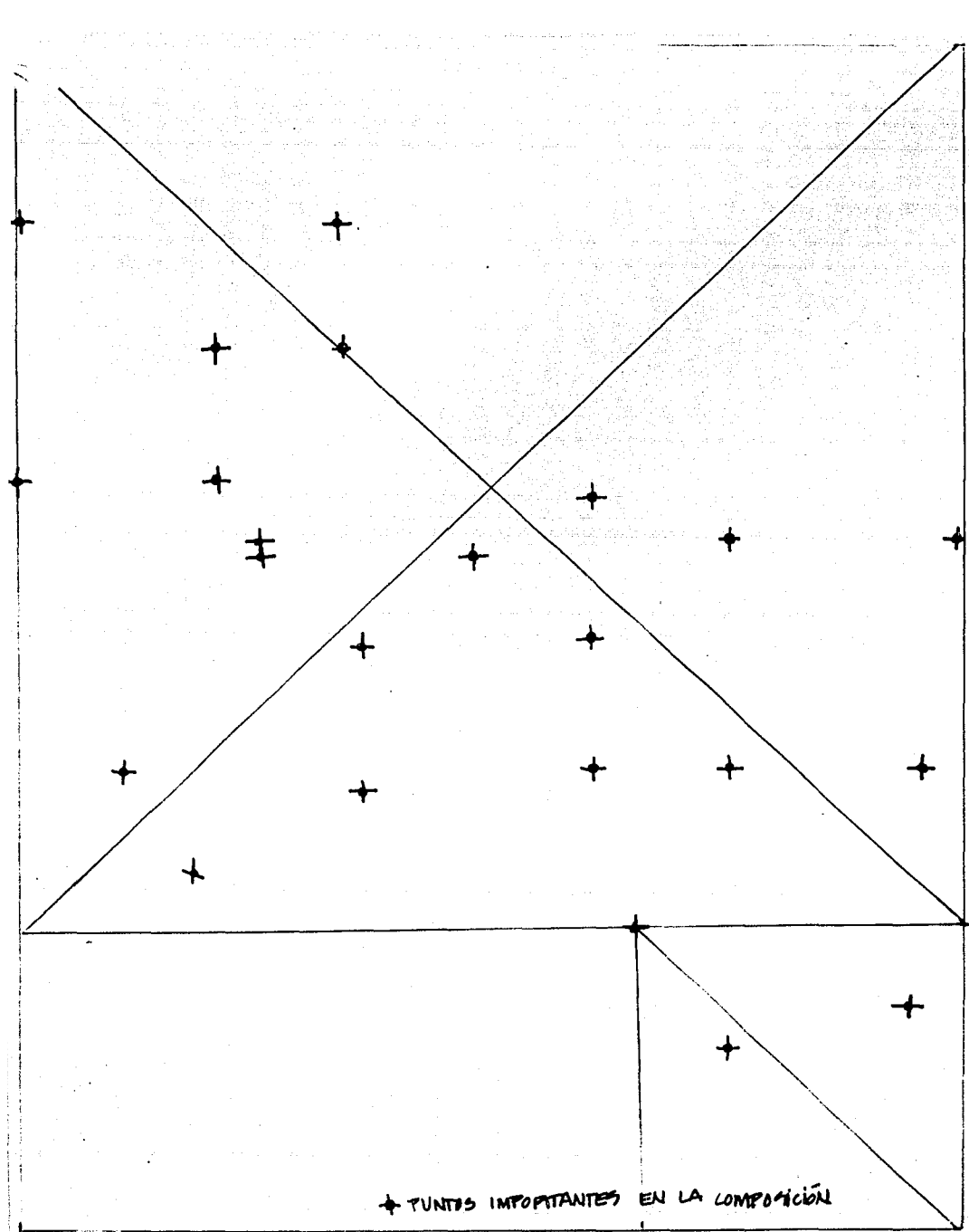
PUNTOS DE CLIMAX EN AMARILLO

FOCOS DE ENERGÍA
ZONA QUE DESTACA POR LUMINOSIDAD

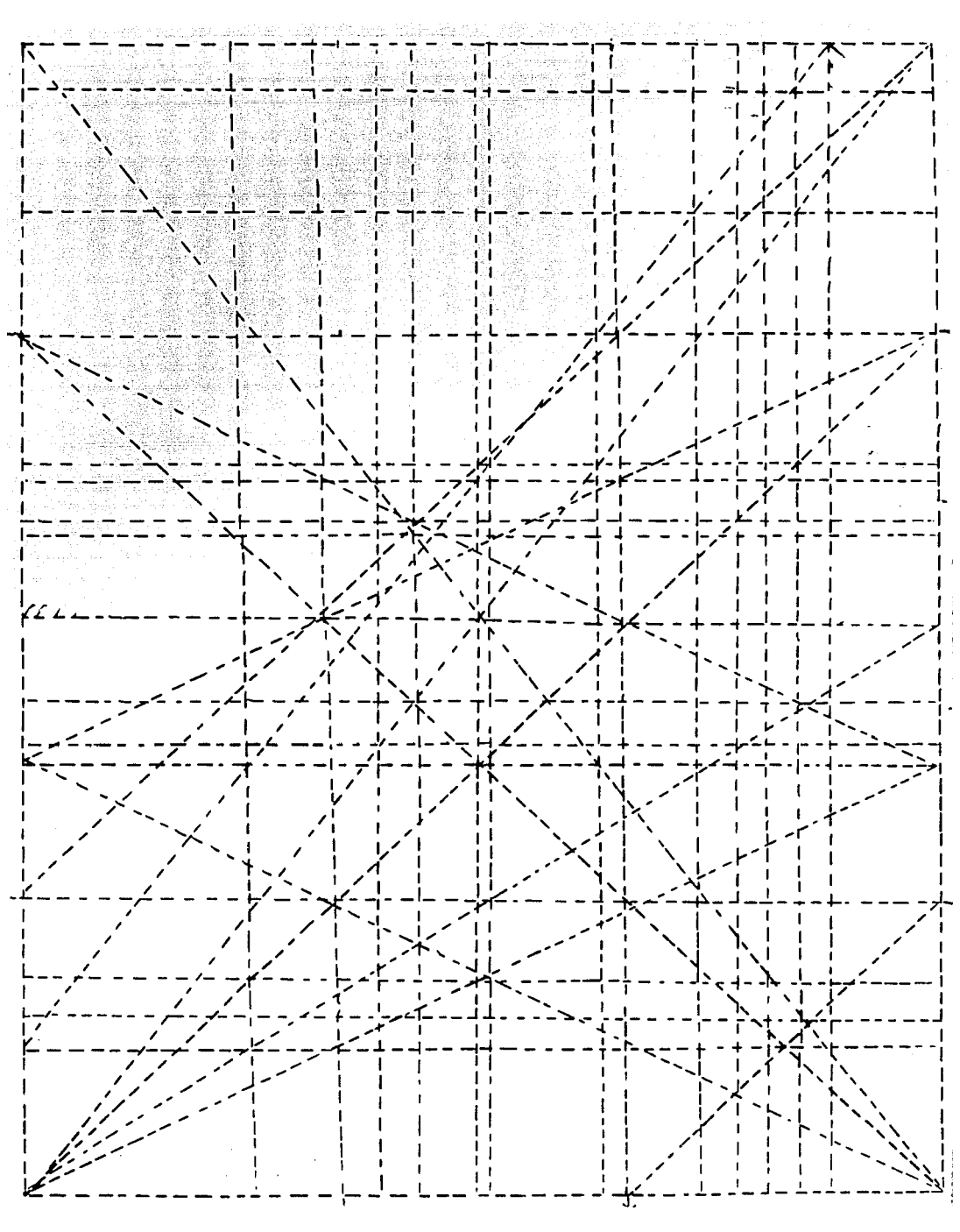
EL AZUL DESPLAZA DEL AMARILLO AL ROJO CON UN MOVIMIENTO CONTINUO QUE CULMINA EN UN CLIMAX QUE SE MANIFIESTA CON EL COLOR EN SU MÁXIMA SATURACIÓN; CONTINUUM CROMÁTICO

Am (climax) activo ← Verd (Paso) → Rojo (climax) activo

AZUL DOMINANTE EQUILIBRA LOS DESPLAZAMIENTOS DEL ROJO Y EL AMARILLO



✦ PUNTOS IMPORTANTES EN LA COMPOSICIÓN



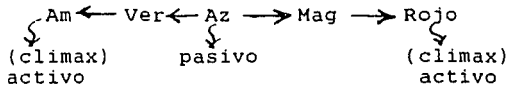
CUADRO No 1

MOVIMIENTO POR FORMA:

- * Aumento de dinamismo en la forma al aproximarse al círculo virtual.
- * Traslación de formas curvas en la parte superior.
- * Semejanza y gradación de formas curvas que parten de un centro de un círculo virtual ubicado en un punto significativo de tensión en la superficie pictórica que produce una irradiación de energía concentrada en dicho foco de atracción.
- * Círculo virtual estático en la parte superior izquierda que funciona como centro dominante desde el cual se origina el movimiento.
- * Importancia general del círculo virtual en la estructura general y forma que se capta de un solo golpe visual.
- * Algunas formas realizadas del contexto por tratamiento a base de textura.
- * Secuencia de formas ortogonales en la parte inferior con traslape que imprimen cierta gravedad en esta zona. Formas ortogonales semejantes que se unen por continuidad por medio de la estructura.
- * Formas curvas inmersas en un contexto ortogonal con lo cual se produce un aumento en el dinamismo.
- * Tensión generada por fuerzas opuestas ocasionada por la oposición de formas ortogonales vs. curvas.

MOVIMIENTO POR COLOR:

- * Asociaciones y abstracciones que pueden originarse a partir del círculo virtual amarillo por posición y ubicación en la superficie pictórica. También se pueden originar asociaciones por color (el sol, la luna...etc.)
- * Puntos climax en rojo tienen un desplazamiento que va desde la parte inferior a la superior y de derecha a izquierda.
- * Puntos climax en amarillo que van desde zona izquierda media a superior hasta zona media extrema derecha.
- * Zonas que destacan por luminosidad funcionan como acentos y focos de energía junto con los colores en climax.
- * Definición de formas por tono.
- * El azul se desplaza del amarillo al rojo con un movimiento continuo que culmina en un climax que se manifiesta con el color en su máxima saturación: continuum cromático.



El azul dominante equilibra los desplazamientos del rojo y del amarillo.

MOVIMIENTO EN EL INTERIOR

- * Asociaciones y abstracciones que pueden originarse a partir del círculo virtual amarillo por posición, y ubicación en la superficie (el sol, la luna...etc.)
- * Asociaciones y abstracciones que pueden surgir de las formas ortogonales por color y/o ubicación de los elementos (edificios, montañas, hielos, paisaje, etc.)

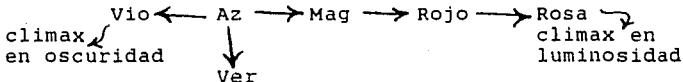
CUADRO No 2:

MOVIMIENTO POR FORMA

- * Gradación de formas curvas en repetición. Similitud de formas que se mueven por desplazamiento a lo largo de una línea que parte de un punto principal de tensión.
- * Descanso visual en área extesa plana de color magenta.
- * Punto principal de tensión ubicado en sección áurea que parte de una forma circular geoméricamente definida.

MOVIMIENTO POR COLOR

- * Movimiento por continuum cromático:

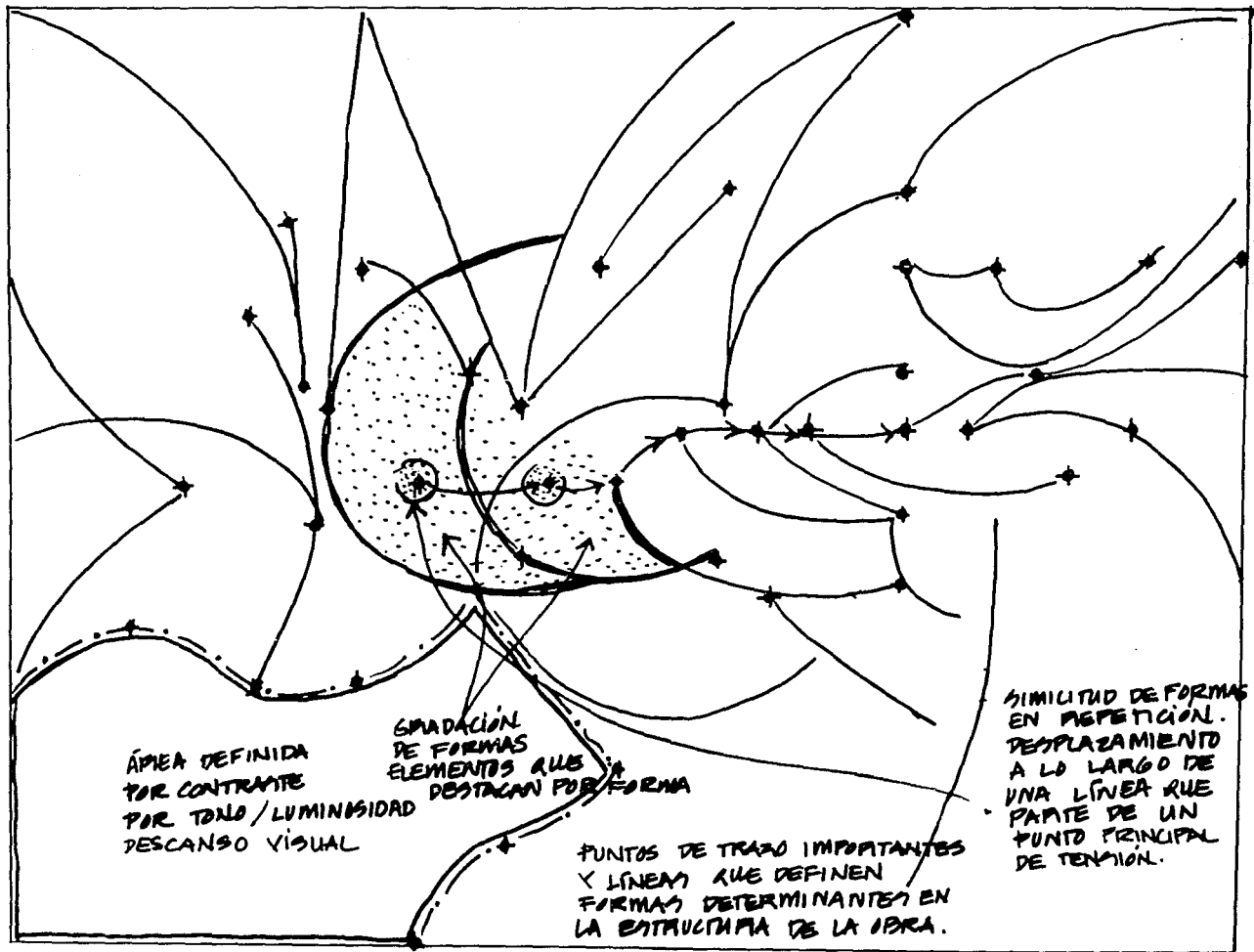


- * Continuidad en tonos azules claros y azules oscuros.
- * Contraste por claroscuro en las formas.
- * Azules cercanos al magenta adquieren un matiz verdoso y por lo tanto se produce un contraste simultáneo.
- * Zonas de gran obscuridad vs. zonas de luminosidad producen un movimiento a base de profundidad de planos.
- * Verdes reforzados por la cercanía de los magentas.
- * Compensación en peso por extensión de áreas de color.
- * Extensión del verde que va del lado superior izquierdo al centro y al lado medio derecho.

MOVIMIENTO INTERIOR

- * Asociaciones y abstracciones que pueden originarse a partir de la secuencia de formas curvas por posición y/o ubicación en la superficie (conflicto, una pelea, alas, pavorreales, el viento, un gato...etc.).





MOVIMIENTO POR CONTINUUM CROMÁTICO → Vio ← Az → Mag → Rojo → Rosa

Verde

climax en oscuridad

climax en luminosidad

CONTRASTE POR CLAROSCURO

CONTINUIDAD EN TONOS AZULES CLAROS Y OSCUROS

EXTENSION DEL VERDE

VERDES PERFORZADOS POR LA CERCANIA DEL MAGENTA.

LÍMITE

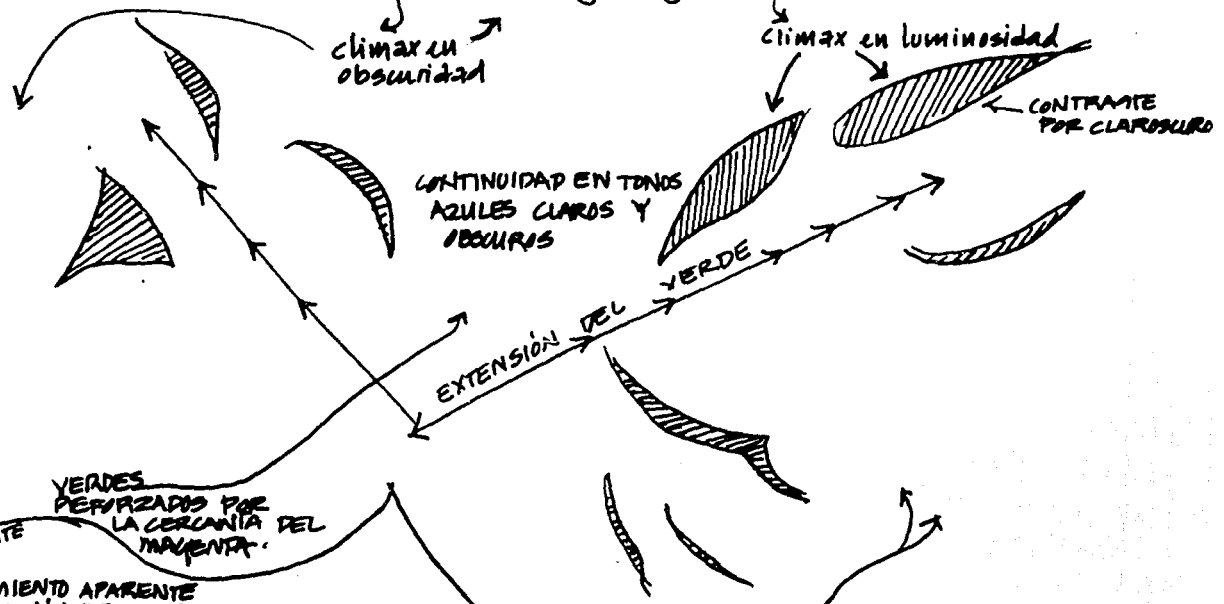
MOVIMIENTO APARENTE SENSACIÓN DE ACERCAMIENTO

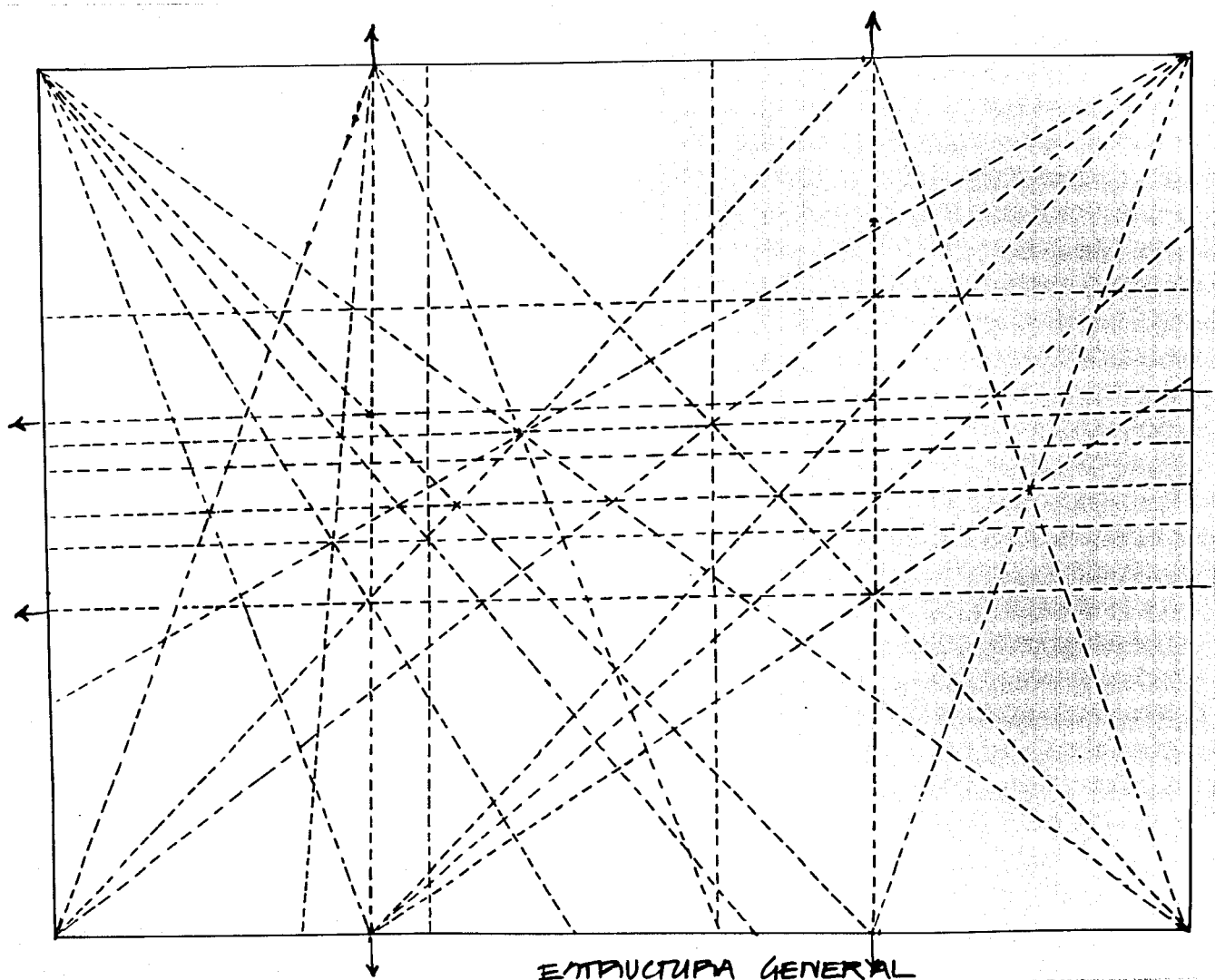
COMPENSACIÓN EN PESO POR EXTENSIÓN DE ÁREA. (CLARO VS OSCURO)

LÍMITE

AZULES CERCANOS AL MAGENTA ADQUIERE MATIZ VERDOSO Y POR LO TANTO HAY CONTRASTE SIMULTANEO

GRAN OSCURIDAD SENSACIÓN DE PROFUNDIDAD. MOVIMIENTO APARENTE





ESTRUCTURA GENERAL

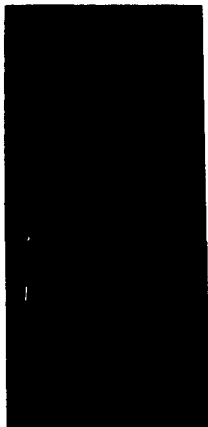
2.3 Tercer ejercicio de la propuesta.

La fotografía tiene una característica que posee un arma de dos filos: puede acercar al espectador a una realidad que casi le es palpable ya que se recrea directamente de objetos tangibles, y puede hacer que realidad aparentemente cercana nos parezca extraña. Sin embargo esa realidad tan cercana de la que parte puede hacer muda una imagen.

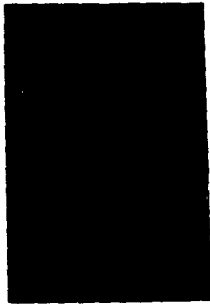
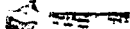
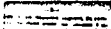
Las imágenes que llamo mudas carecen de movimiento interior, es decir, no logran penetrar en el contexto interno del hombre. Lo mismo sucede con la pintura cuando se limita a la narración. Existen imágenes fotográficas que por sí solas funcionan activando el contexto interno del espectador apelando a sus reservas culturales o activando su percepción a través de los elementos formales, sin embargo hay otras que requieren de algún elemento de apoyo que puede ser otra fotografía, algún o algunos elementos gráficos, planos de color, fragmentos de imágenes, o incluso la simple disposición de los elementos en la superficie. Utilizando imágenes de apoyo, la obra puede funcionar como un conjunto que posea características semánticas que retroalimenten el conjunto y con ello se puede lograr una penetración más profunda en el contexto interno del espectador. Se parte de un fin determinado, un concepto que viene a complementarse por medio de lenguajes múltiples; pero este sentido de la obra completa no puede generarse si no se somete a un ordenamiento museográfico que solamente, creo yo, puede expresarlo el artista y ninguna otra persona.

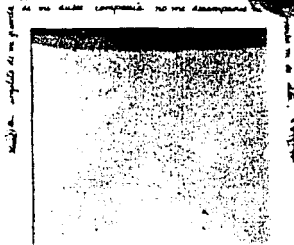
Cada medio de expresión posee sus ventajas. Con la fotografía por ejemplo, puede darse énfasis a la forma y las texturas por la naturaleza de las imágenes adquieren aunque no en el sentido tridimensional una gran importancia. Por otro lado el hacer uso del color como símbolo complementa el contenido de las imágenes utilizadas aumentando su fuerza expresiva. El color manejado de esta manera, adquiere un sentido distinto porque aunque una fotografía aunque pueda realizarse a color no implica que contenga realmente un contenido semántico que apele al interior del individuo. El sentido de esta propuesta es apelar a una multitud de sensaciones en el espectador para lograr así estimular su contexto interno.

Se realizó una obra compuesta de tres partes. Cada parte es a su vez un conjunto de elementos que parten de un concepto. La distribución de los elementos es determinante para lograr que el sentido global del conjunto funcione como un todo.



Small, illegible text or markings at the bottom right of the page.





Small, illegible text located in the bottom right corner of the page.

EL MOVIMIENTO

a) Manifestación geométrica

Toda obra según sus características, figurativa o abstracta, gestualista o constructivista, posee una estructura y adopta un tratamiento particular de la forma. En el tratamiento de la forma según el caso estructura la obra se manifiesta el movimiento aparente. Desde el momento en el que se trabaja con formas y éstas se organizan con algún propósito (incluso el del caos) se presentarán las fuerzas que dan origen al movimiento aparente. La unidad formal en un conjunto de obras se organiza dentro de una rítmica y una estructuración en una dinámica orquestal, parecido a lo que sucede en la música en donde un solo instrumento puede tocar una melodía pero al orquestarse se manifiesta de una manera más completa que puede "sonar" en el interior del espectador. De esta manera la estructura geométrica de una obra posee cualidades dinámicas que se incrementan o disminuyen según el tratamiento particular de los elementos.

b) Manifestación perceptual

En todo proceso perceptual interviene una parte fisiológica y otra intelectual. La pintura como vimos, estimula el cuerpo humano durante la percepción mientras que a un nivel más profundo se realiza un proceso intelectual que apela a la memoria y a la abstracción. En la fotografía a mi parecer, la estimulación por medio de la memoria y la abstracción puede llegar a tener un mayor peso ya que al ser en blanco y negro el color no adquiere importancia suprema y entonces se dirige al espectador por camino interior de mayor fuerza. Por otro lado la pintura podrá estimular por medio del color la parte emocional del individuo aunque esto no quiere decir que no intervenga en ella también la memoria y se fuerce al espectador a realizar abstracciones que a su vez reforzarán el contenido de las imágenes fotográficas.

c) Manifestación interior

El contexto y el entorno que rodean al espectador puede ser manejado por el artista para poder reforzar el contenido de sus mensajes aunque no podemos negar que existe una infinidad de interpretaciones según el contexto interno de cada individuo ya que la obra siempre es abierta.

Las formas y los colores, las texturas y el sentido de las imágenes estimulan y mueven el contexto interno del espectador. El contexto externo estimula al interno pero además las imágenes podrán apoyarse unas a otras reforzando un mensaje general.

En este caso el orden de las imágenes en su presentación es muy importante ya que cada imagen fotográfica al asociarse con otras se sitúa en contextos diferentes y adquiere una semántica distinta. También sucede lo mismo cuando se relaciona una serie fotográfica o una fotografía con una pintura o una serie de pinturas y con ello se

refuerzan las imágenes unas con otras siendo el objetivo principal el estimular la parte interna del individuo : razón y emoción.

CONCLUSIÓN

Muchas veces me he preguntado: ¿por qué al escuchar música sentimos de una manera inmediata la presencia del movimiento interior, e incluso ese movimiento se hace presente en el instante en el que nuestro cuerpo responde físicamente al comenzar a danzar? y ¿por qué cuando vemos una obra plástica y llegamos a sentir ese movimiento interior no existe una respuesta física consciente, y si existe tendemos a reprimirla y simplemente nos quedamos perplejos? ¿Será nuestra respuesta producto de una costumbre cultural?

No existe una explicación clara sobre esto pero el hecho es que cuando se nos estimula por medio del oído y en particular por medio de la música el movimiento interior se hace presente y nos parece más "real" y de hecho hasta bailamos; sin embargo cuando observamos una pintura, tal vez por represión o por obedecer a nuestros esquemas educativos no podemos responder a lo que nuestro interior nos demanda de una manera directa como lo hacemos al oír música. Considero que para disfrutar una obra plástica debemos tratar de liberar la respuesta que nuestro interior demanda hasta alcanzar climax de esa respuesta, esto es, que si este movimiento nos lleva a manifestarlo físicamente lo hagamos, ya sea llorando, cantando, hablando o bailando pero sin permanecer mudos ante la obra.

Acaso alguna vez nos hemos preguntado ¿ por qué no bailamos al observar una pintura y solamente lo hacemos cuando escuchamos una pieza musical?