

16
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LOS JARDINES DE GABRIEL

(Un ensayo Teórico - Visual)

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales orientación Pintura
presenta Aureliano Sánchez Tejada.

Director de Tesis

Maestro Carlos Blas Galindo Mendoza

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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 bosque y los sueños" Mixta 20 x 14 cm.

*A todas las presencias que intensamente
subyacen en estas imágenes.*

Aureliano Sánchez Tejada.

*"La atmósfera no es un perfume, no sabe a esencias,
es inodora,
Mi boca la aspira en vitales sorbos; la adoro locamente
como a una amada:
Iré al otero donde comienza el bosque, me quitaré las
ropas, me desnudaré,
Para gozar su contacto."*

*Walt Whitman
"Hojas de Hierba".*

INDICE

	Pág.
Introducción	6
Capítulo 1	
LA PINTURA Y EL PAISAJE	
1.1 Una historia interrumpida.....	11
1.2 Lo trivial del tema.....	14
1.3 La utopía de la Tierras Virgenes, el paisaje del siglo XXI.....	21
Capítulo 2	
DEL DRAMA PLASTICO A LA PLASTICA ABSOLUTA.	
2.1 Mimesis, drama y abstracción.....	26
2.2 Lo real natural y lo real imaginado.....	31
2.3 Lo signico visceral.....	37
2.4 La posición epistemológica.....	39
Capítulo 3	
LO CUADRADO DE LOS CUADRANTES.	
3.1 La pirámide visual una visión ortogonal del mundo.....	42
3.2 El Paisaje sin sujetos.....	49
3.3 Relaciones no lineales de composición.....	58
Conclusiones.....	65
Catálogo.....	76
Bibliografía.....	79



"Los Jardines de Gabriel II". Aguafuerte 25 x 18 cm.

LOS JARDINES DE GABRIEL

(UN ENSAYO TEORICO-VISUAL)

INTRODUCCIÓN

Entre las muchas cadenas con que los artistas cargan hoy día pesan más aquellas que dentro de nuestra mente se han vuelto una realidad rectora.

Dos de los valores más caros a nuestra axiología artística actual son: la libertad para romper con todo antecedente artístico, social, etc., y la obligación "a priori" que se tiene como revolucionario conceptual cuya obra intentará formular los más novedosos modos formales para asombro de los espectadores.

Y heme aquí que para darme cuenta que tales preceptos no son válidos empleo entre cinco y seis años de mi vida.

En un principio cuando inicié mis dibujos en torno al paisaje solía pensar que si no subía a un cerro alto y el día no era claro no se podía pintar paisaje. Hoy comprendo que independientemente de ver lejos o no, el clima mismo es verbo que se conjuga con espacio y geografía para ofrecernos una imagen que no solo nuestros ojos perciben, sino todos nuestros sentidos palpan.

Así pues luego de un tiempo de buenos fracasos llegué a cuestionarme ¿cómo pintar el paisaje sin sujetos?, ¿cómo "modelar" la luz que no incide en los objetos?, ¿cuál es la real posición de un modelo integrado por miles de partes?

Puede parecer que tales preguntas encierran un doble significado y ante tal el sentido común nos aconseja tomarlas con cautela, pero quizá valga la pena asumirlas tan seriamente hasta llegar a dudar de lo evidente y recuperar por esta vía la capacidad de asombro atrofiada por tantos años de educación alienadora.

Si la naturaleza como asunto de reflexión ha inquietado al hombre desde su momento mismo de hominización, cabe preguntarse cuál es en este momento la apreciación que como humanos tenemos de nuestro mundo natural circundante.

Es evidente que hoy la naturaleza, sus sujetos, sus fenómenos, sus recursos, mas que fuente de ritos y religiones que dilaten el mundo espiritual humano es motivo de creciente preocupación dado el daño ecológico que nuestra especie a infligido al planeta. Tal crisis ecológica marca de una vez por todas el final de la Romántica idea decimonónica que veía un mundo de océanos infinitos, nieves polares purísimas, selvas ecuatoriales inexpugnables y

en fin el mundo natural como un enorme e inagotable almacén de recursos para servirse de ellos.

Si hace cien años la naturaleza aun nos marcaba el pulso, hoy estamos frente a una perspectiva de poder casi total, hoy conducimos una nave de enorme velocidad y las distancias se hacen pequeñas para recorrerlas; quizá es el momento de reflexionar mas que en el control de la nave en el rumbo que tomamos y los motivos que nos impulsan a emprender el viaje.

Desde los talleres monásticos del Cuatrocento europeo nos llega con más de seiscientos años de historia un pensamiento que, en términos artísticos buscó investigar la naturaleza para poder reproducirla como el ojo humano la percibía en la imagen artística.

Los escritos de Paolo Lomazzo, Batista Aguchi, Miguel Angel, Alberti, Cenino y sobre todo Leonardo De Vinci ejemplifican con sobrada claridad la aplicación en las Artes Plásticas del pensamiento racional, y la observación naturalista como método para emular la naturaleza en las imágenes.

Una vez satisfecho este mimético anhelo la Revolución Industrial y su tardía hija la fotografía, terminaran por exentar a los artistas de toda finalidad mimética. Fundamentalmente es Cézanne con sus búsquedas formales quien inaugura o coloca la simiente del pensamiento vanguardista que intuye la Estructura subyacente en la Naturaleza y se lanza a su interpretación.

De la Vanguardia al Arte Purismo de 1930-40 se abandona la naturaleza como motor de la génesis formal, buscando dentro de la forma misma los motivos de la Plástica.

Por esta vía tenemos hoy un arte visual que ha agotado las expectativas formales del pensamiento Plástico Piramidal y en otro sentido creo que hoy asistimos diariamente a la muerte de la Vanguardia como móvil de la búsqueda artística.

La disección de los elementos formales realizada por la Vanguardia hasta los años 40-45 y la potencialidad signíca del arte subsiguiente hasta nuestros días con sus semánticas consecuencias, indudablemente transformaron el ojo e intelecto humano y lo volvieron altamente sensible hacia las formas "no convencionales" de leer la imagen; pero continuaron operando sobre la base de concepciones teórico-formales mayormente heredadas del pensamiento renacentista.

Nuestro arte busca hoy con desesperación nuevos símbolos y viejas raíces (los temas míticos, místicos, populares, ángeles, bestias, máscaras, ciclopes, arcángeles, brujos y Apocalipsis así lo muestran). Pero en otro punto antitético, creo se hace necesario un retorno a la Naturaleza para crear formas organizativas de la imagen que no se construyan ya sobre la base de un pensamiento Ortogonal.

Creo en suma que vivimos en términos del arte un doble conflicto en cuanto a la relación Autor-Obra-Naturaleza.

Por una parte nos permitimos el lujo de hacer a un lado el mundo natural en aras de los conflictos humano-depresivos que la propia sociedad ha generado y al grito de "Visceras a la Pintura" asistimos al más descarado manipuleo de lo natural y humano en el arte. Por la otra, con soberbia típica del humano creemos comprender el orden natural y nos atrevemos a transformarlo mediante la grandeza de nuestras obras.

La historia del pensamiento filosófico y científico concluyeron de una vez por todas que, en cuanto a la naturaleza, su estructura y sus fenómenos aún ignoramos demasiado como para jactarnos de su comprensión y dominio.

Tal como Henri Poincaré lo atisbara al comenzar este siglo, toda la filosofía de la ciencia en cualquiera de sus áreas no es más que un aparato de tanteo para lograr aproximaciones que vuelvan al mundo un poco predecible para poder desenvolvernos en él.

Este es en general mi sentir en cuanto a un modelo de Pensamiento Plástico del cual intento distanciarme. Tales son mis motivos para buscar imágenes nacidas de un orden reflexivo y de la "experiencia" frente a la naturaleza. Tal es también el motivo de mi búsqueda en el Paisaje como porción de la naturaleza, y específicamente los bosques como "conjunto de circunstancias plásticas-naturales que favorecen el acceso a planteamientos formales no lineales".

El jardín como forma humana para poner orden a la naturaleza desde el punto de vista decorativo occidental encuentra su antítesis en la concepción del Jardín Taoísta que simplemente existe como naturaleza y del cual el hombre forma parte.

Entre una y otra concepción se encuentran los motivos de la naturaleza para ser como es. Sobre la "incertidumbre" de estos motivos su "bello desorden" y las posibles consecuencias formales en la imagen tratará este trabajo.

Su doble carácter teórico-práctico es obligado. Por una parte la lectura y la reflexión para lograr un saludable grado de desconfianza de lo aparente y por la otra la realización fáctica de imágenes que busquen y por sí mismas posibiliten ordenes formales consecuentes con lo especulado.

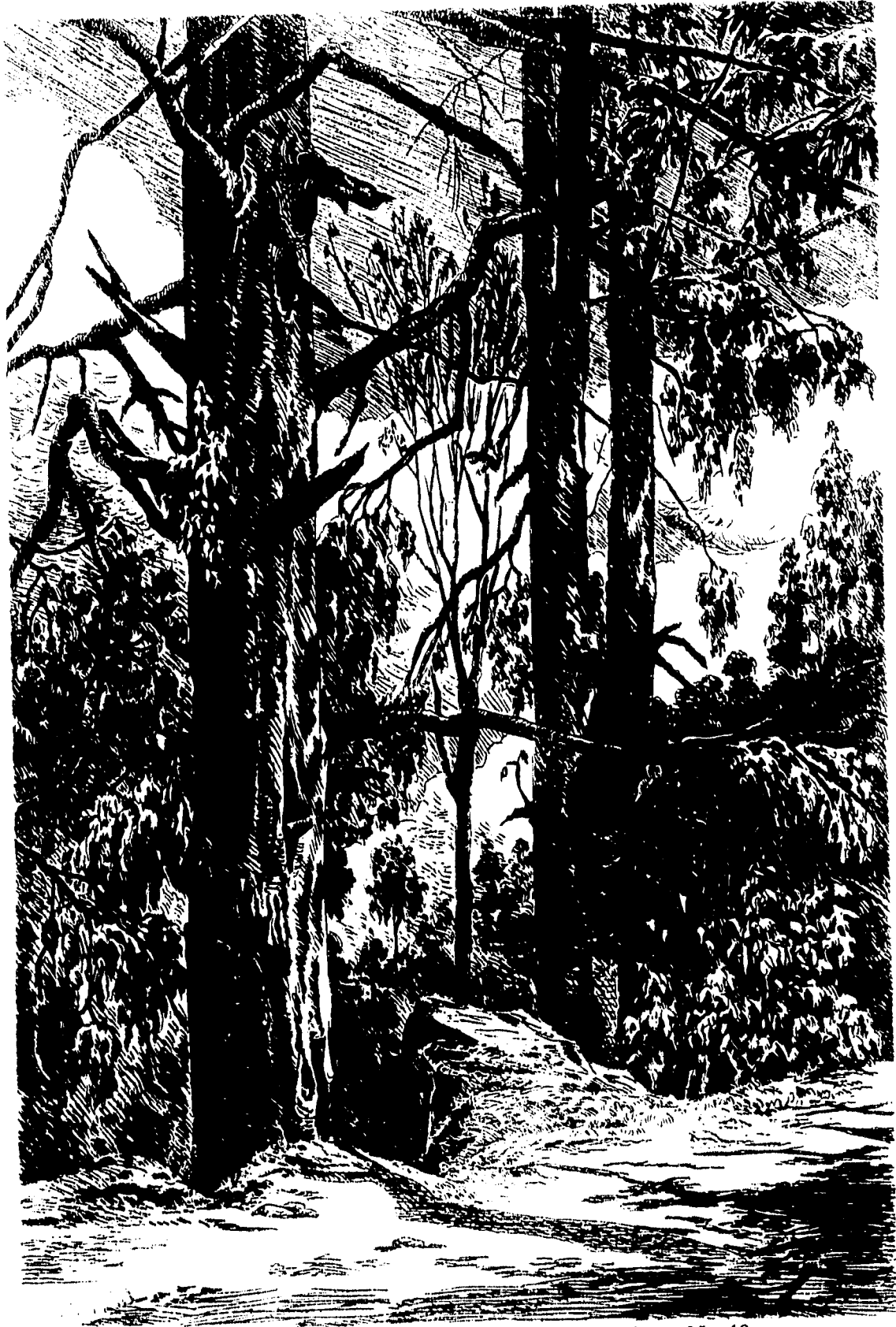
Las variables formales que motivan mi trabajo me colocan ante la idea de resolver la secuencia práctica de esta tesis realizando tres series de obras: Primero una serie de dibujos realizados in situ y que representan para mí el contacto directo la "Experiencia" insustituible que genera las motivaciones y reflexiones, materia prima del proceso subsiguiente, estos dibujos son un ejercicio táctil y una manera de conjugar mis recursos formales buscando una sintaxis específica que construya mis imágenes.

El carácter lineal, dinámico y lumínico manifiesto en estos dibujos busca crear mundos de estructuras imposibles al sentido común. El dibujo en esta serie representa para mí la disciplina de íntimo y directo contacto entre mi mano, el modelo y la idea.

En otro sentido muchos de mis dibujos representan diagramas o cartas geográficas de la manera que tengo de sentir el espacio en el paisaje y en un momento dado comprendo que desde esta perspectiva el recurso lineal mantiene una importancia primigenia; al buscar la manera de potenciar este elemento lineal concebí la idea de una segunda serie de imágenes; serían realizadas en Aguafuertes sobre zinc, buscando en la austeridad del grabado, en su contraste lumínico supremo y en la mordida del ácido maneras de exacerbar las estructuras resultantes de los estudios dibujados en el bosque.

El hecho de crear una pequeña serie de pinturas como tercer bloque de este proyecto significa fundir en un mismo proceso creativo el momento vivencial y subjetivo del paisaje in situ con el momento plenamente imaginativo y especulativo del trabajo en el taller, por una parte son presenciar el drama de la realidad natural y por la otra fundirlo con la mentira de una realidad inventada.

Para finalizar esta introducción deseo comentar un punto más: Dado que arte no es igual a ciencia todas aquellas ideas que motivan este proyecto, las variables formales utilizadas, el método mismo de creación y más aún sus resultados no son axiomas artísticos, ni fuentes de innovación formal, no pretenden negar cualquier imagen, en suma solo son válidas no como globalidad artística sino a manera de esfuerzo por trascender los límites de mi capacidad al crear imágenes.



"Sujetos". Aguafuerte 25 x 18 cm.

CAPITULO 1

LA PINTURA Y EL PAISAJE

1.1 Una historia interrumpida.

El pensamiento sistemático y racional que caracteriza el mundo "Occidental", hunde sus raíces lejanas en la antigüedad grecolatina.

El gran momento Renacentista Europeo no es otra cosa mas que el relevo en el desarrollo de esta veta reflexiva después de siglos de aparente desvío.

En cuanto a las artes, el renacimiento temprano (1420-1430), marca entre otros elementos la común aceptación del concepto "Artes Liberales" como aquellas que en primera instancia implican el cultivo de las facultades reflexivas humanas por encima de las artes mecánicas aun presas, según esto, de la manualidad irreflexiva.

Esta división tan tajante deja ver con claridad un elemento de suma importancia: el Arte y sus distintas manifestaciones desde ese momento inician su retiro del mundo mágico religioso y comienzan su adaptación al mundo de la razón humana. Y no es casual que a partir de este momento comiencen a editarse y divulgarse un sinnúmero de tratados en torno al trabajo artístico, para solo mencionar algunos recordemos a Paolo Lomazzo, León Alberti, Cennino Cennini y Leonardo de Vinci.

En general encontramos en ellos un hilo conductor que va desde un pensamiento todavía marcado por la religión en Benvenuto Cellini hasta el opuesto extremo con Leonardo, que si bien no publica un tratado, sus apuntes en imágenes y escritos constituyen verdaderos reportes experimentales.

El esquema lógico deductivo en las artes seguirá una curva ascendente a partir del advenimiento global de las academias ya afianzadas para 1500.

"La academia" como forma de producir y transmitir el conocimiento implica en esencia un sistema racional y socializado en su organización. Andando el tiempo este sistema terminará por despojar los ojos del artista del velo religioso que los empañaba y lo ataba a una relación idealista con el mundo.

La culminación de este proceso será pintada magistralmente por Rembrandt en sus "Lecciones de Anatomía del doctor Tulp", en donde el hombre expectante no asume ya una actitud de místico éxtasis franciscano sino de morbosa curiosidad terrenal, y en el caso del doctor de satisfecha racionalidad al mostrar el mecanismo de la maquinaria humana.

El misticismo lumínico de la pintura de Rembrandt, la sensualidad cromática de Rubens o la pureza de formas en la pintura de David, marcan en distintos años el clímax de una pintura

más "sensual" que "mística" que obtiene su estructura plástica sensible a partir de un pensamiento racional rigorista que implicaba necesariamente métodos de un procedimiento casi matemático.

Hasta aquí me he referido ante todo al pensamiento subyacente en los movimientos pictóricos previos al advenimiento específico de la pintura de paisaje como motivo único del fin pictórico. Así tenemos que entre 1750-1760 se comienza a gestar en Europa la Estética de lo pintoresco como punto sustancial de la concepción pictórica.

Alexander Cozens (Rusia 1700) fue de los primeros postuladores del concepto pintoresco en una extensa obra teórica en lo referente al Paisaje, la Naturaleza y la Pintura con tratados como:

"Ensayo para facilitar la invención del Paisaje" 1765, "Tratado sobre Perspectiva" 1777, "La Economía de la belleza" 1778, "Principios de belleza relativos a la cabeza humana" 1785, "Nuevos métodos para la invención de Paisajes 1786 y "Delineación de Arboles y Bosques" 1786.

Para este momento ya se puede hablar con certeza de una Estética y de una Teoría específica del Paisaje que consiste en crear paisajes "Por invención", en donde la imaginación interviene como factor esencial. De esta manera aunque el resultado de las teorías de lo pintoresco presentan una aparente naturalidad es preciso señalar que este en sí mismo constituye una clara teoría de la forma pictórica, determinada y procesada a través de las operaciones intelectuales del pintor.

Tomemos a continuación algunas citas del propio Cozens:

"...componer paisajes por invención no es el arte de imitar la naturaleza individual, es más: es formar representaciones artificiales del paisaje según los principios generales de la naturaleza fundados en la unidad de carácter..."

"...estoy persuadido de que un método rápido de demostrar plenamente la concepción de un tema ideal a la vista, promovería una composición original en pintura, y que la falta de un método semejante ha retrasado su progreso mas que la capacidad de ejecución".¹

Las consecuencias que esta reorganización intelectual tendría para el futuro de la pintura fueron simplemente enormes, a partir de ese texto los temas de la historia y sus personajes dejaron de ser los únicos con mérito superlativo en la pintura y por el contrario se avanza significativamente hacia la modernidad pictórica que confiere a cualquier región de la realidad el rango potencial de motivo estético, que a diferencia del género Histórico no se origina en un nebuloso pasado de siglos, sino en la realidad concreta y directa.

¹ Cozens Alexander "Nuevo Método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje", en Colección "Fuentes y documentos para la historia del Arte", Tomo VII, pág. 272.

El mérito de haber creado una pintura paisajista nacida "por" y "frente a" la naturaleza no es solo de Cozens, aunque este haya escrito con profusión sobre ella.

El pintor inglés John Constable (1776-1851) es considerado como uno, o el primer pintor que definitivamente traslado el caballete al campo. La calidad de sus paisajes está justamente consignada en la historia, así mismo se menciona que fue Constable el primero en afirmar que "No hay dos horas iguales" convirtiéndose de esta manera en el remoto abuelo de la pintura impresionista.

Quizá resulta ocioso aclarar que no estoy remitiendo el origen del paisaje como tema pictórico a este momento y lugar, lo que me interesa señalar es el hecho de que la escuela Inglesa de 1750-1850 parte de una raíz fuertemente copista de lo holandés, pero, después sus autores y teorías generarán consecuencias directas en la pintura Francesa del siglo XIX con John Ruskin como crítico y teórico de enlace.

La secuencia de autores, movimientos y teorías que coexisten sincrónicamente en la Europa de 1850-1900 y específicamente en Francia resulta complicada de explicar bajo un esquema lógico e histórico:

- La estructura lumínica y compositiva en Turner como elemento que destruye la solidez de los objetos.
- La teoría del Instante Impresionista que sobre todo con Monet logra plantear el tiempo como conjunción de circunstancias momentáneas e irrepetibles en la naturaleza.
- Y la concepción Estructural Geométrica de Cézanne que no pinta mas lo aparente sino lo interno, y con lucidez la estructura subyacente en la naturaleza y de esta manera nos dejaba lista la visión para la revolución Cubista.
- Por su parte Vincent Van Gog aportará en esta misma época una libertad de trazo casi Gestual aunada a una profunda reflexión sobre los motivos que internamente animan el paisaje. Todo esto como producto de sus estudios en torno al arte oriental.

Pueden estos autores ser considerados sin lugar a dudas como los resultados más significativos de un proceso plástico iniciado en el Barroco y su pensamiento racional, pero que con ellos se concreta el panorama Natural como campo experimental o laboratorio de búsqueda de nuevas concepciones pictóricas.

Pudiera parecer que todo lo anterior son elementos desconexos, sin embargo en ellos se encuentran relaciones causas y consecuencias que marcan el pulso de la evolución de la pintura como un arte fuertemente emanado del mundo natural.

Fueron necesarios todos estos años y esfuerzos para completar un ciclo en el que las revoluciones formales ya no emanaban del taller del pintor sino del trabajo directo y en contacto con el mundo.

En este momento puedo aventurar la idea de que si bien para el Barroco la pintura de paisaje solo constituyó un tema dentro de la pintura, a partir sobre todo de 1750 el ejercicio del paisaje aportará elementos capitales en la relación Autor-Naturaleza-Obra.

Es a partir de entonces, y en gran parte gracias al paisaje, que se inició una revolución teórico-formal en la pintura que no habrá de suspenderse sino hasta el primer cuarto del siglo XX con la llegada del vanguardismo.

Puedo decir que en general la pintura vive en estos años un proceso de sustitución de los elementos signico-simbólicos tradicionales para convertirse en una herramienta teórico-especulativa.

De la misma manera puedo afirmar que en general la actitud que Turner, Constable, Cozens, Monet y tantos otros asumieron en su obra fue la de situarse frente a la naturaleza como pintores reflexivos que extraían de este contexto sus lecciones plásticas.

Con la llegada del "arte purismo" y sus autores como Mondrian, Kandinski o Delauney, el motivo de reflexión si bien se origina en fenómenos naturales, para fines artísticos se fundará sobre todo en las variables de la propia estructura plástico-formal.

La historia de la pintura nacida de la reflexión frente a la naturaleza parece haberse suspendido hace tiempo. A partir del primer cuarto del presente siglo asistimos a las grandes revoluciones sintácticas de la pintura y al reflejo en ésta de los valores nacionalistas, psicologistas y existenciales del hombre del siglo XX y sus conflictos sociales; tal conjunto de situaciones no ven en la pintura un vínculo reflexivo con el mundo, creo mas bien que con desmesurada actitud pretenden transformar el entorno a partir del hecho artístico, negando de esta manera la posibilidad al ojo humano de maravillarse con asombro de las infinitas posibilidades de la imagen nacida en el taller de la naturaleza.

1.2 "Lo trivial del tema".

Desde que el hombre crea las primeras imágenes pictográficas en el muro de la caverna que lo cobijó, él mismo forma parte del suceso tratado en aquellas imágenes, a partir de ese remoto pasado y hasta años relativamente recientes el ser humano y sus vivencias serán el motivo temático dominante en el arte pictórico.

Es claro, para un juicio crítico capaz, que no toda la historia de la pintura ha sido así, para evitar falsas generalizaciones y de manera muy puntual y rápida señalaremos como excepciones en este aspecto corrientes que de manera global han escapado a esta norma:



"Soma". Aguafuerte 25 x 18 cm.

- El arte pictórico ornamental generalmente geométrico.
- La pintura de géneros (Naturaleza Muerta, Paisaje, Bodegón).
- La pintura Abstracto Purista.

Considero sobre todo que en el caso de la abstracción purista la pintura logra un sano distanciamiento con el personaje humano, ya que más que narrar los sucesos del individuo como tema de la pintura, ésta se aboca sobre las reflexiones en torno a un cúmulo de fenómenos que desde lo Filosófico a lo Físico, pasando por lo Formal, sustituyen al ser humano como protagonista central de la pintura.

Sin embargo, en el caso de la pintura ornamental en todas las culturas y aun en la de género, tanto en oriente como en occidente, el hombre parece estar atrás de los modelos, pero sumamente presente en el drama de lo humano representado a través de los objetos (Chardin, Franz Hallz, Morandi, etc.).

Me he permitido distraer algunas líneas en este punto por dos razones básicamente:

- 1o. Que la pintura de géneros y específicamente el Paisaje dentro de ésta, a través de largos periodos de la historia, ha fungido como el telón de fondo para la escena humana más que como tema en sí para la pintura.
- 2o. Que en algún momento dentro de la historia del arte, la pintura de Paisaje representó la vía para generar un arte de motivaciones que escaparan a la circunstancia del acontecer del hombre aún pasando por el filtro de su mente e idea.

Para mejor explicar esta afirmación recordaría lo mencionado al principio de este capítulo en cuanto al devenir de la pintura paisajística en la Europa de hace 200 años y hasta hoy.

Tales ideas encuentran su complemento en el acontecer de la pintura mexicana en el siglo XIX y sobre todo en los años del último cuarto de aquel siglo.

No es necesario explicar que lo acontecido en Europa y nuestro país en esa etapa son momentos sincrónicos en casi ningún aspecto, nuestra dinámica dependiente en cuanto a lo económico, político y cultural determina el ir a la zaga desde entonces (y casi siempre hasta hoy) en cuanto a la generatriz del fenómeno artístico.

Aun así la pintura mexicana a través de algunos de sus autores genera en ese entonces situaciones y conceptos sumamente importantes para la pintura, ya que se logra conformar un carácter específico para el arte mexicano, dentro de éste la pintura y en ésta el paisaje con cualidades formales específicas.

Nuestro país empeña los primeros 40 años del siglo XIX en una búsqueda de independencia política y construcción de una República. Solo será hasta 1870-1880 con el asentamiento del régimen porfirista cuando la academia y la pintura cobren un nuevo auge en el país.

No es necesario detenerse demasiado en este punto, solo mencionaré que pintores como Juan Cordero definen un periodo de reintegración del ejercicio de la pintura en nuestra academia.

A riesgo de cometer grandes omisiones puedo señalar que el rasgo más trascendente, notorio y progresista de la pintura mexicana en el período 1880-1910 fue el arribo del costumbrismo y lo popular como tema digno de la escena pictórica.

El punto específico que me interesa retomar en esta historia mexicana es el momento en que Eugenio Landesio maestro de pintura se instala como profesor de la Academia, es con su llegada y con el trabajo de Mauricio Rugendas también pintor y viajero en tierras mexicanas que se introducen en nuestro país las concepciones cromáticas y compositivas propias del romanticismo, la excesiva dramatización lumínica de los celajes a partir del contraste Naranja-Violeta en las zonas bajas y Ceruleo-Ultramar en las áreas altas y el dominio de dinámicas espiraladas en la composición, que sobre todo en el caso de Landesio, definirán la naturaleza como un marco encantador para la acción humana, que sin embargo sigue siendo trivial e intrascendente.

Corresponderá a José Ma. Velazco, alumno de Landesio, el mérito de superar al maestro y lograr el salto conceptual que aquel no consiguió.

En una ojeada rapidísima a la obra de Velazco se puede apreciar en sus primeras pinturas los mismos recursos temáticos de que adolece la pintura de esa época, Paseos dominicales, Días de Campo, Cacerías Ridículas, etc. Pero a partir de su serie de pinturas del Valle de México o de los estudios en la Sierra de Oaxaca logra liberar el paisaje del yugo de la presencia humana para crear obras con personajes distintos.

Es curioso que Velazco siendo contemporáneo del Impresionismo no se sintiera atraído hacia él. Su interés por la naturaleza lo conduciría mas bien por el camino del estudio de la Botánica (Tratado de la Flora del Valle de México) y la Geografía como parte del motor de su paisaje.

En el plano de la pintura la revolución de Velazco se puede resumir en: una pintura de búsqueda lumínica a través de lo tonal, subordinación de lo cromático al Dibujo, modificación de las aperturas angulares en los planos de perspectiva, dominancia de los propios elementos naturales (Luz, Rocas, Plantas) como actores temáticos de la obra.

Para muchos estetas y pintores la obra de José Ma. Velazco sigue siendo (mimetismos aparte) motivo de discusión, pero creo por mi parte que un análisis más profundo de la misma nos lo mostrará como el primer pintor mexicano que logra trascender en el paisaje los límites de la pintura costumbrista, cuyo valor se funda más en argumentos etnográficos o sociológicos que en recursos conceptuales o formales.

Es un hecho cronológico afortunado el que Velazco cabalgue la pintura mexicana entre dos siglos, situación que le permite a una serie de pintores mexicanos trabar relación profesional con él.

La figura de José Ma. Velazco, en una medida pintor y en otro tanto, delicado y sistemático científico, define con gran claridad el prototipo de pensamiento positivista del siglo XIX sin necesidad de mayores argumentos. Pero lo que aquí resulta de suma importancia es mencionar a este autor y su obra como el iniciador de una nueva postura del pintor al situarse frente a la naturaleza. En Velazco, creo, se conjuntan dos elementos (entre mil) que definen el carácter de su innovación artística.

- 1o. Buscar en la naturaleza sus motivos de orden, comportamiento y estructura mismos que le confieren su apariencia visual.
- 2o. Tratar el paisaje no como un género costumbrista o Popular sino como motivo de especulación formal (en su caso sobre todo desde el punto de vista lumínico y compositivo).

Para Velazco no existirá ya más la ingenua experiencia subjetiva del pintor al aire libre, para él la pintura será finalmente un campo de abstracción en donde se modela el drama Plástico.

Todos conocemos el clima de tráfico cultural intenso que generaron en nuestro país autores como Rivera, Gerardo Murillo, Clausell, Montenegro, Julio Ruelas, Germán Gedovious, Saturnino Herrán, etc., muchos de ellos discípulos directos del maestro Velazco, pero todos indudablemente enterados de su obra.

El hecho de que la historia del arte mexicano centre su interés en los primeros 40 años de este siglo en el movimiento Muralista y la Escuela Mexicana, vuelve sumamente difícil el trabajo de reconstrucción histórica de cualquier otra situación artística en aquellos días.

Partiendo de esta idea puntualizo lo siguiente: se puede señalar un eje conductor en el que de manera casi ininterrumpida domina el campo mexicano como motivo de análisis plástico.

Antes de continuar me interesa en este momento hacer una puntualización en cuanto a lo siguiente:

- De manera general a partir de 1915 y hasta 1945 aproximadamente la llamada Escuela Mexicana de pintura y sus autores tratan de manera recurrente el paisaje como asunto de sus obras sin excepción.

Recordemos la pintura de María Izquierdo, Antonio Ruíz o Jean Charlot en donde el paisaje es elemento de amplio peso en la construcción de la obra; pero asume sin lugar a dudas un papel de dignificación del campo mexicano como ámbito romántico de la vida del pueblo aún en su plano más rústico.



"La nube"

Mixta 20 x 14 cm.

La gran deuda que asumimos con estos autores es la de haber sido ellos junto con los muralistas quienes dieron rostro a la pintura mexicana más allá de nuestras fronteras.

Sin embargo, en el campo del paisaje como situación específica solo podemos mencionar el caso de José Clemente Orozco con obras como "El Gólgota" o Siqueiros con sus vistas aéreas y Juan O'Gorman con más de una obra, como autores que aportan elementos conceptuales de valor específico a este tema.

Pero aun así se puede señalar al maestro Velazco como el primer autor que trasciende la pintura de paisaje mexicanista popular del Porfiriato y arriba a una real revolución Pictórica de variables específicamente mexicanas.

Un elemento comparativo y sustancial de la pintura de Velazco con respecto al mismo género paisajístico en Europa, lo constituye el hecho de que en varias de sus obras Velazco prescinde no solo de la imagen humana sino incluso de su huella como organizadora natural, a diferencia del impresionismo y sus autores quienes aun cuando abandonan la figura humana conservan la naturaleza como jardín humanizado.

El esfuerzo positivista formal de Velazco despoja de obstáculos el camino para la explosión telúrica de la obra del Dr. Atl quien puede finalmente y de manera íntegra pintar la naturaleza como factor temático con novedosas consecuencias formales para el Tono, el Espacio y la Perspectiva.

- El Dibujo Tonal.
- El Espacio con sus curvas y vacíos.
- La Perspectiva de punto de vista por sobre el Horizonte marcarán un hito en la concepción Plástica.

Si bien la riqueza de la pintura europea del siglo XIX y el modesto caso de la pintura mexicana del mismo, no son procesos cabalmente sincrónicos, sin embargo cuentan con un común denominador de relevancia para la plástica y este es que para ambos casos la pintura surgía como parte de un proceso especulativo formal cuyo material esencial era la Experiencia Directa del autor dentro del Mundo Natural.

La naturaleza como "tema" plástico.

La conciencia del artista frente a ese universo Temático-Natural determinó para la pintura paisajista durante 200 años aproximadamente (1700-1900) una definición epistemológica global. Esto es que, la definición de los criterios conceptuales centrales en la obra, su tratamiento formal y la sintaxis que los une fueron derivados de la experiencia "in situ" del autor.

De esta manera es comprensible que la pintura de la que líneas arriba hemos hablado asuma en muchas de sus propuestas un rango eminentemente filosófico que enfrentó en cada momento a la conciencia humana con su entorno.

Es claro que en el presente siglo otras preocupaciones no menos válidas han saturado la mente del artista que en última instancia y de maneras diversas sigue expresando su sentir frente al mundo que le rodea, pero en el caso de la pintura que específicamente trata el paisaje, la ruptura del pintor como ser que enfrenta la naturaleza reflexivamente ha devenido en una fácil mimesis paisajística, y en la más burda manera de empalagar el gusto del público.

Los viejos vestigios románticos y costumbristas que todavía arrastra en gran medida la pintura paisajística marcan hoy en general su excesiva trivialización y en esta medida impiden el poder convertirse en corriente de renuevo dentro de la pintura.

No se puede continuar el discurso sin precisar una cantidad de excepciones a la norma mencionada anteriormente.

Casos como el del pintor estadounidense Andrew-White, el nicaragüense Ricardo Morales o el mexicano Luis Nishizawa entre otros, son focos encendidos que quizá en un futuro generen consecuencias positivas en este campo paisajístico.

1.3 La utopía de las Tierras Virgenes, el paisaje del siglo XXI.

Se podría considerar el siglo XIX como una centuria en la que el ser humano se fijó como meta obsesiva el posar su planta en los puntos más alejados del planeta.

Su ambición por "conocer" el mundo que le tocó habitar lo impulsó entre otros motivos a visitar los puntos y parajes más distantes de la tierra.

La virginidad recóndita de la selva, la tundra, etc., fue profanada por los aventureros y geógrafos en estos años. Tales inquietudes se reflejan claramente en la contradicción típica de ese siglo:

Mundo Civilizado vs. Mundo Salvaje

Mundo civilizado donde priva el orden y la razón humana vs. Mundo salvaje donde impera la ley de la selva.

Mundo civilizado en tanto es humano y ciudadano, mundo salvaje en tanto natural, cruel e inculto.

Mundo salvaje que pese a serlo representó el ensueño filosófico del hombre europeo para escapar del frenesí de las metrópolis y refugiarse en la inocencia del mundo salvaje.

La aventura de Paul Gauguin.
Los viajes de Humboldt.
La novelesca de Julio Verne y
el Libro de Las Tierras Virgenes de Rudyard Kipling así lo ejemplifican.

Podemos mencionar que para la cultura Eurocentrista de aquellos años la contradicción entre el mundo salvaje y el mundo civilizado se expresa con claridad en la necesidad humana de explicar a fondo los ocultos mecanismos del orden natural para volverlo comprensible.

El anhelo positivista del siglo XIX influye al hombre de un espíritu racional pleno frente a la naturaleza, con la intención de dominarla por la vía del conocimiento de las leyes que la rigen.

Muchas de las concepciones formales en la pintura de aquellos años guardan íntima relación con los avances científicos de esa época, pero desde el punto de vista ontológico el pintor representará en muchas ocasiones la batalla del hombre frente a la furia natural que le sobrepasa en fuerza elemental mas no en voluntad espiritual (Gericault "El salvamento de la Medusa"), hasta evolucionar andando el tiempo a un entenderse como el ser que se maravilla frente al drama diario de un idílico mundo natural (Monet "Impresión Sol Naciente", Millet "El Angelus").

Podría mencionar que la batalla ontológica se decide en ese momento en favor del Ser Humano por sobre el Ser Natural.

Más temprano que tarde hubo el hombre de darse cuenta de la mentira que había creado, pues al igual que el niño que destroza el juguete para "ver" como funciona, advierte después que lo ha destruido.

Hoy en el siglo XX advertimos que el imponernos sobre un orden natural que creímos conocer nos conduce a callejones sin salida en los que más valía no haber entrado.

Entre la expresión del movimiento "Simbolista", el "Impresionismo" o el "Prerrafaelismo", Paul Cézane tenderá un puente conceptual para colocar el hombre mas que como un contemplador plástico como un "CONSTRUCTOR de PLÁSTICA".

El Futurismo Italiano, el Puntillismo de Seurat, el Constructivismo Soviético, el Orfismo Francés, nos muestran artistas abocados a la construcción de realidades plásticas mas que a la contemplación.

Sin embargo ya para 1980 resultaría evidente la incapacidad del pensamiento **ESTRUCTURAL MODERNISTA** para seguir generando expectativas formales en el arte, así es como hoy se habla de agotamiento de lenguajes y necesidad de nuevas corrientes de relevo.



"Umbra II". Aguafuerte 25 x 18 cm.

Si hace 150 años el Ser Humano buscó imperar sobre el Ser Natural hoy se encuentra frente a una disyuntiva epistemológica (en tanto relación Hombre-Ciencia-Naturaleza) esto es , que más que un conflicto entre seres es un asunto de Relaciones.

La posición del hombre como dominador y entendedor de la naturaleza se derrumba junto con el mito de la modernidad.

Para el científico de nuestros días ya es perfectamente claro que solo puede intentar aproximaciones al orden natural cuya totalidad se le escapa.

En el plano cultural cada vez con mayor frecuencia se habla de la necesidad de reordenar el conocimiento, la cultura y consecuentemente el arte.

La conciencia o el terror ecológico que vive el hombre de nuestro tiempo expresa con claridad la visión de un ser que sabe y reconoce en el mundo natural la existencia de cauces, órdenes y estructuras que no pueden ser sometidas al arbitrio humano, tal como Zhuangzi maestro del TAO lo propusiera 400 años a.C.

Indudablemente se sigue y se seguirá pintando paisaje en todo el mundo, ¿Cómo será el nuevo paisaje? ¿Cuáles sus temas? ¿Cuál su técnica, sus propuestas?... no lo sabemos, pero lo que si se puede mencionar es que no será un paisaje fundado en la quimera de una tierra virgen, porque ésta ya no existe.

Esta situación vuelve más complejo el problema, pues hoy es el ojo y la mente del pintor los que tienen que activarse porque un pedazo de la naturaleza salvaje no garantiza un buen "PAISAJE" y solo existe como utopía en la añoranza de nuestra mente.

Si hemos de hablar de paisaje en un siglo próximo lo primero que se tiene que mencionar es el agotamiento de las concepciones plásticas formales del pensamiento moderno que en el arte se afianza por excelencia durante el Barroco y el Manierismo. En este sentido cualquier pintura que aborde el tema de lo natural como asunto de la obra, requiere de un intento de Nueva sistematización y Redefinición del aparato pictórico conceptual.

CAPITULO 2

DEL DRAMA PLÁSTICO A LA PLÁSTICA ABSOLUTA.

2.1 Mimesis, Drama y Abstracción.

Drama: Suceso de la vida real capaz de interesar y conmover vivamente.

Mimesis: Del Griego Mimesis-imitación.

Abstracción: Del latín Abstractio. F. Acción y efecto de abstraerse.
Fil. Operación intelectual que busca la naturaleza o esencia de una cosa a la que se ha separado de otras con las que estaba en relación.

La historia del pensamiento Constructivo moderno como sistema epistemológico encuentra su fase de pleno inicio en la Europa del 1400. A la luz de esta centuria se generalizará cada vez más el despertar de la ciencias bajo una postura eminentemente racionalista.

Para entonces las matemáticas fijan su lugar como sinónimo de "métrica" en las Artes Exactas y Liberales. De manera recurrente se insistió en hallar la razón matemática oculta en el orden natural.

En el campo de la Plástica las relaciones numéricas desarrolladas entre otros por Piero Della Francesca, Luca Pacioli, Sebastiano Serlio y Jacopo Barozzi, logran configurar un sistema de construcción formal que, a partir de aplicaciones casi de laboratorio y junto con la evolución de los conceptos dibujísticos en lo referente a la luz y el modelado, ponen al pintor en el camino de lograr una de las más caras metas de la pintura de aquel entonces; la capacidad pictórica de mimetizar la realidad natural en su obra, las siguientes palabras de P. Lomazzo son sumamente precisas al respecto:

"...de ahí se deduce claramente que la pintura es arte, porque toma como regla suya las cosas naturales; y es imitadora y como si dijéramos simio de la misma naturaleza, cuya cantidad, relieve y color procura siempre imitar; lo cual hace con la ayuda de la geometría, la aritmética, la perspectiva y la filosofía natural, ...".²

Las conclusiones que de esta propuesta se derivan son amplísimas y en tanto que son cita directa del autor no dejan lugar a interpretaciones imprecisas.

²Lomazzo Giovan Paolo "Tratado del arte de la Pintura (1584)", en Colección "Fuentes y documentos para la historia del Arte", Tomo IV, pág. 313.

Para este capítulo tomemos dos apreciaciones sacadas de lo anterior:

- a) Se concibe la Pintura integrada y apoyada en un conjunto de disciplinas cuyo fin es la construcción de un objeto de "Arte" en tanto producto humano.
- b) La postura del artista frente al mundo natural es esencialmente mimética en el plano artístico-formal.

En los tratados Manieristas y Barrocos subsiguientes, las capacidades técnicas y los elementos formales se llevarán a depuraciones superlativas pero en el aspecto epistemológico se sigue aún en el yugo de la apariencia natural; veamos las palabras de Battista Agucci (1570-1632):

"Se trata de que la pintura es un arte imitador que puede imitar todo lo visible y ciertamente no debe llamarse excelente pintor a aquel que no sabe imitar todas las cosas visibles".³

En este punto se puede mencionar la obra de Rubens, Vermer, Franz Halls o los hermanos VanEyck como puntos álgidos de este anhelo mimético.

Mas que establecer una crítica negativa frente a esta actitud consideremos que finalmente el artista en este campo logra imponer su voluntad prefiguradora a la materia y la técnica y siente el control pleno de su arte.

Pensemos también que la riqueza técnica y formal de la pintura para 1680-1730 sientan las bases que motivaron a una serie de autores (Goya, Cozens, Millet, Piranesi, Gainsbroug, etc.), a posar su mirada en regiones de la realidad buscando mas que la transcripción del dato visual su flexibilidad interpretativa.

Tal como he señalado en el primer capítulo, la obra de Alexander Cozens es pionera en cuanto a la búsqueda de un sentido diferente en la relación hombre naturaleza.

Quizá uno de los principales méritos de su teoría de lo pintoresco sea el de haber permitido al pintor algunas libertades interpretativas frente al motivo natural.

La corriente Romántica marcará firmemente el sino del arte a lo largo del siglo XIX.

Es cierto que en ese siglo las artes y entre ellas la pintura asistieron a un torbellino de cambios como no lo hicieron en los tres siglos anteriores; de entre todo este mar de alternativas y autores me interesaría señalar un aspecto que creo importante.

³ Agucci Battista, en Colección "Fuentes y documentos para la historia del Arte, Tomo V, pág. 235.



"Trama". Aguafuerte 25 x 18 cm.

Si bien los sistemas artísticos racionalistas entendieron la naturaleza como un mundo explicable y copiable, escasamente le adjudicaron el valor de un mundo con sus propios pulsos vitales.

Para el artista del siglo XIX el mundo dejará de ser un motivo para estudiarse con auxilio científico y se convertirá en el gran escenario del drama humano.

La aplicación del sentido dramático en las relaciones humanas (Balzac, Víctor Hugo) impuesto por extensión a la naturaleza (Turner, Millet) es una de las herencias debidas al Romanticismo y que acompañarán al arte del 1800 en términos generales.

Los cielos se volverán borrascosos en la pintura, la tierra se tornará oscura y triste en extremo, la figura humana surgirá de ella como extensión de su polvo (Perov, Millet, Repin) los cielos sin embargo, mantendrán un centro iluminado como símbolo alentador, el gusto por los temas exóticos y los paisajes lejanos seducirán insistentemente al pintor desde Gericault y Delacroix hasta Gauguin.

En suma, la naturaleza acompaña al hombre en los extremos de su gradiente sentimental desde la tristeza más profunda hasta el reposo más plácido en las tierras tropicales.

En esos momentos la luz como concepto plástico deja de ser el recurso manierista para generar el volumen en los objetos y adquiere la función de simbolizar las pulsaciones dramático-formales en la obra, en pocas palabras, los elementos del lenguaje se integran como parte importante del tema mismo de la obra.

Sin temor a cometer una equivocación se puede señalar la luz y el aire como los principales personajes en la obra de Turner.

El trabajo de autores como Turner y Anton Perov tiene una relación sumamente interesante con el campo musical, ya que sientan las bases para el surgimiento de la corriente del "Drama Musical" (Wagner, Verdi), que a su vez genera como consecuencia el Poema Sinfónico (Respigi, Berlioz).

Considero importante el traer a líneas estos ejemplos del campo musical, ya que con ellos se cierra el círculo del drama como estructura formal, que entre otras, será carácter esencial del arte del 1800.

La naturaleza como motivo mimético para las artes motiva a los pintores y demás a crear sistemas y recursos técnicos que le permitan la cabal reproducción en la tela de lo que el ojo humano observa como realidad.

De manera similar al concebir la naturaleza como el lugar de la escena para el drama humano los factores estructurales de la plástica habrán de variar hasta concordar con este objetivo.

En concreto, el paisaje como motivo pictórico conjuga el "contraste lumínico" como uno de los factores esenciales para modular la contradicción entre el pesimismo como actitud frente a la vida y por el contrario el rayo de esperanza manifiesto en los horizontes de la pintura de Millet (1815-1875) "El Angelus" en donde las figuras campesinas más que humanas parecieran prolongaciones de la propia tierra sombría.

El hecho de conferir a la naturaleza y sus actores (Prados, Agua, Luz, Aire, Árboles, etc.) pulsaciones sentimentales como factor para animar la pintura se comprende claramente en las propias palabras de Millet:

"Cuando regreso a casa por la noche, oigo hablar entre ellos a esos grandes diablos de árboles. No los entiendo pero esto es culpa mía."

"Cuando pintéis, tanto si se trata de una cosa como de un bosque, o de un campo, o del cielo, o el mar, pensad en quien lo habita o lo contempla. Una voz interior os hablará entonces, y esta idea os llevará dentro de la órbita universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensareis en el hombre; pintando al hombre, pensareis en el paisaje que le rodea".⁴

Desde el ideal Romántico hasta el reflexivo naturalismo postromántico, finalmente se redondea la visión de la naturaleza plena de sentimiento, y como tal será ésta básicamente la concepción que en los "ISMOS" de 1880-1950 se intentó superar.

Los procesos de abstracción, entendidos como la capacidad de aislar un factor del conjunto para mejor analizarlo, posibilitan la atomización del mundo natural dentro de la mente humana.

Esta dinámica reflexiva permitió a autores como Monet y Cézanne concluir que bajo la apariencia de los sentidos, la realidad natural contenía "sistemas" organizativos que no requerían de un concepto necesariamente dramático para interpretarse.

Entre otros podemos señalar a Cézanne, Picaso, Braque, Delauney, Kandinski y Mondrian como los primeros en abstraerse de la realidad aparente e iniciar la disección Abstracto-Formal en la pintura.

Para documentar este punto me gustaría mencionar una cita de Piet Mondrian en sus conversaciones con un pintor.

"Es cierto que la pintura naturalista nos hace sentir la armonía que está más allá de lo trágico, pero no la expresa de un modo claro y definido, porque esa pintura no expresa únicamente relaciones de equilibrio. Reconozcámoslo de una vez por todas: la aparición natural, la forma, el color natural, el ritmo natural y las mismas relaciones naturales, en la mayoría de los casos expresan lo trágico."

⁴ Millet Jean-Francois citado en "Historia del Arte Salvat" Tomo 18, pág. 2182.

No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, a través de ella: debemos de ver más profundamente, nuestra visión deber ser abstracta, universal. Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la verdad. Para llegar a ello es menester que nos liberemos del apego a lo exterior, pues sólo entonces sobrepasamos lo trágico y podemos contemplar conscientemente, en todas las cosas el reposo.”⁵

Una conexión formal y teórica que me interesa señalar en este punto es la existente entre la pintura de Turner, Cézanne, Monet y Mondrian.

- 1o. La luz, atmósfera y color como personajes centrales en la pintura turneriana le permitieron desligarse del mundo de la apariencia mimético aparente.
- 2o. Lo anterior sienta precedentes para que autores como Cézanne establezcan dos entidades diferenciadas y visibles ya en la obra; Tema Naturaleza-Estructura Formal.
- 3o. Lo natural como motivo temático circunstancial o dramático cede paso a lo formal como discurso en la obra (Monet y sus Nenúfares).
- 4o. Finalmente con Mondrian y otros, lo formal como estructura ya no de lo natural, sino del lenguaje se repliega para hablar de sí misma.

Esta relación histórico formal sienta las bases para los ulteriores procesos de abstracción artística.

La abstracción a partir de lo formal, como tema mismo de la obra, incluirá de lleno al pintor ya no como espectador de una realidad objetiva que existe fuera y a pesar de él, sino como el fabricante de múltiples mentiras artísticas que sin embargo al ser pintadas se vuelven tan reales como cualquier otra región del mundo.

2.2 Lo Real Natural y lo Real Imaginado.

“Un concepto teórico está vacío de contenido en el mismo grado en que se haya divorciado de nuestra experiencia sensoria”.⁶

Lincoln Barnett.

El pensamiento implicado en los movimientos vanguardistas cuando menos hasta 1940 asumía posturas reflexivas importantes para el análisis que aquí me ocupa.

⁵ Mondrian Piet en “Realidad natural y realidad abstracta”, págs. 23 y 24.

⁶ Barnett, Lincoln en “El universo y el Dr. Einstein”, págs. 100 y 101.



"El Dao". Mixta

De manera progresiva se puede señalar el hecho de que se concibió la naturaleza como manifestación objetiva de la realidad, por tanto al margen del pensamiento humano, pero susceptible de ser investigada por éste en sus ocultos órdenes.

Lo primero que ocurre es la abstracción de cada uno de los elementos formales constitutivos de la plástica; una vez aislados volumen, movimiento, luz, geometría, estructura, etc., se intenta llegar a la elaboración esencial de cada uno. A partir de ese momento la búsqueda de la "estructura suprema" es el motor del pintar y del propio lenguaje.

El binomio correspondiente Estructura=Estabilidad refleja quizá el más alto anhelo del purismo formal, y refleja también la visión objetiva del artista, entendiendo de esta manera el mundo como realidad existente antes de la experiencia humana.

Vale la pena comentar lo que ha sucedido desde principios de siglo y hasta hoy con el asunto de la objetividad en el conocer y percibir el mundo que nos rodea. A fin de utilizar con mayor precisión los conceptos tomemos la definición que literalmente nos ofrece la enciclopedia como acepciones comunes a términos que he de utilizar substancialmente.

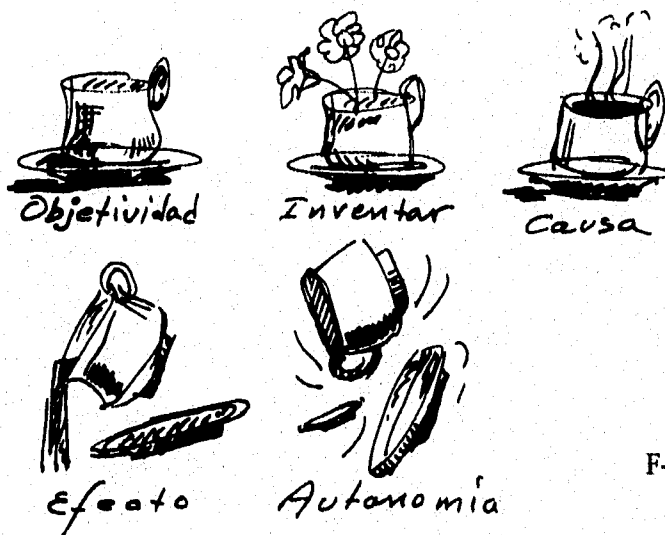
Objetivo: Relativo al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o sentir. Aplicable a lo que existe realmente fuera del sujeto que lo conoce. Desapasionado, imparcial.

Inventar : Crear por medio de la imaginación.

Autonomía: Facultad de gobernarse por sus propias leyes.

Causa : Lo que hace que una cosa exista, origen de, principio, razón, motivo.

Efecto : Resultado de una acción o causa.



F-1

La visión más común que se tiene de la realidad se funda en la idea de que el mundo no puede ser caótico y esto es así no porque tengamos pruebas de ello sino porque la sola idea nos resulta imposible. De esta manera en la vida diaria operamos pensando que el efecto se sigue y desprende de la causa, así suponemos que el hecho A motiva las causas de B y por lo tanto B es efecto de A puesto que sin A no existiría B, a su vez B al generar C es su causa.

Tal es lo que en resumen se conoce como pensamiento causal de donde se derivan las ideas de lo estable, predecible así como toda una construcción espacial, moral, estética, etc., y los valores de verdadero y falso.

Pero cuando un hecho o fenómeno no cumple con este esquema el hombre se da a la tarea de investigar las causas de tal anomalía y solo cuando cree haberlas encontrado permanece satisfecho adaptándose así a la realidad; claro esta que bajo tal sistema se supone existe una realidad verdadera, objetivamente estable en donde por supuesto el efecto jamás antecede a la causa.

Lo curioso de que la idea anterior sea una gran mentira ha ocupado a un buen número de pensadores al advertir que en muchas circunstancias el efecto puede anteceder o ser a la vez la causa de sí mismo como efecto.

Resultaría largo y fuera de lugar repetir aquí tales reflexiones por tanto tomo solo un ejemplo utilizado por Paul Watzlawick en un artículo que forma parte de la interesantísima compilación que él mismo realiza bajo el título de "La Realidad Inventada", artículo en el que se aclara suficientemente la idea.

"Cuando James Watt a mediados del siglo XVIII empezó a trabajar en los planos de una máquina movida por el vapor, los entendidos le advirtieron que semejante artefacto no podía funcionar. Por supuesto se podía hacer que la fuerza del vapor impulsara el émbolo de un extremo a otro del cilindro. Pero aquí el proyecto parecía detenerse ante un impedimento pues para hacer que el émbolo volviera de nuevo al lado derecho del cilindro era evidentemente necesario cerrar la válvula derecha del vapor y hacer entrar éste en el extremo izquierdo. En otras palabras: el necesario movimiento de vaivén del émbolo exigía, por así decirlo, un *spiritus rector* exterior a la máquina o, para decirlo más prosaicamente, un operario que abriera y cerrara alternativamente las válvulas de entrada. Pero esta disposición era incompatible con la idea de una máquina que debía de trabajar de manera independiente. Sin embargo Watt encontró una solución que hoy nos parece trivial: hizo del movimiento de vaivén del émbolo su propia guía al confiar el movimiento a la llamada corredera que como se sabe gobierna las operaciones de abrir y cerrar las válvulas de vapor. El movimiento del émbolo sería entonces, por una parte, causa del alternado abrir y cerrarse de las válvulas, pero este efecto a su vez sería la causa del movimiento del émbolo.

Para el pensamiento lineal de causa y efecto propio de aquella época este principio de acoplamiento y retroacción que se basa en una causalidad circular (retroacción) era paradójico”.⁷

El punto que me interesa señalar del ejemplo anterior es precisamente la paradoja contenida en el hecho de que causa y efecto se unan para formar una causalidad circular cuya esencia supera la concepción del pensamiento lineal y causal.

Tal situación suele mencionarse como un “*circulus vitiosus*” en donde los hechos no corren en línea recta sino que al convertirse el efecto a su vez en causa se crea el principio de retroacción, una vez que este efecto de retroacción se suscita la circularidad construida está más allá de cualquier momento de principio y fin, de cualquier primacía causa y efecto.

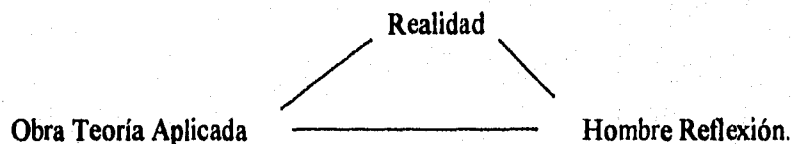
En el campo de la teoría del conocimiento y el lenguaje el fenómeno circular desencadena virajes radicales, a continuación me explico.

Para el pensamiento causal la secuencia epistemológica se resumiría de la siguiente manera:

Realidad Objetiva → Hombre Reflexión → Obra Teoría Aplicada.

esto es que; la realidad existe, el hombre la analiza y el resultado son obras creadas por el hombre.

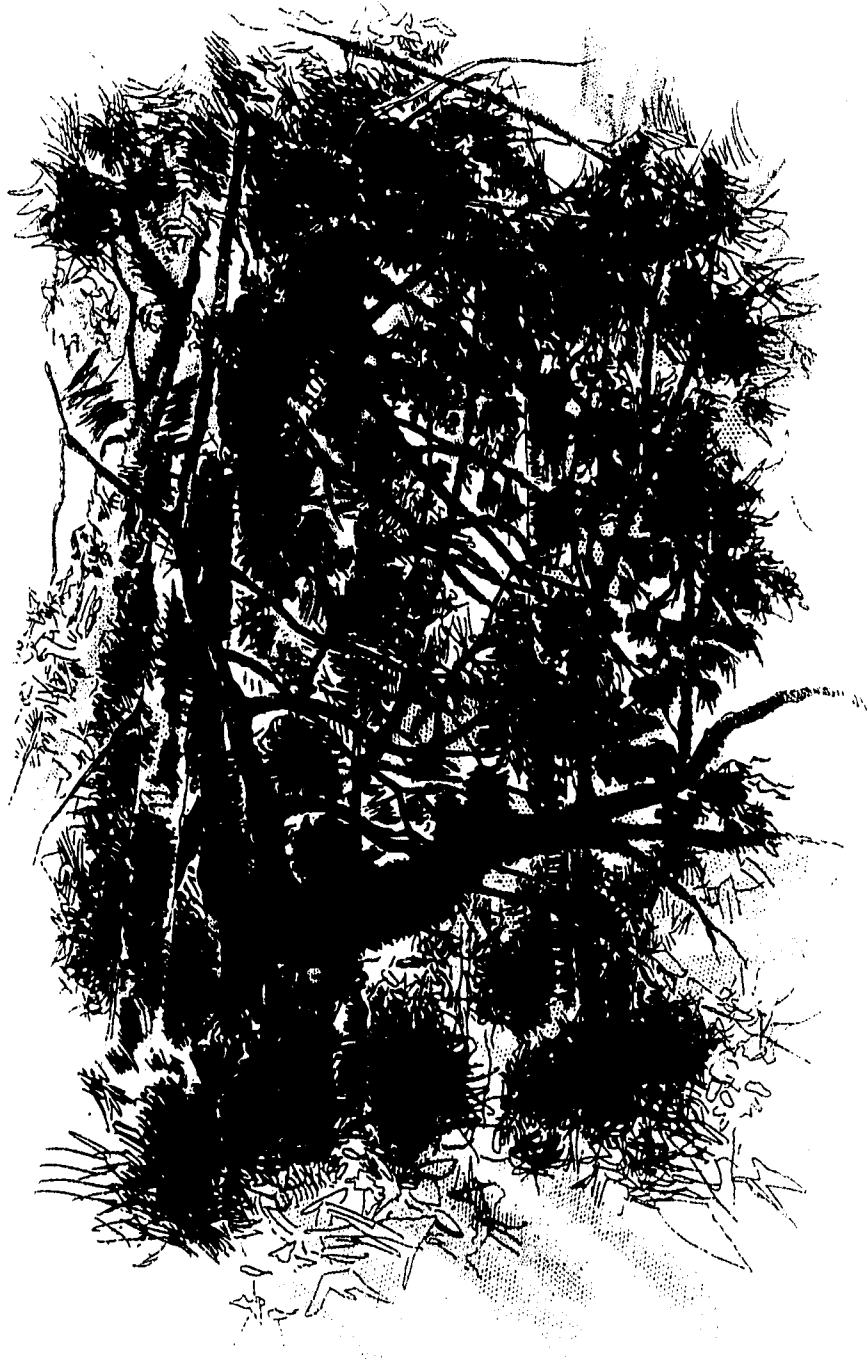
Pero desde el sentido circular de retroacción tenemos que:



De modo que la realidad solo existe cuando el hombre se percata de ella al reflexionar, al crear obra como efecto de la reflexión ha construido una nueva realidad.

En resumen, el ser que describe y el ser descrito finalmente se interpenetran, lo inventado y su inventor son inseparables inventando así a partir de la experiencia una dimensión en la cual principio y fin se unen paradójicamente formando una sola entidad. Entonces lo supuesto objetivo que la ciencia y filosofía llamó realidad sin color, sin sonido, impalpable que yace como témpano más allá del plano perceptual humano es una osamenta de estructuras y símbolos ajenos al sentimiento.

⁷ Watzlawick Paul en “La realidad inventada”, págs. 58 y 59.



"Redes". Aguafuerte 25 x 18 cm.

Hasta aquí se resume que el conjunto de seres, hechos, etc., que denominamos realidad son mezcla tanto de la parte existente fuera de nuestra mente como de los procesos perceptuales sucedidos en el intelecto.

Un factor más que resulta importante mencionar en este momento es aquel que se refiere a la idea de "Autonomía" en la realidad; hasta este punto he tratado de comentar la manera en que filósofos, lingüistas, psicólogos, etc., plantean que, finalmente la realidad existe solo en la medida que el mismo sujeto la construye, generando de esta manera efectos de retroacción sobre las causas de la misma realidad; ahora bien si resulta aceptable que, en alguna medida el conjunto que denominamos realidad no es 100% objetivo sino que es producto de nuestra construcción mental, hemos de aceptar que en gran medida también resulta ser una mentira, que sin embargo nos permite un aceptable marco de acción en el mundo cotidiano.

De lo anterior se desprende el que... si en alguna medida nuestra construcción racional es imprecisa y subjetiva quizá le atribuye a la realidad exterior y a sus personajes, motivos, órdenes y relaciones sumamente humanizados pero que seguramente no corresponden a las pautas que originan sus acciones.

El efecto resultante que me interesa destacar de lo anterior es el siguiente: El humano no puede asumir que conoce el mecanismo, el orden o la estructura esencial de un fenómeno o sujeto natural, aquello que cree saber solo es una aproximación al mundo que sus sentidos le representan.

Si traducimos lo anterior a conductas desarrolladas en los artistas, de inmediato pondremos en entredicho conceptos como "planear", "proyectar", prefigurar, etc.

Yo propondría una actitud más reservada, ya que la realidad (en este caso la naturaleza) es autónoma respecto al intelecto y razón humana en cuanto a sus motivos y órdenes fenoménicos y estructurales.

Solo el hombre encuentra drama en la luz del crepúsculo y la aurora, solo el hombre encuentra drama cuando el león mata a la gacela; la naturaleza quizá solamente transcurre.

2.3 Lo Sígnico Visceral.

Para poder hablar de signo, necesariamente se implica una convención social esto es que; cualesquiera que sean las definiciones del término estas son producto siempre del consenso entre un grupo humano.

Es pertinente considerar lo anterior ya que si hemos de pensar en el signo dentro del sistema de lenguaje se precisa comprenderlo como una unidad semántica en la que todo miembro de un grupo habrá de encontrar el mismo significado.

En su libro "Las palabras y las cosas" dice Foucault:

"Como una concepción general el signo siempre es real y probable. Puede tomar valores de la naturaleza y la convención, y por lo tanto constituidos por el hombre."⁸

A partir de lo anterior podemos comprender que el signo sea generalmente utilizado para transmitir información y también para decir a alguien lo que el otro conoce y desea dar a conocer a los demás, en pocas palabras transmitir conocimiento.

Dos funciones del signo son:

Designar y Significar esto es, por una parte.

Designar (Ver lámina II) como función de señalar y atraer la atención a la cosa referida
Significar (Ver lámina XIX) cuando en sí mismo el signo apresa la idea o concepto citada (la cruz, el signo de infinito, etc.).

Un elemento más que es importante mencionar es el que, el signo dentro de la evolución del lenguaje escrito logra en un momento dado trascender las limitaciones de referente hacia algún objeto (como los pictogramas en donde aún se deriva la imagen del signo referido al objeto representado) y se constituye en unidad semántica abstracta sin valor referente pero con mucho mayor capacidad sintáctica operativa (como sucede con las letras del alfabeto, que como unidades fonéticas aisladas paradójicamente permiten construir palabras que se refieren a cualquier objeto suceso situación, etc.).

El alto grado de sencillez y sofisticación que los signos logran hoy día (Sistema Binario) permite cada vez ser más preciso en el lenguaje y la transmisión del mensaje deseado, esto es que poco a poco se elimina el ruido en nuestras secuencias comunicativas.

Si el humo es signo de que existe fuego, el fuego es símbolo de luz, calor, protección, etc., esto es que a diferencia del signo el símbolo es considerado como la comprensión de un valor moral o espiritual a través de las imágenes o propiedades de las cosas naturales.

En el campo específico del arte, que es el que nos ocupa, el símbolo es sinónimo de lenguaje o manera comunicativa que pretende evocar o intuir la situación representada.

Una relación sintáctica interesante que es utilizada frecuentemente en el campo de nuestra pintura actual es aquella en la que el símbolo no describe directamente la cosa aludida sino que la sugiere a partir de asociaciones que no dependen del referente. En suma los símbolos en el arte son una manera de exteriorizar y mostrar la experiencia psíquica del autor.

⁸Foucault Michel en "Las palabras y las cosas", pág. 68.

El establecimiento de estas secuencias comunicativas en la pintura mexicana del último decenio la definen ante todo como un proceso de comunicación lineal, un campo en el que priva el más fuerte individualismo como único criterio para ordenar y jerarquizar las unidades signílicas en las obras, así como la carga simbólica básicamente determinada por el drama existencial del autor. En suma, una estructura semántica (más que plástica) dedicada a la narración del “yo” pintor como eje del fenómeno artístico.

Lo que de aquí me interesa redondear es la contradicción subyacente en el hecho.

Mientras que los elementos temáticos, signos y símbolos de nuestra pintura sean elementos narrativos del existencialismo del autor, será sumamente difícil que estos logren un efecto de retroacción que provoque el enriquecimiento o variación de la propia estructura plástica.

Lenguaje y pintura seguirán siendo vía para decir algo en lugar de convertirse en sí mismos en parte del discurso.

Finalmente se sigue hablando a través de la obra de problemas humanos fuera de ella pero con los mismos elementos semánticos formales; en suma se sigue mirando el mundo con el mismo cristal.

2.4 La Posición Epistemológica.

En este inciso las palabras probablemente no resulten tan extensas, sin embargo me interesa sobremanera el punto, de modo que aunque breve, es necesario redondear algunos aspectos.

Básicamente en este segundo capítulo me he empeñado en exponer como el artista construye una ficción que sin embargo, por la vía de su obra, adquiere el rango de realidad objetiva que aún siendo mentira incide y conforma el propio contexto y conciencia humana.

También me resulta de suma importancia comprender al artista como un ser especulativo hacia su entorno más que como un ser retraído psíquicamente hacia sus propias manías.

He intentado plantear el lenguaje no como proceso lineal objetivo sino como fenómeno de retroacción, como un todo, en donde realidad-natural y realidad-plástico-estructural son verdades aproximadas que se afectan unas a otras.

Si veo la epistemología sencillamente como la “vía que el hombre crea para conocer el mundo y a sí mismo”; si acepto que toda la realidad es en parte ficción y por lo tanto relativa; si continuamente escucho hablar sobre el agotamiento de la pintura como lenguaje, etc., no me queda más que preguntarme cuál ha de ser mi postura frente a esta disyuntiva, qué pienso como productor de plástica acerca de la realidad, la naturaleza, la pintura, el lenguaje, la forma, etc. Y es en este punto en el que creo puedo redefinir cuando menos de inicio la manera en que he de abordar estos asuntos; de aquí surge en primera instancia una apreciación aunque resulte temerario aventurarla; considero que en gran medida el arte



"Vegas".

Mixta 20 x 14 cm.

visual no solo en nuestro país vive un clima de crisis existencial o vacuidad humanista (Lipovezqui "La era del vacío", "El imperio de los efímeros", Douglas Copland "La Generación X").

Se cuestionan quinientos años de pensamiento moderno racional y occidental, lo cual considero muy sano y "deconstructivo" pero en mi caso no intento destruir el castillo de arena, no me interesa solamente gritarles sus farsas a nuestra decadente sociedad y su axiología moral, jurídica, ética y específicamente artística. Más bien me interesa recuperar el asombro al observar la luz filtrándose entre la maraña del bosque, me interesa pararme a especular en el mundo natural e imaginar como dice Bachelard en "El aire y los sueños": "¿cuál es el secreto orden que confiere al mundo su apariencia?"⁹ si nos consideramos sabedores de la estructura de la pintura esta es la vía más segura para no encontrarle salida, pues no existe misterio en lo conocido solo nos seduce aquello que ignoramos.

Es inútil preocuparse por salvar a la pintura de su crisis, no son tiempos para profetas ni vanguardias.

Es preferible buscar con paciencia los cuestionamientos conceptuales formales que nos permitan dar una nueva ingeniería formal al arte.

Por mi parte creo que hasta hoy se ha construido la visión plástica del artista como proyección en una caja piramidal nacida hace quinientos años pero con raíces que se hunden mucho más atrás en el tiempo, es momento inmejorable para desconfiar de lo aprendido y volver a buscar otras respuestas a las pequeñas dudas no satisfechas por la teoría espacial y plástica que heredamos y en la cual vivimos.

⁹ Bachelard, Gaston en "El aire y los sueños", pág. 256.

CAPITULO 3

LO CUADRADO DE LOS CUADRANTES

3.1 La pirámide visual una visión ortogonal del mundo.

“La pintura consta de tres partes, que llamamos dibujo, conmensuración y colorido.”

Libro I

“De estas tres partes pretendo tratar solo una, la conmensuración, que llamamos perspectiva.

Esta parte consta de cinco partes: la primera es la vista, o sea el ojo; la segunda es la forma de la cosa vista; la tercera es la distancia del ojo a la cosa vista; la cuarta son las líneas que parten de la extremidad de la cosa y se dirigen al ojo; la quinta es el término que hay entre el ojo y la cosa vista, sobre el cual se pretende representar las cosas.”

Libro I

“...proseguiremos la obra dividiendo esta parte llamada perspectiva en tres libros. En el primero hablaremos de puntos, líneas y superficies planas. En el segundo hablaremos de cuerpos cúbicos de pilastras cuadradas de columnas circulares y de muchas caras. En el tercero hablaremos de cabezas, capiteles, basas y cuerpos dispuestos variamente.”

Libro I

“El nombre de perspectiva se me antoja como decir cosas vistas de lejos, representadas bajo unos determinados términos con proporción, según la cantidad de su distancia; sin ello nada puede degradarse con exactitud. Y la pintura no es otra cosa que la representación de superficies y de cuerpos degradados ó aumentados en el término, dispuestos conforme a como se manifiestan en ese término las cosas reales vistas por el ojo bajo diferentes ángulos.”¹⁰

Libro I

Los pensamientos mencionados anteriormente corresponden al tratado de “La perspectiva pictórica” publicado entre 1472-1475 por Piero della Francesca. Aunque tales ideas no corresponden de manera única al ingenio de Piero, sino que conjuntan e integran el

¹⁰ Della Francesca Piero “La perspectiva pictórica (1472-1475)” en Colección “Fuentes y documentos para la historia del Arte”, Tomo IV, págs. 100, 101, 102.

pensamiento de una serie de autores que les anteceden, particularmente el del arquitecto y pintor Leon Battista Alberti quien terminó la redacción del tratado de pintura en latín hacia agosto de 1435, en el cual se encuentra ya desarrollando un método para representar la aparente variación en el tamaño de los objetos según se alejan o acercan a la distancia del espectador y su rayo visual.

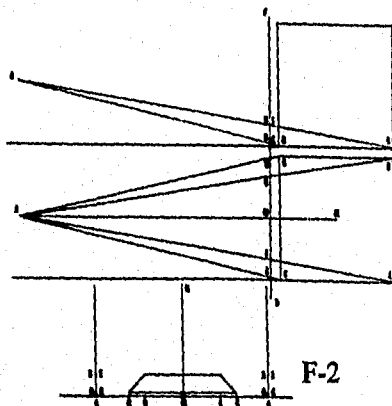
Aun así en los tres libros de la pintura de Piero della Francesca se establecen los fundamentos por excelencia para la Pintura y la Perspectiva desde un punto de vista científico rigorista, este tratado es considerado como el primero que se deslinda de divagaciones literarias y se atiene a un procedimiento orgánico y coherente cuya finalidad es explícitamente pedagógica.

Resulta interesante para este trabajo de tesis señalar la enorme concordancia de este tratado con el panorama intelectual de aquella época, que fijaba en las matemáticas el espejo ideal para que el arte reflejara el mundo, al proporcionarle a la pintura las reflexiones y procedimientos necesarios para conducir tales ideas hacia una representación gráfica consecuente.

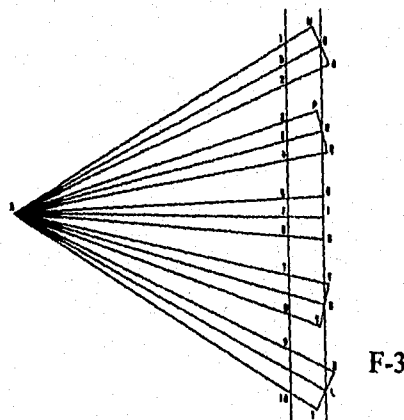
Es claro que no se trata en este espacio de reproducir extensamente el tratado de Piero, he seleccionado las citas con que inicio este capítulo porque de ellas me interesa abstraer algunos conceptos básicos para el tema que me ocupa.

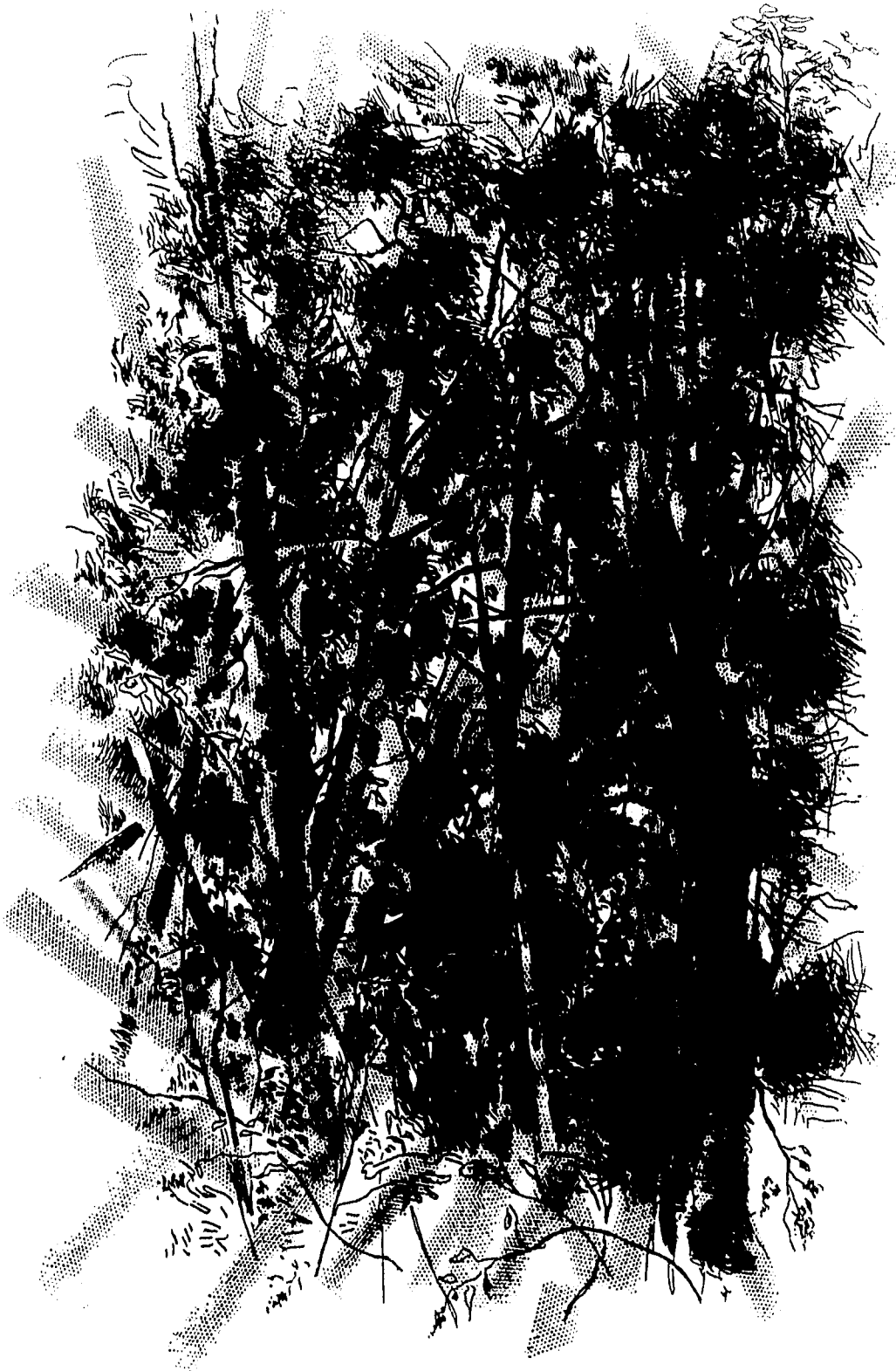
- 1o. La formulación Rayos visuales que se originan en puntos de un objeto y se dirigen al ojo del espectador.
- 2o. La formación de una pirámide visual por estos puntos proyectados del objeto y que confluyen al ojo del observador.
- 3o. La formulación de un plano línea o eje vertical interpuesto entre el objeto y el ojo en el cual se proyectará la imagen del objeto y sus dimensiones degradadas o escorzadas.

De las imágenes incluidas a continuación (Figs.2, 3) en particular destaco el establecimiento del rayo visual, la pirámide visual y el plano de cuadro como elementos que en lo sucesivo serán constantes en los sistemas de representación perspectiva de los objetos en el espacio.



Piero della Francesca, Libro III, teor. 1.





"Subete a la máquina II". Aguafuerte 25 x 18 cm.

Resulta interesante mencionar que los aspectos propiamente matemáticos implicados en la perspectiva piramidal del 1400 en Italia, corren paralelos y entremezclados a la utilización de instrumentos mecánicos para dibujar o “calcar” imágenes del natural.

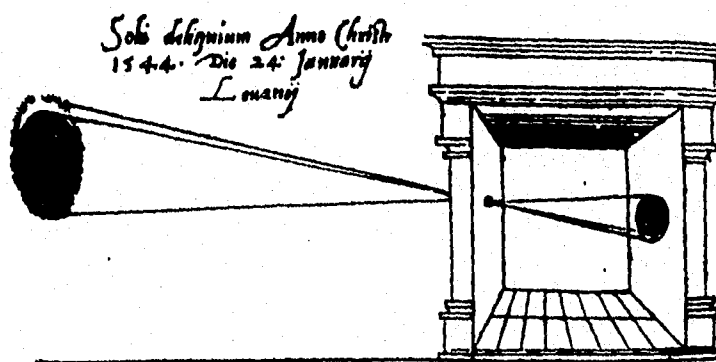
Existen desde la llamada Edad Media recursos utilizados por los pintores cada vez de manera más frecuente en la construcción de la pintura; uno de ellos es la “Camera Oscura”, remoto antepasado de las actuales cámaras fotográficas.

La llamada “Camera Oscura” es un cuarto o caja sin luz en donde ésta penetra a través de un lente o minúsculo orificio. En el fondo de la habitación o en el de la caja, la imagen proyectada se mira invertida, en el caso de la caja la imagen se puede mirar desde fuera a través de una pantalla de cristal esmerilado, sobre esta pantalla de cristal o papel transparente se puede dibujar la imagen proyectada y transferirla mediante una retícula ortogonal al plano pictórico.

Este principio de la cámara se conoció desde tiempos de Euclides; aunque aún no se conocían los lentes se lograba un efecto parecido con un pequeño orificio en la pared.

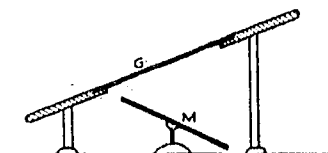
Un filósofo árabe llamado Alhazen (965-1038) se interesó en este sistema con respecto a la visión humana, mostrando la relación entre el tamaño del orificio y la nitidez de la imagen, base de lo que la cámara y lentes de hoy integran como profundidad de foco.

Vasari menciona que en 1457 Alberti hizo un descubrimiento para representar paisajes y disminuir y ampliar figuras mediante un instrumento útil para el arte, instrumento que con seguridad fue una cámara oscura con lente integrado. (Fig. 4).



La cámara lúcida en su manera más simple consta de una placa de cristal transparente inclinada unos 45° sobre una hoja horizontal de papel reticulado y un dispositivo para fijar la visión del dibujante; una variante de este artefacto que incluye un espejo reflector es la que se ilustra en la Fig. 5.

Alberti dedica su tratado “De Pintura” 1436 a su maestro Brunelleschi. Alberti considera el cuadro como una ventana para que un observador fijo mire el mundo. Toma de Euclides el concepto de cono visual, para llamarlo “Pirámide Visual” su novedad consiste en la interposición de una superficie pictórica que denominó “Plano del Cuadro” entre el vértice y la base de la pirámide, así cada rayo que incide en el ojo partiendo de un punto del objeto, atraviesa el plano de cuadro determinando con su intersección la posición de dicho punto en el cuadro.



La *camera lucida*. El reflejo sobre el espejo M se ve a través del cristal transparente G, sobre el cual se dibuja con tinta para luego trasladarlo a una hoja de papel humedecido. La imagen se ve al revés, pero al trasladarla se ve en sentido correcto.

F-5

Basándose en este principio construye su denominado “Velo” que no es mas que la aplicación mecánica de lo anterior, tomo a continuación una cita del propio Alberti en su tratado de pintura donde lo describe:

“Creo que no puede encontrarse nada más adecuado que el Velo que entre mis amigos llamo Intersección y cuyo uso fuí el primero en descubrir. Consiste en lo siguiente: un velo de tejido muy fino, teñido de cualquier color y dividido por hebras más gruesas en cuantas porciones cuadradas se deseen y tensado sobre un marco. Lo coloco entre el ojo y el objeto a representar de manera que la pirámide visual pase a través del fino tejido del velo. Esta intersección representa grandes ventajas, primero porque la superficie se mantiene inalterable, ya que una vez fijada la posición de las siluetas se puede hallar inmediatamente el vértice de la pirámide inicial lo que resulta difícilísimo sin la intersección.”¹¹ (Fig. 6).



F-6

¹¹ Alberti Leon Battista citado en Wright Lawrence “Tratato de Perspectiva”, págs. 78 y 79.

A partir de ese momento 1430-1450 se fijan de manera permanente los conceptos de:

Rayos Visuales (Proyección de puntos de un cuerpo)

Pirámide Visual (Conjunto de rayos visuales convergentes en el ojo)

Vértice de la pirámide visual (Punto de fuga)

Abatimiento del plano de cuadro en un sentido doble, lateral y superior, ambos a 90° a proyectar cualquier cuerpo en tres vistas (Montea).

Es casi imposible fijar de manera exacta el autor original y el momento histórico en que se crea este sistema de proyecciones, que a final de cuentas deviene en la construcción de un "modelo espacial" que más allá de la región pictórica conforma una visión científica y filosófica en el hombre.

La lista de autores que aportan a este tema es enorme: Guiberti, Alberti, Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo de Vinci, Brunelleschi, Sebastiano Serlio, etc., etc., etc.

Lo importante de este hecho es que tal secuencia de autores pone en evidencia una continuidad más que una ruptura en este sistema espacial, las precisiones que con los siglos se le hacen terminan por depurar un "modelo espacial" altamente sofisticado pero que solo existe en la mente humana.

Mucho tiempo transcurrió para que la oposición entre Perspectiva Natural y Perspectiva Geométrica inquietara al hombre al grado de buscar respuesta a fenómenos que evidentemente escapaban a este modelo geométrico ortogonal.

Una paradoja más se encierra en el hecho de que todos los sistemas de proyección perspectivos buscaron por mucho tiempo la representación verídica de la realidad en la imagen, tal como el ojo humano la percibía en su infinita variedad y riqueza pero para conseguirlo tuvieron que crear un sistema geométrico estable, inflexible, con requerimientos matemáticos fijos, de tal manera adquirieron rango categórico; la relación angular ortogonal (90°) entre los planos de proyección y de ahí la relación Vertical Horizontal como latitud y longitud para un mundo de coordenadas, se convirtió en sistema métrico sinónimo de un llamado Arriba, Abajo, Norte, Sur, Este, Oeste, Cenit, Nadir, Izquierda, Derecha, en el cual las diagonales y los ángulos en su gran variedad se encuentran sometidos al dictado de su transferencia perpendicular hacia cualquiera de los planos de proyección que ¡oh! asombro no existen mas que en nuestra mente, pero con tal intensidad que nos llevan a imaginar de acuerdo al sentido común casi siempre el espacio como un recipiente (preferentemente cúbico) en el que flotan los objetos.

Aunque ahora sabemos que tal situación es muy cuestionable, a nuestra imaginación le cuesta trabajo desprenderse de tal idea. Se nos pide (y más en el terreno del arte) contemplar el mundo como algo flexible y cambiante cuando se nos ha impuesto desde



"Vegetaciones III". Mixta

pequeños un mundo cuadrado, ejes visuales ortogonales, habitaciones cúbicas, cuartos de baño con cuadrillos y rectángulos en el piso, la pared, el techo y el espejo; edificios paralelepípedos, autos de cuatro ruedas (aunque sea más fácil estacionarse en uno de tres) y para rematar ortodoncia para los dientes hasta convertir la "rectitud" en un valor moral sinónimo de buena conducta y organización en la vida.

3.2 El paisaje sin sujetos.

"Ningún hombre ve las cosas como son, aunque sepa como deben ser".¹²

Dijo Jonathan Richardson en su libro "Teoría de la Pintura" de 1715. Tales palabras se aplican a la pintura realizada frente a la naturaleza como a cualquier otro género (Desnudo, Arquitectura, etc.) aunque el desarrollo de la "Naturaleza" como tema central de la pintura ha quedado desfasado respecto a otros.

La perspectiva renacentista se apejó fundamentalmente a la representación de un espacio arquitectónico, así de esta manera sus mejores exponentes eran arquitectos que con familiaridad, manejaban estas formas.

Por el lado opuesto es sumamente complicado pintar o dibujar un "motivo" recurriendo únicamente a la memoria sin tener un conocimiento más o menos profundo de su estructura que nos permita una cierta reducción de sus formas para hacerlas manejables.

Hasta el siglo XVIII la mayoría de los artistas parecen considerar los temas naturales como un conjunto de factores susceptibles de englobarse en la misma esfera teórico-formal que el resto de la pintura, esto es, susceptibles de bocetarse en fragmentos, memorizarse y en caso necesario ensamblarse para constituir un "fondo o escena" creíble.

Como mencioné anteriormente, con Alexander Cozens y John Constable entre otros, se inicia una riquísima experiencia en la pintura paisajística, que no dependerá ya de las normas formales de la pintura en general, sino de la observación directa de las relaciones naturales como centro de la obra.

En la pintura que incluyó paisaje hasta esa época (pasando por El Greco, Rubens, Franz Hals ó el mismo Velázquez en su retrato ecuestre del Rey), es muy cuestionable la representación espacial de estos motivos, sus representaciones de colinas y montañas se construyen esencialmente como Pantallas o Femas semejantes a planos escenográficos.

Incluso en las obras que se basan en información directa del modelo los contornos suelen ser representados con minucia y autenticidad, pero no se advierte que los contornos como dato fidedigno de la configuración de un cuerpo no existen; son una convención establecida desde los confines de la mente humana para determinar un patrón de lectura y reconocimiento de

¹² Richardson Jonathan citado en Wright Lawrence "Tratado de Perspectiva", pág. 302.

una forma, en la cual solo el interior del modelo mismo en sus valores estructurales nos permitirá una representación menos arbitraria en la imagen.

Si en el paisaje nos atenemos a la representación de los contornos de las cosas estaremos prácticamente impedidos para establecer relaciones de profundidad y espacio si no es solamente a partir de la perspectiva atmosférica, que en el campo de la pintura se logra con el recurso cromático pero no así en el campo del dibujo o grabado.

Hasta el 1700 aproximadamente en la pintura europea el paisaje funcionó como resonancia, fondo o complemento sobre todo de la pintura religiosa, mitológica o histórica y como tal solía inventarse; pero inventar un paisaje convincente en términos cinestésicos es tan difícil como practicar cirugía sin saber anatomía.

La Anatomía del Paisaje depende de complejos procesos de formación rocosa, orográfica, hidrográfica, erosión, clima, Biología y de latitudes geográficas; estos factores en conjunto e interacción son los que básicamente determinan el carácter del color, espacio, relieve, ritmo, vegetación de lo que nuestros sentidos perciben como estímulos que a su vez nuestro intelecto codifica como "paisaje".

Por esta vía se puede establecer una secuencia de pensamiento de cualidades distintas; esto es que, si por mucho tiempo la esencia del arte occidental europeo consideró el paisaje como elemento de fondo y resonancia del asunto central de la obra, a partir del siglo XIX de manera específica y ya en el campo de la pintura, se le asignará a el orden natural un carácter propio como generador de la forma plástica pero con autonomía ontológica.

Las palabras de John Ruskin en su libro "Los Pintores Modernos" fijan con precisión esta ruptura cuando menciona la relación entre el "autor" y la "Naturaleza":

"En lugar de subordinar la Naturaleza a su personalidad subordina su personalidad a la Naturaleza; se contenta con seguirla, sin turbar su calma y su pureza con sus cuidados personales; la pinta con toda sinceridad, sin dejarse influir por sus pasiones y fantasías de el momento."¹³

En el párrafo citado anteriormente se haya el principio teórico que permite derivar el tratamiento de la naturaleza en la pintura como centro mismo del acontecimiento temático.

En este momento me encuentro en capacidad de señalar algunos de los pequeños puntos que he encontrado en mi trabajo como autor de imágenes, esto es que, si la cita anterior permite fijar la autonomía ontológica del mundo natural como sujeto en la obra, esto no garantizó que en lo sucesivo dicha tendencia se manifestara de manera lineal y ascendente. Una de las causas de que no sucediera así creo que fue el hecho de que la pintura de paisaje o mejor dicho aquella realizada fuera del estudio del pintor o al aire libre nunca determinó de manera específica su intención de separar, cuando menos teóricamente, la representación del mundo

¹³ Ruskin John en "Los pintores modernos" pág. 9.

de lo natural del mundo humano cuya huella se incluía en las imágenes al pintar senderos, puentes, jardines, vías férreas, todo ello mezclado con colinas, bosques, mares, lagos, ríos, etc.

Esta mezcla conceptual determinó hasta hace poco relativamente el hecho de que la relación entre el mundo natural y el mundo construido por el humano coexistieran en la pintura determinando así la imposibilidad de trascender en la obra la relación que ataba lo natural como tema a la excesiva humanización de los valores iconográficos.

Aquí creo interesante señalar dos peculiaridades en esta situación.

La primera consiste en que no basta con establecer una simple división entre “lo humano” como todo aquello que incluye la marca del hombre y “lo natural” como todo lo que no muestra intervención del trabajo humano, digo lo anterior porque considero que en muchos casos del arte si bien se ha reducido la presencia de la imagen humana en la obra, la carga sentimental, dramática y trágica como lo señala Mondrian se ha transmitido a los árboles, la luna, el sol, el agua como personajes que más que expresar las relaciones de la Naturaleza, nos muestran conductas humanizadas.

De antemano se que lo anterior resulta polémico y quizá aun equivocado pero a este respecto menciono una segunda observación.

En el caso específico de la pintura del mexicano Gerardo Murillo podemos encontrar obras que constituyen aciertos importantes en este asunto.

Pongo como ejemplo su pintura titulada “La sombra del Popocatepetl”.

Un análisis abreviado de mi parte señalaría como tema central de este cuadro la monumentalidad del volcán reduciendo todo el resto de elementos, líneas, etc., a valores auxiliares a ese fin, lo curioso es que el volcán como unidad central no aparece y lo único que presenciamos es el vacío, el abismo, que se prolonga desde lo alto de la montaña hasta el vértice de su sombra que invade incluso el área del valle.

Creo que en varios sentidos esta obra es un acierto, pero entre otros el que es interesante resaltar es que la geografía en su conjunto determina relaciones estructurales que se configuran en eje de una obra.

De este modo es que puedo plantear como posibilidad el concebir una pintura frente a la naturaleza sin pensar en “el sujeto tradicional”, sino en una pintura de relaciones entre los factores naturales.

Puede que esta idea no sea válida mas que para mí, y a los demás autores les resulte absurda, pero aun así desde este punto se han derivado una serie de organizaciones formales y conceptuales en mi trabajo.



"El canto".

Temple 20 x 14 cm.

Mi trabajo de pintor y dibujante frente al mundo natural a través de algunos años me ha llevado a concluir que la anatomía de un paisaje significa básicamente el determinar algunos aspectos como categorías de construcción:

Relieve: como traducción del aspecto tectónico orográfico a un concepto formal de la pintura.

Luz: como elemento que define la circunstancia cinestésica típica del paisaje en un tiempo específico.

Relaciones de proporción: como conjugación interactuante de los pesos visuales en los elementos que constituyen la imagen.

Espacio: como resultado del activo de los conceptos anteriores.

Comprendo anticipadamente que estas cuatro categorías no significan por sí mismas nada relevante pero, a partir de aquí señalo lo específico de mi proceso aunque tal vez adelante conclusiones.

Si tuviéramos que seleccionar algunos conceptos básicos que aparecen de manera recurrente en la mente del arte occidental uno de ellos sería la idea de Volumen o Relieve como meta a comprender e interpretar en la imagen, me permito asumir lo anterior y ahorrar la explicación cronológica e histórica de tal aspecto.

Me interesa señalar más bien el que tal preocupación representa el intento del hombre occidental por organizar en un sistema teórico la estructura que determina la cualidad de superficie de un plano que incluso al cerrarse de manera continua generará variedad de cuerpos.

Debemos al pensamiento griego la creación del vocablo "tectónico" que al latín pasa como tectum y que tenía dos significados:

1o. Tectónico - techo, tanto en el aspecto celeste como en lo arquitectónico.

2o. Tectónico - lo referente a las fuerzas que crean el relieve terrestre.

Sin demasiado pensar se advierten de inmediato las relaciones geométricas implicadas en tal concepto.

El sistema racional en su expresión geométrico-matemática culminará en un complejo sistema de fina elaboración reflexiva para organizar los aspectos del relieve y el volumen como modelos teóricos.

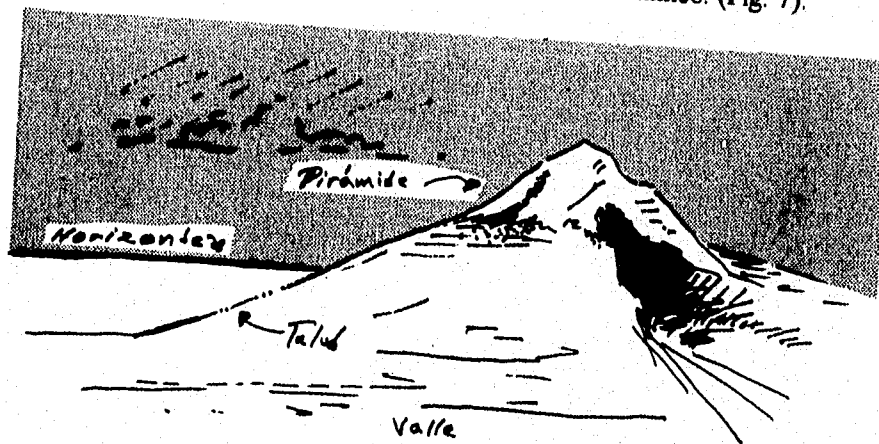
Una de las construcciones del relieve por ejemplo se logra a partir de interceptar o unir dos planos en alguno de sus lados generando como consecuencia el concepto de "arista" que es una línea que paradójicamente no existe ya que en realidad esta integrada a ambos planos.

Es común entender el modelado incluso hoy como la valoración de un plano escultórico a partir de la inclusión de planos contenidos en el plano general.

De igual manera solemos mencionar la escultura como el arte del volumen y las tres dimensiones.

Seguimos utilizando conceptos como "cubicar" o "prisma envolvente" que significan reducir cualquier expresión orgánica a un modelo simplificado de cuerpos platónicos, incluso el pensamiento cubista no logra superar esta disyuntiva ya que toma como elementos básicos el cono, el cilindro y la esfera.

Desde esta óptica cualquier montaña significa básicamente una pirámide casi siempre truncada de bases poligonales cuya inclinación en general varía de 30° a 50° en sus contornos de donde se concluye por lo tanto su gran estabilidad al desafiar la gravedad. Aún más esta pirámide tendrá un basamento talúdico más o menos extenso que será finalmente su asiento en la horizontalidad de los valles, en suma, cuerpos sobre cuerpos y más cuerpos cuyo esquema se reduce siempre a un carácter rectilíneo. (Fig. 7).



F-7

Cuando tal modelo me resultó tedioso en la imagen decidí, de acuerdo a la aplicación de ritmos curvilíneos en mis dibujos, que podía considerar el relieve de mis paisajes como un solo plano continuo y sin límite específico que se curva y se absorbe por y sobre sí mismo variando únicamente en la amplitud, frecuencia y tipo de sus curvas.

Creo que así resulta claro que la anatomía entendida como la estructura intrínseca del sujeto, en el caso del paisaje asume inflexiones geométricas que la diferencian del plano anatómico humano cuya finalidad obedece sobre todo a una esencia mecánica articular.



"Caos II". Aguafuerte 25 x 18 cm.

El caso de la luz como elemento formal en el arte significa tal vez el más difícil de separar de aspectos místicos y teológicos a través de los siglos.

Como ya sabemos a través de la obra de Turner y los impresionistas en la pintura se logra el ascenso de la categoría luminica como factor de estructura sintáctico formal más que simbólico.

Pero en este aspecto no estoy totalmente de acuerdo. En líneas anteriores me he referido concretamente a la historia del arte occidental y creo que este es el momento para señalar la línea teórica de ascendencia oriental y en lo específico la China como cultura madre, que al igual que el pensamiento griego, hunde sus orígenes en centurias anteriores a nuestra cronología cristiana.

Lo primero que vale la pena señalar es el objetivo que la pintura china se traza desde su origen al igual que las demás artes en esa región.

La pintura china nace como un arte que se encuentra íntimamente animado por el "Budismo Chan" alrededor de 400 años a.C., de ahí hasta el período Ming (1568-1644) encontraremos como una esencia fundamental en esta plástica, el hecho de que a la pintura no le preocupe en lo absoluto el aspecto de la "Representación" del mundo (por otra parte uno de los ideales básicos del arte occidental).

Los maestros orientales optaron siempre por un punto ubicado entre realidad y abstracción que en Europa no se busca sino hacia el siglo XIX.

En sus tratados teóricos y sus disertaciones los maestros orientales prestaban nula atención a los aspectos de perspectiva lineal y optaron por sistemas constructivos del espacio en donde el ojo humano puede pasear de una zona a otra sin encontrar un punto específico en el que converjan las líneas de fuga que dicho sea de paso ni existen; para ellos poesía y pintura eran artes de esencias muy semejantes.

Esta pintura se funda en una filosofía fundamentalista con determinaciones puntuales para el Cosmos y el devenir Humano, así como a las relaciones entre uno y otro. De esta manera la pintura en oriente se constituye en una manera de aplicar la filosofía; por tanto no busca "representar" el mundo sino construir un mundo pictórico en el que la vida sea posible.

Lo anterior efectivamente resulta fácil de decir y por el contrario difícil de comprender, sobre todo en relación con el arte.

Una de las esencias fundamentales en el pensamiento oriental descansa sobre la idea de que no existe ninguna categoría en el universo que no cuente con su antítesis correspondiente, así lo cálido requiere de lo frío para su correcta apreciación, etc.

Por este orden de ideas el pensamiento oriental solo puede comprender un universo lleno de esencias y cuerpos si a la par es acompañado por un vacío que da sentido a la relación de esa existencia.

No intentaré explicar esta relación filosófica fundamental y aún más acepto mi poca comprensión al respecto, pero he mencionado lo anterior por la sencilla razón de que el concepto de "vacío" se adopta del plano filosófico y se constituye en categoría formal básica del arte chino y no solo en su pintura.

Precisamente la música china le asigna un valor sustancial al silencio como vacío sonoro que sin embargo es básico en la construcción rítmico sonora, de esta manera se rompe una estructura lineal de desarrollo continuo y se accede a un espacio temporal que solo es posible merced al vacío sonoro.

En la poesía, el vacío se traduce en la supresión de palabras, a las que se llama palabras vacío, mediante este proceso se crea la idea de discontinuidad y reversibilidad que exige de parte del público una reflexión del lenguaje, el tiempo y el mundo como algo vivo de lo que él forma parte activa.

En fin, y resumiendo, en el campo de la pintura el concepto de vacío implica dicho de manera sumamente simple una apreciación igualitaria no solo de los sujetos concretos que pueblan la obra como montañas, animales, casas, hombres, etc., sino del vacío o aire que debe rodear a cada uno de ellos y penetrar su interior, así comprenderemos porque las composiciones orientales tienden a expandirse en un sentido vertical, ya que entre sujeto y sujeto se alternan zonas de "No sujeto".

La noción de vacío en la pintura china trae como consecuencia el que este concepto se exprese casi siempre como una contradicción entre pintar el mundo concreto sólido y tocable y pintar el mundo etéreo e impalpable.

Es así como por excelencia la noción de vacío adquiere un significado especial para pintar el aire y el agua como el mundo de los fluidos.

El sentido aéreo y fluido de la pintura china así como su esencia dialéctica encuentran su expresión más alta en la pintura monocroma de tinta y agua en la que sin embargo ya existe el par primordial Blanco y Negro.

La gran importancia de la pintura de contraste Blanco-Negro, en China genera la que quizá es la Ley más importante de ese arte, me refiero a "*La Ley del tono*", o "*Tono semejante a la vida*".

Si existe un factor dominante en la pintura oriental es indudable que este es el del "*Tono*" dentro del cual se encuentra inmanente la valoración del aspecto lumínico.

De esta manera creo que el arte de occidente debe mucho a esta cultura en cuanto a fuentes y esencias en el plano lumínico formal en la pintura.

Por mi parte es con base en estas reflexiones que considero el aspecto luminoso en lo formal no solo como un rayo que incide en los objetos y determina su volumen, sino como factor sustancial en la anatomía de un paisaje.

Independientemente de los seres y objetos contenidos en el paisaje este a su vez siempre implicará una dualidad que se puede manifestar en la relación

Cielo - Tierra

y digo que en términos simples ya que el paisaje como segmento de la naturaleza puede asumir manifestaciones en el mar, la montaña, el bosque, la tundra, etc., en las cuales ese sentido dual cobra infinita riqueza. Más bien menciono este par Cielo-Tierra porque considero en mi experiencia personal, que este binomio que se menciona en términos simples, en un momento siguiente de abstracción en realidad representa el pintar el mundo de la tierra con volúmenes, caídas, profundidades, montañas en fin el aspecto sólido de la naturaleza y su relación con el mundo aéreo y fluido implícito en el mismo carácter físico del aire, el agua y los interespacios vacíos que existen entre sujeto y sujeto del paisaje.

Para mi pintura en este momento el mundo natural se conceptualiza básicamente en cuatro categorías:

- 1o. Lo Fluido y Aéreo tratado en el plano lumínico.
- 2o. Lo táctil y tectónico tratado en el aspecto formal del relieve plástico.
- 3o. Lo ontológico tratado a partir de los sujetos que habitan los planos anteriores.
- 4o. Lo espacial tratado como las relaciones compositivas de los factores anteriores.

3.3 Relaciones no lineales de composición.

El pensamiento Causal y Lineal encuentra su expresión básica en el hecho de demandar a las ciencias y en especial a las matemáticas el mayor rango posible de predicción en cuanto al comportamiento de los fenómenos estudiados.

Esta capacidad predictiva de la que se comenzó a tomar conciencia a partir de Newton y Euler es la base del concepto Mecanicista del mundo en donde toda situación está "determinada" por el conjunto de sus causas o razones.



Mixtia

"Seres":

El francés Pierre Simón de Laplace formula radicalmente tal concepción en sus "Ensayos filosóficos sobre las probabilidades" en donde afirma lo siguiente:

"...una inteligencia que conociera en un instante dado todas las fuerzas de la naturaleza y la situación de los seres que la componen y fuera suficientemente poderosa para someter esos datos al análisis matemático...nada sería incierto y el futuro y el pasado estarían presentes ante sus ojos."¹⁴

La posibilidad de calcular el estado pasado o futuro de un sistema o fenómeno a partir de un momento presente fue postulada como "Determinismo".

Fundamentalmente los procesos científicos "Mecanicistas y Deterministas" nos permiten el desarrollo de una tecnología e industrias, etc., que vuelven nuestro mundo habitable y nuestra vida más confortable; sin embargo en el mundo que existe en la naturaleza y fuera de la mente humana y su razón, sucede continuamente que cualquier fenómeno o proceso acontece al mismo tiempo que otros en un espacio y tiempo sincrónico lo cual hace que sus variables particulares se toquen y afecten unas a otras introduciendo pequeñas variaciones en los momentos iniciales de un proceso pero que aumentan con el curso del tiempo hasta arrojar resultados diferentes a los esperados al concluir el ciclo estudiado. En estos casos los matemáticos hablan de comportamiento caótico, estocástico o turbulento.

Desde hace miles de años se aplica esta característica en juegos de azar como los dados, la ruleta o los volados.

Ya en el siglo pasado se observó que dicho comportamiento aumentaba en sistemas o fenómenos con un número grande de grados de libertad, o sea con amplio número de variables en donde el efecto de un fenómeno rebotaba hacia otro como su causa.

La circularidad de este comportamiento caótico fue enunciada ya en este siglo como un asunto fundamental en la ciencia, por el filósofo y matemático Henri Poincaré y el físico más notable de este siglo Albert Einstein.

Aún pasarían algunas décadas más antes de que este enunciado cobrara su peso específico en toda su expresión y obligara a replantear aspectos básicos de la teoría de la ciencia.

La ubicuidad del caos es considerada la tercera gran revolución de la física del siglo XX junto con la teoría de la relatividad y la teoría cuántica.

Las relaciones y situaciones que aquí menciono pueden resultar extrañas en gran medida a los ojos del sentido común; sin embargo hoy día forman parte indisoluble de toda investigación científica.

¹⁴Laplace Pierre Simón de citado en Raftada F. Antonio "Movimiento caótico", pág. 14.

De esta manera lo que la matemática y la estadística sospechaban hace 150 años hoy lo comprueba la física subatómica y la teoría de la relatividad.

El estudio matemático del caos y su expresión en la naturaleza llevo a Benoit Mandelbrot a estudiar los "Fractales" como manifestación y estructura de formas tan naturales como una nube, una montaña o una hoja de helecho.

La investigación de Mandelbrot intensificó nuevamente el vínculo entre la matemática, las ciencias en general y el arte en especial.

El desarrollo de la teoría fractal ha traído consecuencias importantísimas en el campo de la imagen fotográfica y la imagen computarizada que, sobra decirlo, ofrece la posibilidad de fundir todos los lenguajes visuales y más aún.

Existen ya un buen número de científicos y artistas trabajando en el campo de los fractales y su consecuencia en la imagen.

En lo que respecta al presente análisis me interesa tomar de la enunciación de la teoría del caos no sus consecuencias fractales en la imagen; sino algunas de sus variables capitales como lo son los concepto de:

- Grados de libertad.
- Desorden.
- Momento y estado de un proceso.
- Estructuras no lineales o no reductibles.

Muchos de estos conceptos pueden resultarnos extraños y muy lejanos, lo paradójico es que están presentes en cada máquina de videojuegos o al encender cada computadora o en la formación de cualquier tormenta o cielo nublado o en el comportamiento de la brisa que nos refresca.

No es la intención de este ensayo profundizar en el campo de la matemática, la estadística o los fractales, terreno que cedo a los más avezados en este aspecto.

Me he detenido en tales disertaciones porque en lo que corresponde a mi trabajo de taller este tipo de reflexiones circulares me han permitido retroalimentar el carácter de algunas especulaciones formales y plantear solución plástica a la estructura de mis imágenes.

En este punto deseo extenderme un tanto más; una gran cantidad de lo que he escrito hasta este momento ha tenido la finalidad de mostrar como la historia del pensamiento moderno y constructivo trajo consigo la formulación de una teoría Espacial y Artística propia, para configurar un "Modelo Espacial" en el que su historia, ciencia, arte, filosofía y devenir humano fueran posibles.

Tal modelo no es otro que el espacio de los cuadrantes; sus tres dimensiones, Alto, Ancho y Profundidad y su pirámide visual. En suma una caja plástica ficticia existente y creada por nuestra mente para reducir el universo hasta meterlo en un cubo.

Puede decirse que hasta hoy pocas manifestaciones plásticas se han distanciado, y solo someramente, de este modelo espacial y en ningún caso de manera expresa se le han opuesto bases reflexivas diferentes.

El hecho de asumir el modelo espacial mencionado como categoría global y permanente trajo como consecuencia el establecimiento de la "composición" en arte como la búsqueda de un sistema métrico de ritmo, proporción, peso, número y grado constante, simétrico o progresivo en el que sin embargo debía ajustarse la realidad natural y lo subjetivo del autor.

Aun en artistas tan abstractos como Piet Mondrian subyace la idea de buscar la Estructura suprema para plantearla como sinónimo de "Estabilidad".

En esta disyuntiva solo algunos sistemas constructivos orientales (Chinos, Japoneses, Coreanos) escaparían a la norma.

Sería el caso de la pintura Zumi del Japón, la pintura Zen en China, Japón y Corea o las pinturas que la teoría china define como El Grado del Yipin u "Obra de genio espontáneo".

De esta manera el pensamiento causal, lineal y determinista plantea la composición en arte

Desde una concepción circular me he cuestionado el prefigurar un sistema plástico "formal" en el que después he de ajustar la realidad.

He de aclarar que la mayor parte de estas reflexiones no fueron tomadas de algunas lecturas para fundamentar mis imágenes, antes bien sucedió lo contrario, el hecho de colocarme a dibujar dentro de la maraña del bosque me obligó en primera instancia a tirar lejos de mí la geometría descriptiva, a dejar de dibujar los millones de fracciones que constituían mi modelo y la manera en que la luz y los factores formales lo afectaban.

En ese momento comprendí la esencia de la teoría del instante impresionista, pero también supe que no podía pintar el bosque desde la óptica humana que ve en "el jardín" la manera de humanizar la naturaleza, se me ocurrió hacer el esfuerzo por dibujar el bosque de una manera desorganizada que reflejara los propios motivos del bosque y su comportamiento.

Posteriormente supe en mis clases de maestría (lo que agradezco puntualmente) que esto representaba una paradoja circular y que en ello subyacía el caos, no como anarquía y desorden sino como desconocimiento de las razones que configuran ese momento natural y su existencia en mi mente como un Bosque.

Por este camino concluí en lo personal que no podía:



"Principio de incertidumbre". Aguafuerte 25 x 18 cm.

- Prefigurar demasiado mis imágenes.
- Plantear un modelo Plástico como métrica, sino que este es relativo a la "circunstancia" del modelo.
- Anticipar los fundamentos teóricos de mi trabajo.

Ese fue el punto más difícil del trabajo pues por una parte no sabía como dibujar sin perspectiva y sin volumen y por otra sabía que ningún tratado o manual de la materia me resolvería el conflicto y en consecuencia tuve que aceptar que en tal estado de cosas NO SABIA DIBUJAR.

Después de un buen número de fracasos muy frecuentes (creo que hoy son menos) concluí dos situaciones importantes que me permitieron llevar este proyecto unos pasos adelante.

- a) Lo primero fue considerar la "EXPERIENCIA" sensoria y subjetiva frente al motivo de trabajo como factor determinante para cualquier proceso de especulación formal posterior, convirtiendo así cada lugar y momento en un conjunto de relaciones únicas cuyas consecuencias formales supuse serían también específicas.
- b) Lo segundo fue buscar un diálogo formal con la obra, en este caso mis dibujos, para permitir que la obra misma me proporcionara "soluciones formales" más adecuadas al tema tratado.
- c) Como último punto buscar en las lecturas y el análisis motivos de especulación que dilataran el marco de referentes de mis construcciones formales.

Estos tres enunciados hoy los menciono con suma facilidad, aunque en los hechos haya sido mucho más difícil e indirecto el proceso para encontrarlos.

Aun así con estas premisas en lo global y con un montón de malos dibujos y fatigosas excursiones al bosque comencé a elaborar algunos caracteres formales con los que pretendo animar la construcción de mis imágenes actualmente, es indudable que no lo consigo aún, se que las imágenes inician con un propósito formal y terminan autodeterminándose por rumbos no previstos, de cualquier manera más que llegar al puerto me interesa la travesía que, entre más larga, habrá de tocar más puntos y resultar más aventurera.

Los incisos siguientes contienen algunas de las ideas, conceptos, definiciones, etc., que busco aplicar en mis imágenes, tal como las menciono quizá no existan en un manual, quizá no estén respaldados por una voz autorizada, quizá parezcan locuras producto de un mal sueño, pero he de mencionar en mi descargo que no han sido resultado de una cómoda superchería artística, por el contrario son producto de algunos años de constantes gastos económicos en viajes, bibliografía, materiales, equipo fotográfico, viáticos y sobre todo exponer periódicamente la obra producto de este proceso aun cuando la corriente se dirija en dirección contraria.

CONCLUSIONES

“La emoción más humana y profunda que podemos experimentar es la sensación de lo místico. Es la semilla de toda ciencia verdadera. Aquel que es ajeno a esta emoción, que no puede maravillarse y quedar sobrecogido de terror, está de hecho muerto. El saber que lo que es impenetrable a nosotros existe, realmente, y se manifiesta como la mayor sabiduría y la más radiante belleza, que nuestras obtusas facultades pueden conocer solamente en sus formas más primitivas, saber esto, sentirlo, es tocar en el centro de la verdadera religiosidad.”¹⁵

Albert Einstein

El hecho de reseñar el curso de una investigación nos enfrenta necesariamente al momento de concluir con este proceso:

Solemos pensar que el momento de conclusión es también el fin adonde se presentan los resultados que apuntalan y demuestran la teoría inicial y sus premisas; palabra escrita que refleja el estado de cierre de un proceso, pensamiento terminal marcado por la verdad hallada y ratificada por la aplicación de pruebas. En este trabajo de tesis que hoy me ocupa no puedo concordar con tales ideas. Aquí vuelvo a recordar una premisa que desde el inicio animó este proyecto y esta es que, todo el trabajo, en su base, no pretende demostrar algo o hallar verdad alguna, ni llegar a un fin absoluto; todo fin es el inicio de algo diferente.

También anteriormente he señalado como elemento sustancial en mi proceso el hecho de que sean las imágenes, las obras y la experiencia cognitiva frente al sujeto natural, quienes conformen el primer momento de mi secuencia metodológica que posteriormente no buscará en la historia y la teoría la justificación de sus secuencias formales sino que encontrará en aquellas, posibilidades de especulación formal.

Para el historiador, el sociólogo o el teórico de la materia artística el fin último de su trabajo se ve expresado en sistemas o desarrollos teóricos, de los cuales el aspecto formal es un subconjunto integrante pero definitivamente no el determinante.

Cuando es el propio pintor quien resume el proceso de su labor, como en este caso, la organización final de lo sucedido, obedecerá a sustancias diferentes, tantas como autores.

¹⁵ Einstein Albert citado en Barnett Lincoln en “El universo y doctor Einstein”, pág.95.

En lo que toca a este proyecto y dado su carácter productivo en el propio campo de la imagen deseo presentar a manera de conclusiones aquellas reflexiones y cuestionamientos formales que constituyen el soporte de cualquier otra relación.

No se pueden mencionar estos términos como conclusiones, ya que esto es en arte un contrasentido.

Las preocupaciones formales no fundamentan más que mi obra en lo específico, pero quizá carezcan de valor y verdad para cualquier otro autor.

Si aún así he de hablar de "conclusiones" estos han sido en este caso sobre tres factores de la estructura Teórico-Formal de la plástica:

- El Concepto de "Modelo" en la investigación plástica.
- El concepto de orden en la imagen.
- El concepto de ubicación o posición.

Una disyuntiva básica que enfrenta hoy la metodología de los procesos creativos en el área de las artes consiste en la transposición de criterios substanciales y categóricos que operan con grandes rendimientos teóricos en el campo científico, pero en cuanto se relacionan con el terreno del arte más que enrasar los problemas los ocultan generando desviaciones que a la larga conducen a conclusiones inaceptables.

Muchas de las páginas de este trabajo han tratado acerca del origen y evolución de una concepción ortogonal del espacio, la pirámide visual, el plano de cuadro, los cuadrantes y las proyecciones ortogonales configuran en su conjunto un "Modelo" Teórico Operativo del Espacio, la relación íntima entre el arte y la matemática dada en el origen y evolución de este modelo, acarrea consecuencias formales en el cuerpo de las artes, me explico.

Cuando los matemáticos, arquitectos y pintores del cuatrocento italiano redondearon sus tratados de perspectiva definieron un modelo espacial dentro del cual cabría toda representación del mundo circundante, se postuló así un modelo único que operaría de manera estable frente a cualquier variante formal; por esta vía se determinó que la realidad se ajustaría al modelo y que la estructura formal sería sinónimo de estabilidad y buen arte. Esta búsqueda "del Modelo" se perpetúa con exactitud cuando menos hasta el pensamiento de Mondrian.

Ubicados en este modelo pensamos que dos rayos paralelos de luz viajarán por siempre en el espacio sin encontrarse, ya que en el plano infinito postulado por Euclides las líneas paralelas no se tocan jamás. Pensamos también que cualquiera que sea el espacio del que hablamos (o sistema o locación) la distancia más corta entre dos puntos es siempre la línea recta, pero esto nunca fue demostrado por Euclides quien simplemente lo postuló como un axioma.



Mixta

“Suspendido”

Desconfiado de esta idea Einstein se preguntó si sería posible que el hombre fuera engañado por lo limitado de sus percepciones, al representarse el mundo bajo el modelo de la geometría Euclidiana.

Si la tierra fuera plana, la distancia más corta entre la ciudad de México y Amsterdam por ejemplo sería en efecto una línea recta; pero como la tierra en realidad es un planeta semiesférico resulta que el recorrer la distancia entre ambas ciudades nos daría como resultado un fragmento de línea curva.

Algo parecido sucede si trazamos un enorme triángulo desde dos puntos colocados en el ecuador terrestre y un tercero en el polo norte, debido a la curvatura terrestre la suma interior de sus ángulos sería mayor que 180° como debería ser según el postulado Euclidiano.

El hecho de que todos estos fenómenos no se correspondan a la supuesta verdad de un "Modelo" geométrico ortogonal planimétrico, conduce entre otras cosas a descartar la idea del Modelo como método para comparar la realidad y en consecuencia la equivalencia entre estructura-estabilidad debe ser también revisada.

En mi situación comencé a trabajar bajo estos supuestos, pero en cuanto cambiaba de lugar en el paisaje encontraba variaciones en la geometría del lugar que difícilmente se adaptaban a un modelo piramidal.

Hoy en día pintar paisaje a campo abierto representa encontrar continuamente la huella del elemento humano en la escena, sin embargo esto facilita la solución de las imágenes ya que las carreteras, líneas eléctricas, los puentes, la arquitectura, etc., se constituyen en elementos comparativos para "medir" el espacio y hacerlo sentir.

Aquí señalo lo siguiente :

Para quien ha mirado la ciudad de México desde las cordilleras que la circundan puede resultar evidente o cuando menos sugerente el hecho de que la lógica geométrica de la ingeniería de una ciudad no es coincidente con la estructura tectónica de la orografía.

Para el que ha mirado el gris de la ciudad avanzar cubriendo nuestras serranías, tal situación es comparable a mirar gotas de aceite depositadas en el agua.

Lo anterior sucede porque básicamente (aunque haya excepciones), la estabilidad arquitectónica e ingenieril se funda en un patrón ortogonal por razones que van desde lo económico hasta lo mecánico, mientras que el relieve orográfico se mantiene estable con pendientes que en lo global no exceden de los 30° a 40° que se integran con los valles en disoluciones angulares progresivas lo que les confiere una monumentalidad típica.

Cabe en este momento señalar lo anterior como una contradicción aberrante entre el modelo de estabilidad fijado por la arquitectura colonial europea que no contempla en lo más mínimo el aspecto de las razones geométricas de la naturaleza que sin embargo se

encuentran implícitas con magistral belleza en toda la arquitectura mesoamericana precolombina dominada en lo global por el concepto del Talud y la Pirámide.

Contradicción que se mantiene en nuestra Ciudad Universitaria en el mudo enfrentamiento que personifican nuestro Estadio Deportivo y la Torre de Rectoría.

Cito lo anterior como ejemplo de la contradicción existente entre el modelo espacial ortogonal y regiones del arte con características específicas.

Ya de por sí en el caso del paisaje a cielo y campo abierto la perspectiva piramidal resulta insuficiente cuando no existen motivos humanizados en el paisaje que sirvan como ordenadores o testigos espaciales.

En el proyecto de los "Jardines de Gabriel" intenté un acercamiento plástico a un tema, que escasamente se trata en la plástica, "El Bosque"; es justo mencionar que la primera etapa de este trabajo fue un continuo fracasar al organizar el interior de la imagen.

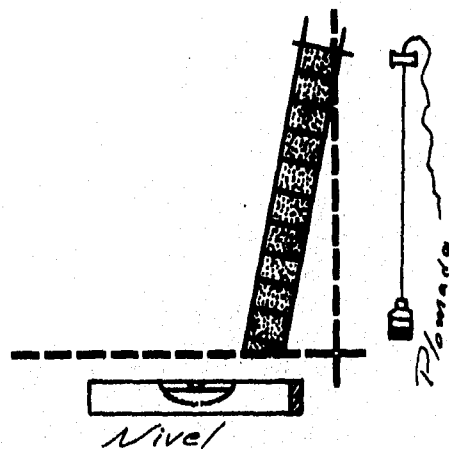
Este momento no fue superado sino hasta que comprendí que un tema como el bosque requería de un pensamiento espacial que cuando menos en su intención, no tuviera bases ortogonales.

Hoy puedo resumir en pocas líneas lo que en su momento me mantuvo ocupado mucho tiempo.

El ritmo de crecimiento arquitectónico se funda en la constante básica de la plomada (vertical) y el nivel (horizontal) en este sistema lógicamente un muro angularmente "desplomado" es un error. (Fig. 8).

Pero resulta que los vegetales y entre ellos los árboles no crecen ni en línea ni en ángulo recto.

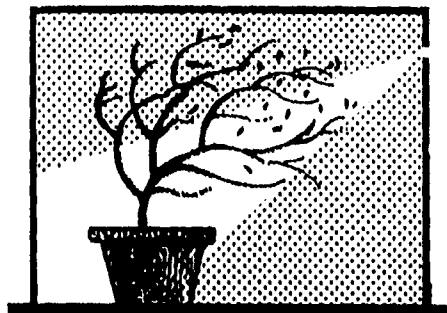
En ocasiones desafían la ley de la gravedad con crecimientos angulares que se nos antojarían imposibles, lo anterior se demuestra sencillamente recordando aquel experimento de secundaria en el cual encerrábamos una pequeña planta en el interior de una gran caja oscura, en la que practicábamos un pequeño orificio para que penetrara la luz. El resultado después de algunos días era que todas las hojas de la planta se orientaban hacia el punto luminoso y los propios tallos dejaban la verticalidad y se inclinaban en ángulos de ingravidez debido al fototropismo. (Fig. 9).



F-8

En resumen, ni la métrica, ni la simetría, ni la progresión rítmica de la geometría ortogonal me permitieron generar estructuras plásticas que en un nivel representativo sustentaran la imagen de un bosque.

Para empezar no creo que el bosque pueda representar el concepto de "Jardín" ya que en si mismo no es naturaleza humanizada.



F-9

Además en el bosque, cuando menos desde el punto de vista plástico, no existe diferencia entre fondo y figura, los conceptos de altura y profundidad incluso llegan a ser insustanciales, puesto que en algunos casos la tierra y el cielo como parte de la imagen ni siquiera aparecen; lo concreto y sólido de los troncos como cuerpos se dispersa totalmente en la multiplicación rítmica de las miles de ramas (Ver lámina XVI).

Todo lo anterior apunta hacia la imposibilidad de fijar un modelo que plásticamente defina una "composición" capaz de "ordenar" todas estas variables en un conjunto lógico espacial.

La manera en que fui conformando mis dibujos me permitió considerar una idea de composición que se adaptara a cada uno de los lugares que escogía para dibujar. Por esta vía concluí que no encontraría una lógica compositiva única sino que era más importante que un modelo espacial el contemplar las "Relaciones" circunstanciales que los valores formales presentaban en cada caso.

Estas reflexiones en cuanto al concepto de modelo en la plástica me condujeron junto con otros factores, precisamente al segundo punto de lo que aquí redacto como conclusiones.

"El determinismo caótico de la dinámica no lineal no es lo mismo que el sentido de caos en el diccionario como completa desorganización o confusión".¹⁶

Scientific American, febrero 1990.

El estudio del caos está fuertemente asociado con la disciplina de los sistemas dinámicos no lineales o sea aquellos sistemas que responden aleatoriamente a un estímulo determinado.

Es claro que en un trabajo como este no ha lugar para profundizar en razones matemáticas o físicas, tomemos únicamente el trabajo que los especialistas han realizado en este campo.

Aún así la relación que estos postulados no lineales representan como posibilidad especulativa en la geometría de las artes es riquísima, no me refiero solamente al desarrollo de los propios sistemas de cálculo matemático, que una vez graficados son sumamente bellos en su imagen, en particular me refiero a la posibilidad de reelaborar el concepto de

¹⁶ West Bruce J. y Rigney David R. en "Scientific American" febrero 1990, pág. 36.



"La puerta del caos". Temple 20 x 14 cm.

composición plástica como sinónimo de orden o métrica en la imagen; actualmente el concepto de composición genera que, gran parte del andamiaje de la imagen sea una proyección hacia el interior, derivada de los límites del plano o formato. En varias de mis imágenes de este proyecto las formas no alcanzan a tocar el límite del plano-soporte y esto es así porque su lógica espacial no depende de ello sino del número de elementos formales incluidos y el valor que se les asigna.

Muchas de las imágenes iniciales en este proyecto tienen un sentido en apariencia más o menos mimético, en concreto algunos de los primeros aguafuertes realizados tienen un resultado más bien pobre si los comparo con mi búsqueda compositiva.

No pretendía dibujar el bosque como un conjunto de pinos ordenados, deseaba que mis dibujos fueran tan desordenados como los palillos chinos cuando caen en un conjunto impredecible, pero en el que difícilmente se puede retirar alguno sin mover el conjunto; caos en apariencia, pero en realidad fuertes lazos estructurales.

Por lo tanto mi primera tarea compositiva consistía en crear conjuntos lineales en desorden hasta lograr tal solidez que, al agregar cualquier otra línea al conjunto no se disparara sino que fuera absorbida y contribuyera a enriquecer el todo ("Hombre que sale del bosque").

En general estos trabajos tienen un referente arriba y abajo y la firma al calce, lo curioso es que fueron dibujados y pintados girando la imagen en múltiples posiciones, si algunos o varios no representan ninguna lógica es porque no la tienen en el sentido silogístico del término, en resumen son en su mayoría aleatorias.

Básicamente persigo un sistema "aleatorio" de composición, mismo que al carecer de medida o patrón inicial puede por lo tanto integrar con mejor solución cualquier elemento formal que se anexe a la obra mientras que en un sentido compositivo estable, por el contrario cualquier elemento que no coincide con el "patrón" se dispara inmediatamente.

Cuando mencionamos sencillamente el término "composición" de manera directa implicamos una esencia ordenada en las obras, manifestamos de esta manera que existe un modelo, convención o métrica prefigurada que habrá de condicionar cualquier representación que hagamos del mundo natural en la imagen.

La mecánica "aleatoria" que he seguido para construir este proyecto mantiene diferencias substanciales con lo anterior.

Cuando me planteo el inicio de un dibujo, pintura, etc., lo primero que considero como esencial es algo quizá muy simple, necesito situarme físicamente en el lugar que será tema del trabajo, ya sé que para algunos esto es una verdad evidente, pero si reflexionamos un poco más advertiremos que de fondo lo que ahí se plantea es "vivir una experiencia" que desencadene cualquier etapa posterior de trabajo.

El momento de trabajo práctico *in situ* me permite iniciar un reconocimiento de los elementos sensoriales del lugar anotando lo más posible en el papel, su posición, su número, su peso, su altura, su dirección, su luminosidad, su relieve, etc.

Tanto la "EXPERIENCIA" subjetiva, anímica y los "APUNTES FORMALES" que tomo de los lugares adonde trabajo son en sí mismos elementos que tomo de un contexto externo, cuya riqueza infinita jamás podría superar o inventar mi imaginación, pero constituyen el material sobre el que desarrollo posteriormente una "ESPECULACIÓN" formal, ahora sí, totalmente arbitraria.

Los aspectos técnicos y prácticos de construcción de la obra pueden ser considerados como un "DIALOGO PINTURA-AUTOR" ya que muchas veces es el propio cuadro quien sugiere o aporta las mejores soluciones formales a un problema alejándonos así cada vez más del proyecto configurado inicialmente.

Uno de los aspectos formales que más me interesa es el que se refiere a la ubicación de los cuerpos en el espacio y la manera en que la pintura representa este hecho.

Si reflexionamos las cosas un poco quizá coincidamos en que una regla general inherente a todo sistema compositivo en la plástica es la intención de asignar a cada elemento un lugar en el espacio de la obra según la jerarquía formal o temática del propio elemento.

Pudiera mencionarse a estos sistemas como esencialmente DISTRIBUTIVOS dejando las asociaciones entre los elementos de la obra a un plano sintáctico y simbólico.

Menciono este razonamiento porque en tales sistemas compositivos el autor se comporta como un espíritu autónomo externo que aplica un patrón formal, o modelo espacial en el cual cada elemento tiene una posición que se puede determinar con precisión, pero, he aquí el problema.

La determinación de un punto fijo en el espacio plástico geométrico es posible porque operamos con una visión externa al modelo, el cual asociamos siempre con nuestros referentes espaciales proxémicos. Pongamos como ejemplo el caso de un árbol cuya altura es de 20 m y su diámetro de 15 m, si observamos este árbol desde 500 m de distancia podemos atribuirle una ¿forma? básicamente triangular, circular, etc. y también podremos decir que tiene tres o cuatro masas generales de hojas, a esa distancia será insustancial totalmente intentar pintar las hojas mismas, también diremos que el árbol es más alto que la casa que lo acompaña, que ambos están más o menos cerca de la carretera, etc., en suma el árbol en cuestión tiene perfectamente definido su lugar en el espacio, su altura, su proporción y su perfil.

Imaginemos ahora el mismo árbol, las mismas dimensiones, pero no a 500 m, ahora imaginémonos sentados en el centro de su follaje. La primera pregunta es ¿adónde está el árbol?, frente, arriba, abajo de mí, o a mi izquierda o derecha tal vez, ¿no son cada una de sus hojas el árbol mismo?, por lo tanto ¿no estará el árbol en todas partes a la vez?, bajo esta

idea resulta ocioso fijar la posición de cada una de los millones de hojas que tiene el árbol en un lugar compositivo específico. No me he interesado en colocar los sujetos en un lugar específico de la imagen, más bien busco pintarlos en múltiples posiciones a la vez. He intentado pintar y dibujar los jardines de mi amigo Gabriel como si mirara el mundo desde adentro de una madeja de estambre.

Los pensamientos que describo como conclusiones no buscan crear ni formar un cuerpo teórico lineal, son la reflexión sobre conceptos e ideas ya viejas en algunos casos, sin pretensiones de crear vanguardia o avanzada formal. Todo esto me ha permitido establecer una dinámica metodológica, fundada en un distanciamiento inicial de valores y formas de la plástica que me rodea, basada en el ejercicio de producción de la obra.

Ante los ojos de autores más capaces, este trabajo representará expectativas modestas, quizá intrascendentes, de cualquier modo y sin falsa modestia puedo decir que aunque los resultados sean magros son producto de una pintura nacida del trabajar y caminar los bosques, tiene la sinceridad que le confiere el haber sido realizado para despejar el misterio que como pintor la naturaleza me genera, nunca para competir o compararme con otros.

He llegado al final de este trabajo; me surge una paradoja, poner en letra escrita lo sucedido en la pintura; ¿He podido describir mi obra? de cualquier manera lo he intentado, no tengo más que decir.

La búsqueda de mis motivos de hoy, será la mentira de mañana seguramente.

SÁNCHEZ, septiembre 1996.



"Hombre que sale del bosque II". Aguafuerte 25 x 18 cm.

CATALOGO

1. *"Los Jardines de Gabriel"*. Punta de plata 25 x 16 cm.
2. *"Los pasos perdidos"*. Punta de plata 25 x 16 cm.
3. *"Vegetaciones"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
4. *"Umbra"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
5. *"Levitación"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
6. *"Fracciones"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
7. *"A donde el agua"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
8. *"Luz y Sujeto"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
9. *"Interiores"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
10. *"Trama"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
11. *"La danza"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
12. *"Subete a la máquina"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
13. *"Caos"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
14. *"Ritmo y líneas al azar"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
15. *"Los últimos fantasmas"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
16. *"La otra orilla"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
17. *"Floresta"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
18. *"Hombre que sale del bosque"*. Punta de Plata 25 x 16 cm.
19. *"Floresta II"*. Punta de Plata 28 x 68 cm.
20. *"Seres"*. Punta de Plata 28 x 68 cm.
21. *"La Puerta de Zoquizingo"*. Punta de Plata 26 x 45 cm.
22. *"Incertidumbre"*. Punta de Plata 20 x 14 cm.

- | | |
|---|----------------------------|
| 23. "Bosque". | Punta de Plata 21 x 31 cm. |
| 24. "El vértice". | Punta de Plata 21 x 31 cm. |
| 25. "Los Jardines de Gabriel II". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 26. "Umbra II". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 27. "Soma". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 28. "Redes". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 29. "Trama". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 30. "Subete a la máquina II". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 31. "Caos II". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 32. "Principio de incertidumbre". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 33. "Sujetos". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 34. "Hombre que sale del bosque II". | Aguafuerte 25 x 18 cm. |
| 35. "Los que viven en el caos". | Temple 26 x 45 cm. |
| 36. "Caldos". | Temple 14 x 20 cm. |
| 37. "Preludio". | Temple 14 x 20 cm. |
| 38. "Pinche caos". | Temple 20 x 14 cm. |
| 39. "Vegetaciones II". | Temple 20 x 14 cm. |
| 40. "La puerta del caos". | Temple 20 x 14 cm. |
| 41. "El canto". | Temple 20 x 14 cm. |
| 42. "El guardian". | Temple 20 x 14 cm. |
| 43. "La fuente". | Temple 20 x 14 cm. |
| 44. "Pulsos". | Temple 20 x 14 cm. |

- | | |
|--|------------------------|
| 45. <i>"La nube"</i> | Mixta 20 x 14 cm. |
| 46. <i>"Vegas"</i> . | Mixta 20 x 14 cm. |
| 47. <i>"El árbol aéreo"</i> . | Mixta |
| 48. <i>"Vegetaciones III"</i> . | Mixta |
| 49. <i>"Suspendido"</i> | Mixta |
| 50. <i>"El bosque y los sueños"</i> | Mixta 20 x 14 cm. |
| 51. <i>"Seres"</i> . | Mixta |
| 52. <i>"El Dao"</i> . | Mixta |
| 53. <i>"Subete a la máquina III"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 54. <i>"Fragmentos"</i> | Encausto 130 x 100 cm. |
| 55. <i>"Umbral"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 56. <i>"Los guardianes"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 57. <i>"Los brazos presentes"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 58. <i>"Incertidumbre II"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 59. <i>"Los brazos presentes II"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 60. <i>"La maleza de los fantasmas"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 61. <i>"La puerta del caos II"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 62. <i>"Hombre que sales del bosque III"</i> . | Encausto 130 x 100 cm. |
| 63. <i>"El tercer círculo"</i> . | Mixta 36 x 17 cm. |

BIBLIOGRAFIA.

1. Acha, J. Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas; Diálogo Abierto No. 19. Ed. Coyoacán, México, 1994.
2. Bachelard, G. El Aire y los Sueños. Colección Breviarios, No. 139. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
3. Barre, A., Flocon, A. La Perspectiva Curvilínea. Del espacio visual a la imagen construída. Ed. Paidós Estética, Buenos Aires, 1985.
4. Capdevilla. Visión múltiple, 1987. Museo del Palacio de Bellas Artes. México, 1987.
5. Casado, A., Murillo, G. El Dr. Atl. UNAM, 1984.
6. Cheng, F. Vacío y Plenitud. Ed. Siruela, Madrid, 1993.
7. Da Vinci L. Tratado de Pintura. Ed. Nacional, Madrid, 1983.
8. Dewdney, A.K. Recreaciones Matemáticas. Scientific American. Mayo 1990.
9. Dietrich, A. Goya, Dibujos. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
10. Dorfles, G. Símbolo, Comunicación y Consumo. Ed. Lumen, Barcelona, 1975.
11. Doyne, J., Packard, N., Shaw, R. Caos. Investigación y Ciencia, Febrero, 1987.
12. Easton, B. Psicosis Americana. Ed. Diana, México, 1992.
13. Eco, H. La Estructura Ausente. Ed. Lumen, Barcelona, 1983.
14. Foucault, M. Las Palabras y las Cosas. Ed. Mitrae, Barcelona, 1988.
15. Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Tomos I-VIII, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
16. Gamov, G. El Breviario del Señor Tompkins. Breviarios, No. 323. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
17. Geelhaar, C. Paul Klee, Dibujos. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

18. Hartmut, J., Dietmar, S. El lenguaje de las Fractales. Scientific American, Agosto, 1990.
19. Kandinsky, V. De lo espiritual en el Arte. Colección la Nave de los locos. Ed. Premia, México, 1981.
20. Klee, P. Bases para la estructuración del Arte. Colección la Nave de los locos. Ed. Premia, México, 1981.
21. Lambert, S. El dibujo técnica y utilidad. Herman Blume, Madrid, 1985.
22. Lhote, A. Tratado del Paisaje. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1973.
23. Lincoln, B. El Universo y el Doctor Einstein. Colección Breviarios, No. 132. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
24. Lipovetsky, G. La era del Vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Ed. Anagrama, 4a. ed., Barcelona, 1986.
25. Moles, A. Las ciencias de lo impreciso. Colección las Ciencias Sociales. UAM, México, 1995.
26. Mondrian, Piet. Realidad Natural y Realidad abstracta. Serie Arte. Ed. Debate, Madrid, 1989.
27. Murillo, G. Volcanes de México. La Actividad del Popocatepetl. Vol. I. Ed. Polis, México.
28. Néret, G. Augusto Rodin, esculturas y dibujos. Ensayo. Ed. Taschen, 1994.
29. Rañada, A. Movimiento Caótico, Marzo 1986.
30. Riviere, J. El Arte Zen. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1963.
31. Ruskin, J. Los Pintores Modernos. Ed. Aguilar, Pamplona, 1963.
32. Ruskin, J. Las Siete Lámparas de la Arquitectura. Ed. Aguilar, Pamplona, 1963.
33. Ruskin, J. Elementos de Dibujo, Colorido y Composición. Ed. Aguilar, Pamplona, 1963.
34. Sander, L. Crecimiento Fractal. Investigación y ciencia, marzo, 1987.
35. Taoismo y Arte Chino, 2a. Epoca. Rev. El Paseante: 20-21-22. Ed. Siruela, Madrid, 1993.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

36. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. José María Velazco, Homenaje. México, 1989.
37. Van Gogh, V. Cartas desde la Locura. Colección la Nave de los Locos. Ed. Premia, México, 1981.
38. Watzlawick, P., et al. La realidad Inventada. Colección El Mamífero Parlante. Gedisa, Barcelona, 1994.
39. West, B., Rigney, D. Fractales y Caos en la Fisiología Humana. Scientific American, Febrero, 1990.
40. Wright, L. Tratado de Perspectiva. Ed. Stylos, España, 1985.
41. Yutang, L. Teoría China del Arte. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.