



38
2e
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**CONSTRUCCION DEL ESPACIO
PICTORICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
CARLOS ALBERTO ZAMORA DELGADO

DIRECTOR DE TESIS: MTR. SALVADOR HERRERA TAPIA

MEXICO, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

ESQUEMA
ESQUEMA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.



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.

AGRADECIMIENTOS

A

mis padres por su infinita generosidad y apoyo en todo momento.

Mis hermanos por compartir su optimismo y alegría en el desarrollo de este trabajo.

El Lic. Carlos Hernández Cordero y familia por la ayuda brindada en la realización de este texto, pero sobretodo, por su amistad.

El maestro Salvador Herrera T. por su sabio consejo en la dirección de esta tesis y por brindarme su apoyo y amistad en todo momento.

El maestro Roberto Caamaño Martínez por su invaluable asesoría prestada en el desarrollo de este texto.

Los maestros Aureliano Sánchez T. y Patricia Quijano F. por el apoyo, la ayuda brindada y amistad que en todo momento me ofrecieron.

Todos los amigos y cómplices que comparten esta aventura llamada arte.

DEDICATORIA

A la memoria de mi abuelo, el Sr. Trinidad Zamora Sanchez .

Indice

INTRODUCCION	1
CAPITULO PRIMERO	3
LA REPRESENTACION PICTORICA	
1.1 Representación y pintura	3
1.1.1 La evolución representativa	5
1.2 Los medios psicofisiológicos	7
1.2.1 El proceso fisiológico	9
1.2.2 Psicología y el proceso pictórico.....	12
1.2.3 Gestalt y Psicoanálisis	14
Citas Bibliográficas	18
CAPITULO SEGUNDO	19
HACIA LA CONSTRUCCIÓN PICTORICA	
2.1 Origen y delimitación	19
2.2 Construcción de sistemas	21
2.2.1 La perspectiva como sistema racional ...	26
2.3 Estructura del espacio pictórico	30
2.3.1 Acerca del informalismo.	37
2.4 El cuadro como mediación	42
Citas Bibliográficas	51

CAPITULO TERCERO	53
EL OBJETO PICTORICO	
3.1 La modificación de paradigmas.....	53
3.2 Lo sincrético y lo analítico.	59
3.3 El espacio y la superficie.	63
3.4 desarrollo de mi obra.	66
Citas Bibliográficas	82
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	87

INTRODUCCION

En la actualidad, la obra pictórica permite el confrontar diversas posturas y consideraciones acerca de los procesos y finalidades elaborados a través de su imagen, por lo que sería difícil el establecer cierta linealidad en cuanto a su producción, ya que si observamos tan sólo su desarrollo en el presente siglo podemos darnos cuenta de tal amplitud; que se acentúa de manera especial en este tiempo, cuando precisamente, no sólo la pintura, sino el arte en general se convierte en una actividad multidisciplinaria que prácticamente da cabida a todo. Esto nos hace dudar de cuanto se nos presenta y señala como obra plástica, la cual tiende a sustentarse en la polivalencia como significante de su expresión.

Aunque no es la intención de la presente investigación, el juzgar el valor o la validez de estas cuestiones, si lo es el relacionarlas con preocupaciones personales que atienden a la parte de la construcción pictórica. Con construir me refiero a un concepto que opera como génesis, que se vale de ciertas organizaciones y procedimientos para elaborar una explicación a determinado fenómeno; entendiéndolo no sólo como el objeto construido, sino también, la acción y el esfuerzo que ello implica, ya que su proceso sólo existe en el plano de la comprensión en el que se integra, tanto su aspecto intelectual, como su emocional.

De tal manera he tomado un elemento que considero básico en el desarrollo de la construcción de la pintura, denominado como *espacio pictórico*. Debido a que evidentemente, éste concepto ha variado, por que se le relaciona directamente con la evolución de las sociedades; en las que se han elaborado explicaciones que atañen en cierta medida a estudios que tienen que ver con los procesos Psicofisiológicos y teorías del conocimiento como es el caso de la estética.

Así pues, el primer capítulo expone una relación de lo sensible en cuanto objeto de conocimiento, como es el caso de los estudios elaborados a través de la fisiología o la psicología.

El segundo capítulo trata de los mecanismos de construcción de la pintura, a través de los conceptos de estructura y sistema, observando una cierta tendencia de la cultura occidental en estas organizaciones.

En el tercer capítulo, consideraremos algunas transformaciones contemporáneas en cuanto a la estructura y lectura de la obra pictórica.

Como consecuencia final, se integra a esta investigación un proyecto titulado : *El paisaje de la pintura*, en el que se busca la transformación y el movimiento de la realidad visible (los objetos no son nunca los mismos) hacia el medio de la pintura y su organización, en el que se establece un enfrentamiento de la impresión sensible y los medios ontológicos de la pintura.

CAPITULO PRIMERO

LA REPRESENTACION PICTORICA

1.1 Representación y pintura

Al referirnos a la representación y a la pintura podemos plantearnos dos situaciones relacionadas respectivamente con la acción y el hecho específico, es decir, el producto. De tales aspectos emanan diversas consideraciones e interrogantes que pudieran ser estudiadas desde distintas disciplinas. La psicología por ejemplo, podría estudiar las motivaciones; la sociología el impacto de tal o cual acontecimiento, o la estética hacer juicios de valor plástico.

Sin embargo, de esta acción-hecho, o mejor dicho representación pictórica encontramos su razón fundamental en el término de IMAGEN (imagen concebida por el hombre).

"Arte se distingue de naturaleza, como hacer (facere) de obrar o producir en general (agere), y el producto o consecuencia del primero, como obra (opus), de la segunda, como efecto (effectus)".¹

La acepción de imagen ha sido estudiada desde la antigüedad; ya Platón (República, VI) hablaba de imágenes como sombras, y después de los fantasmas representados por las aguas y sobre la superficie de los cuerpos. De tal manera que se puede retener la presencia de representación y de reflejo. Ahora bien, el acto de representar, se procura en ámbitos complicados que tienen que ver con los procesos relacionados con el pensamiento y la percepción; los cuales permiten esta transferencia de imagen-realidad o viceversa, mediante las manifestaciones de las formas visuales que adquieren las imágenes. En este proceso se habla de una selección, de elementos configurantes y de una sintaxis, lo cual nos permite la elaboración del representar y exponer una forma determinada de la realidad, es decir, un modelo.

Las ciencias al igual que las artes se desarrollan a través de modelos que pretenden mostrar estructuras, disposiciones o representar, es decir, estar en lugar de un objeto referente.

Juan Acha hace un planteamiento de esta disposición al decir *"Toda estructura artística es de naturaleza sensitiva y se diferencia de la científica y de la tecnológica por su innovación mediante sus efectos sensitivos y cognocitivos"*.² Por lo que se distinguen características internas y externas en los productos culturales (científicos y artísticos), dándole una orientación perceptual-sensitiva al objeto artístico.

1.1.1 La evolución representativa

Sin duda alguna podríamos remontarnos a la época paleolítica en el fenómeno de la representación en el que ya se mostraba cierto grado de observación de la naturaleza.

El hombre a lo largo de su historia nos revela en sus representaciones la carga de su mundo perceptual, los avances en el conocimiento de la realidad, sus convenciones de lenguaje; todo ello ofece a los estudiosos del tema, un amplio panorama.

Como ejemplo, el psicólogo James Gibson, en un análisis de la pintura medioeval nos revela que el artista de ese tiempo, conocía varias formas de representar la realidad: *"Perspectiva aérea, continuidad del contorno, ubicación por arriba del campo visual y entendía medianamente la perspectiva lineal y de magnitudes. Es hasta el renacimiento, que se refuerza la perspectiva lineal y el espacio tridimensional"*.³

Es así que, se denotan los avances del conocimiento, la modificación de los lenguajes y las convenciones de tipo estético. Siguiendo esta línea de pensamiento, Edward T. Hall comenta parte de la evolución al decir *"Desde el renacimiento, los artistas occidentales quedaron apresados en el místico tejido del espacio y los nuevos modos de ver las cosas. Posteriormente en los siglos XVII y XVIII, la herencia del renacimiento y el barroco dió lugar a una concepción más dinámica del espacio"*.⁴

Ernest Gombrich aborda esta extensa problemática y plantea genéricamente el fenómeno de la representación, como una transición del estilo a un entrelazamiento con la psicología perceptiva. Ciertamente se puede hablar de convenciones e invenciones en los medios de representación, encaminados como lo destaca Gombrich a un *ilusionismo* que perduró hasta los albores del renacimiento.

La pintura al liberarse de las imposiciones de la iglesia y el palacio, experimentó cierta libertad que le permitió conocer y representar la realidad de una manera más profunda; tal y como lo expresa Oscar Oléa en su libro *estructura del arte contemporáneo* al decir - *"Considerar a las artes del tiempo y el espacio como fenómenos esencialmente distintos fue una premisa propia de la cultura renacentista en la que se concebía la existencia de un espacio vacío y un tiempo independiente a las transformaciones rítmicas que sufre la materia."*⁵

De tal manera, la relación arte-pensamiento tiene connotaciones de un profundo racionalismo que ha sido alimentado por un desarrollo de tipo científico que no solo repercute en el enfoque de las configuraciones visuales, sino que también modifica las estructuras externas de la obra, como es el caso del surgimiento de la pintura de caballete, es decir, el cuadro ventana que supone : *"Algo que se reproduce sea temático o no, la presencia de un ente receptivo, el espectador y la existencia de una teoría."*⁶

Sin embargo, y a pesar de estas distinciones no podemos olvidar que uno de los hechos más importantes de estas transformaciones ha sido la parte que atañe a los estímulos sensibles que nos proporcionan los sentidos en donde se abre un camino que lleva al hombre a comprender que la realidad supera a la naturaleza, creando un conflicto entre los contenidos de la percepción y las formas objetivas de expresión, es decir, el sentir subjetivo y las ordenaciones mentales ajustadas a patrones de reconocimiento establecidos en cada época. Si anteriormente al renacimiento, el artista occidental buscaba la expresión del espíritu humano por medio de la mimesis, posteriormente sus ojos se llenaron de luz, de formas y volúmenes que con el paso del tiempo lo llevaron a la posibilidad de configurar cosas distintas en relación a la realidad representada.

1.2 Los medios psicofisiológicos

La pintura es siempre representación, es uno de los muchos modos que tenemos para descubrir la realidad, de ahí que a lo largo de su historia se haya visto sujeta a diversas explicaciones de esta transmutación de la experiencia humana en la convergencia o síntesis que denominamos como representación pictórica que como cualquier imagen producida por el hombre, es una selección de elementos que integran la realidad, en donde se introducen aspiraciones de orden social, político, filosófico o científico, los cuales conforman las expectativas de una cultura determinada. De tal manera las motivaciones para la creación de imágenes pueden responder a cualquiera de estos aspectos y por lo mismo, su proceso estar vinculado con una organización facultada por los mismos.

Como ejemplo podemos mencionar a la antigua cultura griega, que atribuía al proceso pictórico una inspiración sobrenatural y mágica que perduró por varios siglos, sin embargo, es a partir del renacimiento cuando se habla ya de un genio creador. Ernest Gombrich menciona, *"El reconocimiento que adquiere el artista en el renacimiento, le permite realizar una labor más personalizada que lo vincula en una actitud más racionalista"*.⁷

De tal manera, la imagen pictórica consume dos intenciones que permiten su expresión, primeramente en tanto contenido, que como acabamos de ver se sujeta no solo a impresiones emotivas, sino que existen condicionantes culturales que modelan tales aspiraciones que en segundo caso, permiten la elaboración de la forma representada a través de esta formulación visual en donde se establece un conflicto entre lo sensitivo y lo racional.

Encontramos ya en el siglo XVIII un intento por dar respuesta a estas cuestiones cuando John Locke elabora un empirismo naturalista que abrió el camino a un pensamiento revolucionario.

Locke coloca a la sensación como fuente del conocimiento y también como fuente principal de los valores estéticos. Encontramos también al filósofo David Hume (1711 - 1776), el cual elabora una teoría asociacionista que pretende explicar a la imaginación y el conocimiento por la reordenación en la mente de pequeñas unidades de sensación (impresiones, imágenes e ideas). Esto repercutió en la formación de los gustos artísticos y en las causas de la modificación del artista ante su obra.

En este sentido, el psicólogo James Hogg habla sobre un fortalecimiento de la visión naturalista en el siglo XVIII, la cual incita al desarrollo de la psicología, alejando a la metafísica o a la teología de los procesos artísticos y del conocimiento.

Hogg nos da también ciertas claves que contribuyen en cierta medida al estudio de los procesos artísticos. Habla de las teorías del progreso del siglo XVIII, que son una lucha por la reforma de las estructuras sociales, económicas y políticas que dieron paso al evolucionismo. *"La evolución orgánica tal como la describe Lamarck y Darwin, incluyen el primer desarrollo de la vida y los orígenes del hombre".⁸*

Las artes conformaban parte integral de la progresiva evolución de la cultura, junto con la tecnología, la organización social, la religión, la filosofía y las ciencias. En el ámbito de la pintura y las artes los procesos eran susceptibles de cambio, tanto en sus métodos, como en sus criterios de valor. Tales productos desde los más civilizados, hasta los provenientes del arte prehistórico, formaban parte de la evolución física del hombre como resultado de un equipamiento psicofísico que este había heredado, gracias a la selección natural y a la lucha por la supervivencia.

A partir del siglo XVIII, se sientan las bases incipientes de la psicología contemporánea, la cual resaltaba los estudios de la fisiología del cerebro y el sistema nervioso y les asignaba la responsabilidad de los procesos más elevados del hombre.

1.2.1 El proceso fisiológico

La pintura como cualquier otro proceso derivado de la acción y el conocimiento humano, responde a las relaciones existentes entre el cuerpo y la mente. Ya desde Aristóteles se vinculaban estos conceptos, y sin embargo aún siguen causándonos interrogantes. Tanto la filosofía como las ciencias procuran explicaciones al fenómeno desde enfoques muy distintos, la filosofía se distingue por no valerse del concepto de medición como lo hace la ciencia. Sin embargo, las dos partes se han constituido como herramientas hacia la aproximación de la problemática artística de la que se desprenden temas como : la creación, la apreciación de la obra o la crítica de la misma.

La estética constituirá el cauce fundamental de estas cuestiones; ésta se establece como ciencia especial en el siglo XVIII, por obra de Alejandro Baumgarten, quien denomina Estética, a una ciencia que a semejanza de la lógica racional, sería una especie de lógica de la representación sensible.

Por otro lado, la psicología también provoca diversos estudios que la entrelazan con la fisiología, cobrando cierta importancia en el siglo XIX por su carácter experimental. Encontramos trabajos como el de J. Muller *Hand Book of Human Physiology* (1840) o *Elements of Psychophysics* de Fechner en 1860.

Gustav Teodor Fechner pretende someter los procesos del arte a un riguroso método experimental que lo constituye como un paso a las ciencias, en el estudio del arte de una manera más contundente.

La fisiología formaba parte de estudios ya entrelazados con otras ciencias en la antigüedad. Su significado etimológicamente hablando sería physis - naturaleza y logos - discurso o conocimiento. Es decir, la ciencia que estudia los fenómenos y las funciones que se dan en los seres vivos. Obviamente el campo

es muy extenso, ya que la fisiología se estudia desde niveles celulares. Sin embargo, los aspectos vinculados con la percepción visual ocupan un terreno de mayor relación con el fenómeno de la pintura.

Ya Galeno (138 - 201) describía el papel del cerebro y los nervios como órganos rectores de los procesos vitales; no obstante que el problema de la visión ya había sido estudiado. El primer tratado de óptica lo encontramos en Euclides (300 a.c.), aunque sus teorías eran completamente opuestas a las modernas, estas perduraron hasta el siglo XIII. Se suponía entonces que el ojo emitía rayos visuales que incidían en los objetos, esta teoría conocida como centrífuga se oponía en esa época a las teorías centrípetas existentes, en las que se afirmaba que las imágenes parten de la superficie de los objetos y eventualmente son recibidas por el ojo.

Es a partir de la óptica que surgen grandes descubrimientos, hombres como Leonardo Da Vinci, estudiaron el principio de la cámara oscura, lo cual le permitió concluir que la imagen de los objetos externos se forma dentro del ojo. No obstante le resultó difícil explicar el fenómeno de cómo se invierten las imágenes en el cerebro.

En el inicio de la era óptica moderna se abre el camino a estos descubrimientos; el astrónomo Johannes Kepler (1571 - 1630) enuncia que la luz proviene de los objetos y estos forman una imagen en el ojo el cual está conectado al cerebro mediante el nervio óptico. De ahí se parte al estudio de la imagen retinica.

De esta se sabe que constituye una sucesión de imágenes formadas en ambos ojos, las que en el curso de su movimiento forman la primera etapa del proceso visual. Esta excitación después de sufrir considerables transformaciones en la compleja estructura nerviosa de la retina, es propagada a la fibra de los nervios ópticos y eventualmente alcanza la corteza cerebral.

De la propagación de excitaciones en el cerebro se sabe muy poco, sin embargo existen dos mecanismos básicos : uno primario, que convierte la energía física en otro tipo de energía de naturaleza muy diferente, adecuada para excitar las neuronas sensoriales, y otro secundario, que activa el nervio conectado. El primer mecanismo de la visión es fotoquímico (la luz activa algunas sustancias químicas que poseen los receptores, lo que da lugar a la sensación) y el mecanismo secundario es eléctrico.

1.2.2 Psicología y el proceso pictórico

La psicología responde a los aspectos que conforman la conducta humana; en cuyas intrincadas manifestaciones, pretende descubrir el mecanismo funcional que comprende la estructura psíquica.

Tal proceso es intuído desde los griegos y es desarrollado a través del pensamiento científico del siglo XVIII afectando a la actividad artística mediante el proceso del inconsciente, que lleva a pensar en la existencia de una realidad que va más allá de la naturaleza.

Es evidente la unión entre el pensamiento psicológico y el científico, que son parte integral de la nueva realidad de este siglo. La pintura, como acabamos de mencionar, denota un cambio significativo en su estructura apartir de estos avances.

La psicología no sólo ha impulsado cambios en el conocimiento humano; también ha elaborado teorías que intentan explicar los procesos en los que se genera dicho conocimiento. En las artes, la psicología se plantea dos problemas fundamentales dirigidos hacia la creación y la apreciación o crítica del fenómeno, estas cuestiones se muestran en los trabajos elaborados por los sensualistas como John Locke en el siglo XVIII acerca del origen de la creación artística y su tendencia hacia lo racional o lo meramente sensitivo.

La estética, surgida también en el seno del siglo XVIII como una de las ciencias del conocimiento, abraza a la psicología de arte como una de sus ramas, no obstante que sus métodos sean puramente descriptivos; el mayor auge lo cobra en los albores del siglo XX, al acentuarse el pragmatismo con rigurosos ideales de medición exacta, métodos estadísticos y de laboratorio (La psicología americana recibió un carácter peculiar debido a su

mentalidad pragmática), sin embargo, y como lo hace notar J. Hogg no existe un trabajo que pretenda abarcar todo el fenómeno de la creación y apreciación artística; quizá la teoría de la Gestalt sea la que más aspectos abarca dentro de este amplio panorama del fenómeno. En este sentido cabe señalar algunas de las preguntas que se plantea la psicología en torno al proceso artístico :

- a) Las capacidades y procesos involucrados
- b) Cómo varían las capacidades creativas de una cultura a otra
- c) Qué determina las diferencias individuales
- d) Qué distingue a la imaginación creadora
- e) Qué función tiene el arte para el hombre

Otro factor importante es, que por ser el carácter principal de la producción artística de tipo individual resulta complicado el hacer especulaciones demasiado generalizadas. El psicoanálisis ha venido a subsanar algunos escollos en torno a éste problema, ya que hace patente el aspecto emocional en el proceso de la percepción, como polo fundamental en este fenómeno.

1.2.3 Gestalt y Psicoanálisis

De los enfoques que abordan los problemas concernientes al proceso artístico desde el punto de vista de la psicología en nuestro siglo, encontramos una mayor extensión de las explicaciones en el ámbito de la percepción y su organización psíquica.

Los métodos elaborados por la psicología varían significativamente; por ejemplo, podemos mencionar el desarrollo de la psicología conductista, es decir, de tipo cuantitativo, la cual nos ofrece un panorama distinto al que pudiera surgir del psicoanálisis. Los métodos experimentales del conductismo, apegados a campos como la biología o la física, ofrecen una cierta aproximación al fenómeno. En Fechner encontramos un claro ejemplo de ello; Fechner junto con Weber, establecen una fórmula que expresa la relación que existe entre la intensidad del estímulo y la intensidad de la sensación. Así en la percepción, *"el aumento del estímulo, producirá un aumento en la sensación que será siempre una fracción de la intensidad del estímulo. Con esto se trata de demostrar que existen condiciones orgánicas que influyen en los estados psíquicos y que existen también estados psíquicos que influyen en los orgánicos."*⁹

No obstante, dentro de esta rama conductista de la psicología; encontramos a la psicología Gestaltica que abarca un mayor número de explicaciones del fenómeno artístico al valerse de conceptos extraídos de la física, la biología y la sociología entre otros. La teoría Gestalt tiene sus orígenes en los trabajos de Von Ehrenfels desarrollados en Viena (1890) y continuados por científicos como Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Max Wertheimer. La esencia de la *Gestalt* plantea el investigar y expresar cómo genera el mecanismo perceptual humano una respuesta apropiada al estímulo visual. Para ello menciona unos rasgos estructurales o cualidades globales de la percepción; como

la teoría de *campo*, que postula la existencia de un campo cerebral que permite que los objetos alcancen una *Gestalt* y sean conceptualizados globalmente (La *Gestalt* sólo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la estructura). Se establece así la relación que existe entre un estímulo de campo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral a la que denominan *Isoformismo*.

Los gestalistas sostienen que un cuadrado conscientemente percibido, supone también la excitación cerebral de una superficie aproximadamente cuadrada, por lo que se realizan los procesos sensoriales periféricos, que son los que modelan de alguna forma la organización exterior mediante leyes de la "*pregnancia (unidad, segregación y equilibrio)*".¹⁰

Todo ello, proclama a los hechos psíquicos como formas, estructuras y organizaciones que pertenecen tanto al lenguaje biológico como al psicológico. Debido a que en las anteriores teorías de tipo atomista se establecían las relaciones de las experiencias visuales en una vinculación con las sensaciones (Luz, color, tono, etc.) y las imágenes o recuerdos de dichas sensaciones, relegando la experiencia visual directa a un plano táctil - cinestésico, (es decir, las experiencias basadas en el recuerdo del tacto y la actividad muscular que relacionadas con las sensaciones, conformaban la experiencia perceptiva); por lo que la teoría gestáltica aporta así, un nuevo enfoque ante ideas caducas.

Aunque la palabra *Gestalt* no tiene una traducción exacta, se coincide en que alude a los conceptos de forma, estructura y organización, esto es, como señala Wolf Werner "*el concepto de un todo integrado, más que una suma de elementos; es una relación dinámica de los mismos que varía en función de otros factores*".¹¹

Por otro lado, la teoría psicoanalítica desarrollada por Freud, nos ofrece otras explicaciones con respecto a esta problemática,

al relacionar la personalidad artística, de un modo clínico, con la neurosis. En este sentido, Freud demostró la existencia de mecanismos ocultos que hay debajo de las asociaciones y los sueños, los cuales están tomados de la vida real, pero deformados hasta el grado que la persona no pueda reconocerlos; en la percepción, el psicoanálisis indica que estas deformaciones ocurren motivadas por otros factores emocionales, que han sido estudiados al explorar las distintas experiencias y expresiones del individuo; Freud separa las funciones psíquicas en dos tipos, que denomina; conscientes e inconscientes. La parte consciente es el órgano de la percepción *"Sólo percibimos una parte limitada de lo que vemos. Muchas cosas escapan de nuestra atención y son relegadas a la parte inconsciente."*¹²

Según Freud, existe una tercera parte que se interpone entre estos dos polos a la que llama preconsciencia. De tal manera, que nuestro sistema consciente está controlado por lo que denomina yo, y el inconsciente, que parece funcionar independientemente a nosotros, es llamado ello; el tercer elemento que dirige a ambos es el superyo. Estas tres funciones básicas de la psique forman una dinámica. El superyo representa las restricciones morales y el estímulo hacia los perfección, enfrentándose al ello, que es el reservorio de los impulsos. Como los impulsos del ello estimulan al yo, el yo se encuentra entre dos fuegos, y si éstos son muy fuertes el individuo, desarrolla una conducta neurótica.

Ahora bien, volviendo al proceso de la percepción, Anton Ehrenzweig en su libro *El orden oculto del arte* (1967), sigue la misma línea de Freud aplicada a éste campo; Ehrenzweig se aproxima al problema de la percepción mediante el manejo del inconsciente que denomina como percepción indiferenciada o sincrética y que se contrapone a la visión analítica y que describe de la siguiente manera :

"La visión indiferenciada, es más aguda para penetrar estructuras, y a todas ellas las trata con igual imparcialidad por insignificante que pueda ser a la visión ordinaria. Normalmente nuestra atención es atraída por los rasgos más conspicuos, y así únicamente éstos los distinguimos, y diferenciamos con claridad, los demás los relegamos a la penumbra".¹³

De tal manera, lo anteriormente analizado, nos evidencia que los fenómenos psíquicos son parte de los biológicos, en una relación recíproca. El mundo exterior se enfrenta a el interior. En tal enfrentamiento, el carácter emocional de las explicaciones psicoanalíticas vs. las explicaciones perceptuales de la psicología Gestual, nos ofrecen dos enfoques, a través de los cuales se muestra la complejidad, para abordar el concepto de la percepción y su relación con las emociones.

Citas Bibliográficas

- ¹ Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología textos de estética y teoría del arte*. 1978, p. 67.
- ² Juan Acha. *Arte y sociedad latinoamericana*. 1979. p.106
- ³ Edward Hall T. *La dimensión oculta*. 1979. p. 107.
- ⁴ *Ibid.* p. 109.
- ⁵ Oscar Oléa. *Estructura del arte contemporáneo*. 1979, p. 64.
- ⁶ J. García Martínez. *Arte y pensamiento en el siglo XX*. 1973, p. 24.
- ⁷ Ernest Gombrich. *Lo que nos cuentan las imágenes*. 1991, p. 68.
- ⁸ James Hogg. *Psicología y artes visuales*. 1989, p. 36.
- ⁹ Para ampliar esta formulación, vease O Gameli. *Introducción a la Psicología Fisiológica*. 1976, p.80
- ¹⁰ Para ampliar información, consultar Justo Villafañe. *Introducción a la teoría de la imagen*, 1987, p. 23.
- ¹¹ Werner Wolf, ; *Introducción a la psicología*, 1975, p. 72.
- ¹² *Ibid.* p. 72.
- ¹³ Anton Ehrenzweig. *El orden oculto del arte*, 1967, p. 76.

CAPITULO SEGUNDO HACIA LA CONSTRUCCIÓN PICTORICA

2.1 Origen y delimitación

Cuando se menciona la palabra origen, nos remontamos a una condición historicista, que en el caso de la pintura se vincula con las huellas mnémicas del paleolítico como primera instancia; lo cual nos llevaría a observar todo el cúmulo de transformaciones ocurridas en el universo de lo que conforma la representación pictórica. Sin embargo, es mi intención plantear el origen desde un punto de vista que pretenda introducirse en el seno de estas transformaciones. De tal manera, podemos mencionar las observaciones que hace Juan Acha al indicar dos principios reguladores en este proceso que funcionan a manera de mecanismo dialéctico y que son : *"El de permanencia y el de cambio, que tienen que ver con la causa y la finalidad de las artes en general."*¹

Las artes, según Acha, obedecen a un sistema de operaciones manuales, sensitivo-visuales y teóricas de las que se apropia el productor mediante un aprendizaje con el fin de lograr un ordenamiento específico personal. "Por lo que es necesario

destacar, que la pintura, así como las artes en general, obedecen a los sistemas de producción cultural, ya que la pintura sólo es reconocida por el hombre, y el hombre sólo es reconocido en relación a los demás hombres."2 Siendo el objeto producido, un momento de la experiencia personal, que va dirigido o influenciado en cierta medida, por las fuerzas colectivas propias de un grupo o lugar.

Ahora bien, el transcurso de estas modificaciones que elaboran la pintura; por su mismo carácter visual, necesitan de un vehículo que permita transportar la experiencia personal o colectiva, a través de las regiones del pensamiento, llevándola a la materialidad por medio de lo que se denomina estructura y sistema.

2.2 Construcción de sistemas

En el acto de producir cualquier objeto artístico, en este caso el de la pintura; el proceso estriba en dos ámbitos, que obedecen al orden material, esto es; la manipulación de herramientas, de materias primas, y al mental o espiritual en donde radica la intencionalidad, la reflexión y la experiencia que fungen como polos en las transformaciones pictóricas y a la vez conforman en su fusión parte del entendimiento que el hombre tiene de su existencia.

Tal entendimiento de transformación entre la conciencia y el entorno pudiera ejemplificarse con lo que el Dr. Julio Carol Baroja denomina como *visión* y que nos dice; es el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo y de su relación con el universo; esto lo explica de la siguiente manera :

"El hombre en primera instancia, establece su territorialidad, sus esquemas de localización y ordenación del espacio. Esta necesidad de saber dónde se encuentra le permite establecer límites. La montaña, el mar, el cielo, etc.

El conocimiento de su entorno es su lugar geográfico, es su mundo y en este mundo supone una serie de relaciones, de explicación de fenómenos, de principios geométricos que le permiten interpretar la naturaleza, cada vez de distinto modo".³

Las culturas sea Egiptia, Asiria, Griega en la antigüedad, o las plurales culturas contemporáneas desarrollan sus concepciones de lo real, de lo mágico y lo intuitivo partir de esta visión, que en el caso de la pintura se reviste de forma. En éste sentido, quizá la condición más primaria y elemental es la de espacio : *"El espacio puro se presenta como una realidad sin forma, es decir, ininteligible, puesto que podemos percibirlo e imaginarlo únicamente en relación con los objetos que lo pueblan".⁴*

La acepción de espacio nos permite dilucidar la primera instancia en la construcción de la imagen pictórica ya que en su origen plantea la transformación de una realidad, digamos de tipo tridimensional a la bidimensionalidad del plano.

A lo largo de la historia se han desarrollado distintos tipos de representación que traducen gráfica y pictóricamente las características de los objetos en el espacio. Tales representaciones con el paso del tiempo han ido universalizándose a través de la experiencia acumulada y transmitida por generaciones.

En este punto pudiéramos aproximarnos ya a la concepción de lo que se define como un sistema aplicado a dichas transformaciones. Un sistema, en términos generales es la integración de un conjunto de elementos que trabajan agrupadamente para el objetivo general del todo, tal objetivo o finalidad constituye la esencia misma del sistema. Ahora bien, resultaría difícil separar el concepto de sistema del de estructura, ya que ambos se refieren al acto de construir; ambos términos pertenecen en origen al vocabulario arquitectónico. Vitrubio designa a la estructura como una obra de albañilería de piedras de construcción reticulares o articulaciones indeterminadas o ladrillos unidos por el mortero, así que el concepto de estructura designará la construcción y el de sistema a la organización y relación de los elementos.

En pintura, tanto el sistema como la estructura responden a la elaboración de imágenes, a la transmutación de formas sean perceptivo-fenómicas como *axiomáticas** por lo que necesita de ciertos parámetros para su acción; un ejemplo de ello es el desarrollo de principios de orden a través de sistemas como el número PHI o la perspectiva lineal; ello acontecerá en un determinado ámbito socio-cultural generando la intencionalidad de la creación plástica en su momento.

*Esto en el sentido que se establece sin necesidad de ser demostrado, ya que se sustenta como teoría de conjunto de donde se deducen sus operaciones.

Retomando el ejemplo de la perspectiva lineal para definir al sistema, resulta una respuesta al modo euclidiano de percibir el espacio, en el que pueden ser ordenados los objetos percibidos, desarrollando lo que E. H. Gombrich denomina como *Testigo Ocular*, es decir, una actitud más analítica hacia la realidad.

Así pues, la observación y comprensión de los fenómenos ocurridos en el exterior del individuo son el motor principal en la generación de sistemas que permiten proporcionar cierto orden a la plástica.

Es necesario aclarar, en este sentido, la introducción de sistemas antes que estructura ya que como menciona Jean Piaget, "*La estructura gobierna al sistema.*"⁵ De tal manera, resulta un poco más claro dilucidar tales conceptos ya que una estructura es más compleja y un sistema responde a una función práctico-utilitaria.

Hagamos una breve revisión para observarlo : Las antiguas pinturas egipcias a pesar de mostrar un grado de observación de detalles en sus representaciones, estaban más apegadas a lo descriptivo escriptural que a una veracidad visual.

De igual modo, los griegos primitivos no dibujaban a partir de un modelo, sino de una fórmula mental. Es hasta el siglo VI a. C. que comienzan a observar la naturaleza y a cuestionarse los problemas que ello implica y así, plantear soluciones. Un ejemplo muy conocido es el de la puerta entreabierta (fig. 1) que permite generar de una manera perspectivística un efecto de profundidad. Tales imágenes producidas hacia el año 500 a.C. indujeron a sentar las bases de lo que hoy conocemos como perspectiva, estableciendo así, lo que Antonio M. Casas define como "*la parte objetiva del arte*"⁶, es decir, el transportar la carga psíquico-perceptiva y emocional a los terrenos de la comunicación pictórica.

Así, se puede definir aquí, lo siguiente : El hablar de un sistema en la producción pictórica, entraña en primera instancia

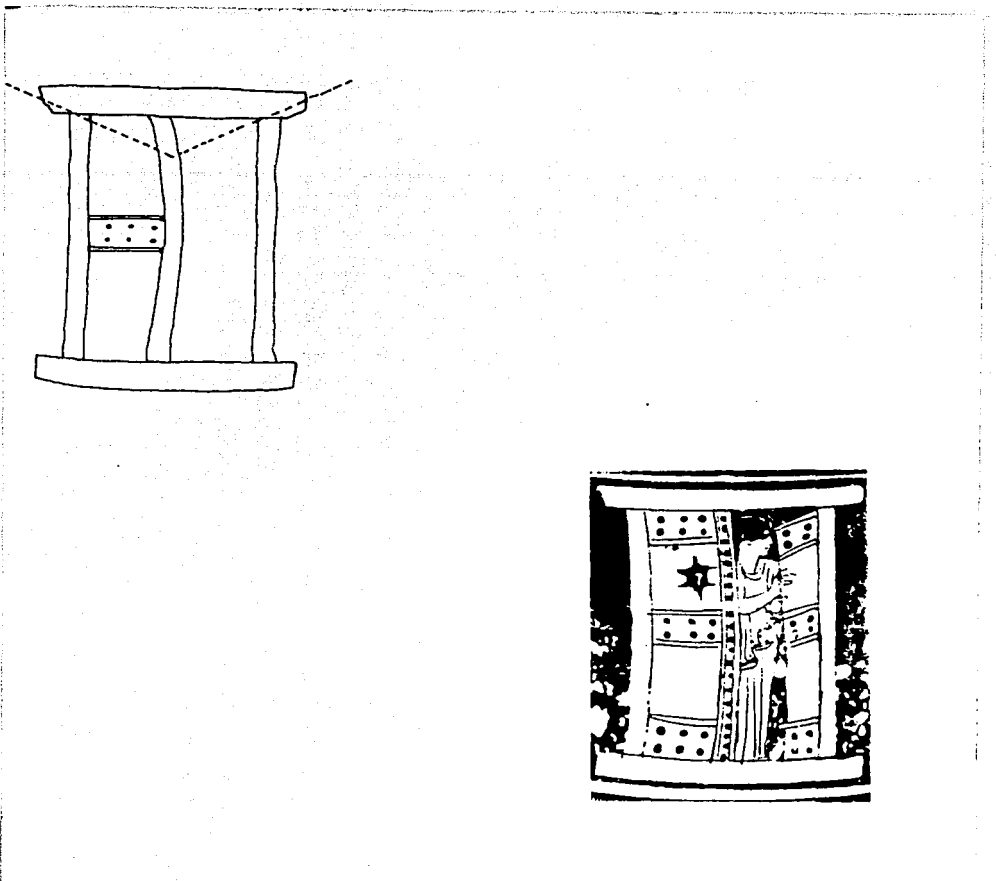


Figura 1: Decoración de un Píxide hacia 500 a.c. La Hoja abierta de la puesta esta representada en convergencia perspectiva.

una interacción dinámica, tanto de elementos materiales como conceptuales que nos permiten apreciar al sistema en dos aspectos. En primer lugar como una totalidad constituida por un x número de elementos cuya interacción determina un punto de vista hacia la ordenación (o por que no, hacia la desordenación) de un fenómeno. En segundo lugar, a un conjunto de partes y leyes que regulan el modo en que pueden combinarse. Es decir, si ponemos como ejemplo a la perspectiva, esta resulta un modo de ordenar la realidad fenoménica desde un punto de vista geométrico; ello es resultado de un conjunto de leyes reguladas y modificadas a lo largo de los siglos.

2.2.1 La perspectiva como sistema racional

"El pensamiento crea constantemente figuras que corresponden a fenómenos espaciales y temporales, percibidos previamente por el órgano de la vista. El ojo registra los efectos luminosos mediante un complejo mecanismo físico, óptico, químico y fisiológico que suscita relaciones mentales automáticas y voluntarias condicionadas por las estructuras más íntimas del ser, su manera de interpretar, de conservar y de producir las imágenes".⁷

Normalmente empleamos la palabra objeto, para denominar de una manera general cualquier elemento perceptualmente aislable, ante el cual estableceremos un sistema de relaciones, primero a través de la vista. Esta acción se presenta como una de las primeras inquietantes en el desarrollo de la pintura.

El hombre traduce todos los fenómenos de realidad a relaciones gráficas (en distintos grados de abstracción) y posteriormente pictóricas que describen tales acontecimientos; prueba de ello lo constituye la composición de imágenes en los jeroglíficos egipcios o los vasos decorados de la antigua Grecia (aproximadamente siglo VII).

Tales registros poco a poco se encaminarán a la búsqueda de una veracidad visual, a la relación objeto-espacio. Y es en este sentido que la perspectiva o *prospectiva* designada así, en el latín de la Edad Media. Como ciencia óptica que los griegos llamaban *Optiké*, y que trata de los fenómenos luminosos, garantiza la construcción de un espacio racional, debido a que, como menciona Erwin Panofsky su estructura es *"matemáticamente pura y se opone al espacio Psicofisiológico en donde la percepción desconoce el concepto de infinito ya que se encuentra desde un principio a determinados límites de la facultad perceptiva"*.⁸

Como hemos mencionado, el desarrollo de la perspectiva ha tenido una evolución de siglos en su perfeccionamiento, que van desde Vitrubio, pasando por la Edad Media hasta Brunelleschi (1377 - 1446) quien se cree fue el inventor de la perspectiva geométrica que más tarde sería descrita por Piero della Francesca de una manera más clara en su *Tratado de prospectiva pingendi* hacia 1470.

En la antigüedad griega clásica, la perspectiva era la expresión de una determinada intuición del espacio en el que las formas saturaban los planos, las figuras se ensamblaban unas con otras. Aparentemente las primeras soluciones en la representación del espacio tridimensional fue dada mediante la disminución de tamaño de los objetos, cuanto mayor la distancia, esto se descubrió por lo menos en el siglo VII a.C. a través de imágenes impresas en tablillas Sirias.

Ptolomeo, en su tratado de óptica escrito entre los años 141-127 a.C. aproximadamente, demostró la manera de trazar en un espejo el contorno del objeto reflejado, que produjo quizá los principios del método de dibujo en perspectiva por proyección. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que los principios de lo que hoy conocemos como perspectiva lineal obedece a reflexiones de tipo filosófico; como ya mencionamos, la perspectiva corresponde al vocablo griego *Optiké*, que estudiaba más los fenómenos en relación a la perspectiva natural, esto es, cómo observamos a través del sentido de la vista, y en éste punto hay que señalar la diferencia, de una forma clara entre la perspectiva lineal y natural.

Como menciona Panofsky, la perspectiva lineal es constitutivamente un sistema racional por que establece sus relaciones a través de una *construcción* que presenta un espacio infinito e inamovible, ya que supone la observación de dicho espacio desde un punto de vista, mientras que la perspectiva

natural, es decir, el cómo la vista observa el espacio, pertenece al mundo de la percepción, por lo que se carece de una imagen estática que pueda ser corroborada con la realidad.

Aún en las culturas orientales como la china, el estudio perspectivístico se hace latente en la concepción de la pintura, tal y como lo hace notar Francois Cheng en su libro *Vacío y Plenitud, el lenguaje de la pintura china*, en donde destaca dos binomios denominados : *li-wai*, "interior - exterior" y *yuan-chin*, "lejano - cercano", que expresan relaciones de equilibrio y contraste.

Cabe señalar el enfoque que se le da a la perspectiva, así como su significación al manejarla en tres categorías :

1) *Shen-yuan*, "Distancia profunda": Con mucho, la más empleada. Supone que el espectador se halla a la altura desde la cual tiene una vista empinada y panorámica sobre el paisaje.

2) *Kao-yuan*, "Distancia elevada": Se utiliza por lo general en cuadro vertical. El espectador está situado en un nivel relativamente bajo y mira hacia arriba. En consecuencia, el horizonte dominante del cuadro es poco elevado; y la mirada del espectador sigue el escalonamiento de las alturas representadas por diferentes filas de montañas superpuestas, de tal modo que cada fila constituye de por sí un horizonte.

3) *P'ing-yuan* "Distancia llana": Desde una posición cercana la mirada del espectador se extiende con toda libertad hasta el infinito.

No obstante que estas categorías difieren mucho de la perspectiva lineal, debido a que el artista chino busca experimentar la esencia de todas las cosas, *"la pintura representa más que una experiencia estética, un encuentro con la verdad."*⁹, existe una preocupación por organizar un espacio.

Como ejemplo de ello, el pintor Wang Wei (Dinastía T'ang) dice *"Al pintar un paisaje la idea debe preceder al pincel. para la proporción : Altura de una montaña, diez pies; altura de un árbol, un pie; tamaño de un caballo, un décimo de pie; tamaño de un hombre un centímetro de pie. Con respecto a la perspectiva : Un hombre de lejos, no se ven sus ojos; un árbol de lejos, no se distinguen sus ramas; sobre una montaña lejana, de contornos suaves como una ceja, ninguna roca es visible; así mismo; ninguna onda sobre el agua lejana que toca el horizonte de las nubes."*¹⁰

2.3 Estructura del espacio pictórico

Para iniciar este apartado considero necesario el hacer algunas observaciones, acerca de los posibles significados del concepto de estructura, y su introducción en el campo de las artes.

Anteriormente hemos mencionado su origen en el ámbito arquitectónico, y se deriva del verbo *struere* (construir). Por otro lado Renato de Fusco en su libro *Historia y Estructura* cita la obra de C. Brandi en la que se observa que en los autores latinos fue ya una introducción docta y aún siendo un término técnico, tendía a denotar una organización interna de la manufactura. Brandi en su *excursus* sobre la palabra estructura recuerda a su vez la definición de Quatremere de Quincy, y dice - *"Este vocablo formado del latino structura es, aunque tomado ordinariamente en un sentido más noble, un sinónimo de construcción. Expresa la manera en que es constituido un edificio y difiere de construcción en el sentido de que el último término se aplica generalmente a la parte de la arquitectura que comprende lo que hay en este arte de material, de mecánico, de científico y a la calidad de los materiales o su empleo en un edificio. Estructura por el contrario, término más elevado, y por así decirlo, del lenguaje poético, en éste género abarca las relaciones externas del arte que se manifiesta a los ojos por la osadía de las masas, la belleza de las formas, la proporción de los ordenes y la maestría de la ejecución"*.¹¹

En otra cita a la definición, en el diccionario de Trevoux de 1771, el Robert define en principio el término de estructura en arquitectura como la manera en que un edificio es constituido o articulado.

En una segunda definición el Robert hace notar que *"En los siglos XVII y XVIII la palabra designa por analogía (en primer*

lugar refiriéndose a los seres vivos), la manera que un conjunto concreto espacial, es considerado en sus partes, en su organización; la forma observable y analizable que presentan los elementos de un objeto."¹²

Por otro lado, encontramos en el estructuralismo, como corriente intelectual del siglo XX una penetración a la problemática interna en casi todos los campos del conocimiento humano y que en esencia L. Goldmann define como : "*Una perspectiva en la cual los procesos y el conocimiento de los hechos (culturales) sólo son comprensibles en el interior de sus procesos estructurales*".¹³

Desde un punto de vista histórico las hipótesis estructuralistas denominadas como *genéticas*, afirman que todo comportamiento humano tiene un carácter de estructura significativa. Según Goldmann el estructuralismo genético apareció por primera vez como idea fundamental en la filosofía con Hegel y Marx (aunque no hayan empleado explícitamente el término), en el que la filosofía moderna se separa de la forma progresiva de las ciencias matemáticas y físicas, para orientarse hacia la reflexión positiva de los hechos históricos. Si bien ya desde el siglo XIX se buscaban explicaciones a los fenómenos a través de correlaciones o leyes universales, su carácter era una aproximación ya en cierto sentido estructuralista, sólo que de una manera estática. En cambio el estructuralismo genético busca estos planteamientos a través de procesos dinámicos; esto es, que en todo fenómeno existen una cantidad de estructuras en diversos planos y que cada uno de estos planos posee una significación particular.

De esta manera, es necesario remarcar el pensamiento estructuralista, como un proceso que como menciona Goldmann, "*Tiene un carácter comprensivo (descripción de elementos) y un carácter explicativo (relación de elementos). Los hechos de un fenómeno actúan en equilibrio provisional que mediante el comportamiento humano se transforman creando nuevas*

condiciones de equilibrio".¹⁴

Ahora bien, estos razonamientos entran en el campo de las artes, ya que en ellas se habla de sistemas constitutivos de sus procesos e incluso de su crítica, por lo que dicho concepto se puede aplicar en distintas gradaciones. Juan Acha utiliza el término *estructura* como un recurso metodológico, que se aplica tanto a las relaciones internas, como las externas en relación a éste fenómeno. Para Acha lo verdaderamente importante no radica en el análisis de los objetos artísticos, sino en las relaciones del conocimiento de tipo sensitivo e inmaterial que encierra el producto. Para ello desglosa el fenómeno en elementos subestructurales que en primera instancia abordan la materialidad de los objetos, es decir, la estructura MATERIAL, que se subdivide en subestructura pasiva y subestructura activa; la primera se refiere específicamente a los soportes materiales en el que se distribuirá la subestructura activa mediante el uso de pigmentos, empastes u otro tipo de materiales.

La segunda estructura es denominada como FORMAL, en ella se localizan las subestructuras morfológica y sintáctica. El proceso personal del artista, así como los patrones de representación visual de su cultura y conjuntamente con la subestructura activa, conforman la morfológica, que será regulada por las relaciones de la sintáctica; dentro de estas relaciones encontramos las siguientes :

- 1) Las objetuales, que son estables y materiales.
- 2) Las biológicas de hombre con respecto a el objeto que son las profundas o inconscientes.
- 3) Las perceptuales que son las que cambian en la dinámica y resultan de la confrontación objeto sujeto.

Es innegable que las creaciones del hombre funcionan en relación a la noción que se tiene de realidad, por lo cual resulta verdaderamente estrecha la interacción de las subestructuras

morfológica y sintáctica, y que a su vez interactúan sobre la última estructura; la SIGNIFICATIVA, que se caracteriza por *"ir más allá de los significados convencionales, por que se basa en un uso figurado, virtual, imaginado o translaticio."*¹⁵, es decir que tiene un carácter polisémico.

Entonces la significación puede recurrir a niveles por encima de la semiología, ya que ella sólo se ocupa de las significaciones verbalizables, mientras que la experiencia artística recurre a otro tipo de relaciones que nos permiten concebir la estructura formal de la pintura y sus determinados procesos.

Así pues, como problema específico y podría decirse fundamental, la pintura intenta resolver y asimilar la idea de espacio; primero del espacio real y después del espacio pictórico, que es, como menciona Juan Acha *Un espacio virtual, intuitivo, construido por la manipulación y distribución de materiales sobre un plano. Claro está, que en ello se denota un proceso de transportación, por que el artista no puede "intuir el espacio si no sabe que existe, si no lo ha vivido y lo sigue viviendo"*.¹⁶

Se ha mencionado ya algunos sistemas o modos de construir el espacio pictórico, las modificaciones de éste, constituyen cada una de ellas una manera de estructuración que obedece a determinadas relaciones históricas. Tan sólo observemos como ejemplo lo que nos dice Oscar Oléa : *"El cuadro (no el mural ni el retablo, cuyos antecedentes son diversos), aparece como un hecho significativo en la historia del arte precisamente durante la baja edad media, en el momento en el que se alcanzaba una definición coherente y única del universo alrededor del pensamiento tomista que, además de las nociones teológicas, sintetiza todo conocimiento de su época, y precisamente también, cuando nuevas fuerzas de todo tipo irrumpen en el fondo para transtocar esa espléndida estructura. Estas fuerzas que a su vez darán origen un poco más tarde al Renacimiento, en el cual la*

pintura y en especial el cuadro de caballete se significará como una expresión cabal de los valores impuestos por la cultura burguesa. "17

Resulta entonces evidente que al hacerse la superficie pictórica más regular (ya no el vaso griego, ya no los mosaicos bizantinos), se adquiere un nuevo sentido del espacio pictórico. Ahora bien, se ha manifestado el aspecto geométrico y numérico en su construcción, pero no podemos dejar de observar otros problemas inherentes a la misma realidad plástica como son la luz y el color; en este sentido podemos mencionar la aparición del *relieve* que Alberti (1404 - 1472) traduce del latino *prominentia* y que define como la apariencia de la forma modelada por partes mediante el tratamiento de los tonos superficiales.

La luz de esta manera se convierte en otro elemento constitutivo de la estructura pictórica ya en pleno Renacimiento; por tanto a el espacio plástico no sólo acude una lógica de proporción o medición, sino también una lógica de la iluminación, de la cual encontramos testimonio en obras como el tratado de pintura de Leonardo, en el que podemos encontrar ejemplos, como la siguiente proposición :

"Esto se desprende de la tercera proposición del noveno libro, que dice que; la densidad del aire visto desde abajo es mucho más clara y resplandeciente que visto desde arriba, lo que se explica por el hecho de que el aire visto desde arriba está penetrado en cierta medida por las imágenes visuales oscuras de la tierra que tiene de bajo, y por eso parece más oscuro que el visto desde abajo, penetrado por los rayos del sol, que llegan a los ojos con mucha claridad. Lo mismo sucede con las montañas y la tierra que tienen delante, cuyas imágenes visuales atraviesan el aire en cuestión, mostrándose oscuras o claras según la oscuridad o claridad del aire."18

Sin duda alguna Leonardo Da Vinci (1452-1519) es uno de los artistas más recurridos y estudiados por historiadores y críticos de arte; ello se debe a que representa el espíritu occidental por su positivismo científico, es decir, actitud ordenadora de los fenómenos. Tal y como lo acabamos de observar en relación al fenómeno de la luz. Este espíritu se conserva aún en pleno siglo XX, aunque en circunstancias obviamente distintas obedeciendo al término de composición.

La composición o mejor dicho, el acto de componer es una acción que como dice Balmori - *"Permite disponer armoniosamente, conciliar entre si y equilibrar las diversas partes de una obra."*¹⁹ Esto significa según Balmori, que en las relaciones constructivas existe una orientación a establecer un ritmo y un equilibrio determinado, ya sea por sistemas de orden numérico o geométrico, o por aproximaciones que obedecen al plano intuitivo.

En cuanto al origen, la solución más tradicional y simple la encontramos en el concepto de simetría; utilizada ya desde las civilizaciones egipcias y mesopotámicas hasta el bizantino. Sin embargo, con la creación de las formas regulares de la obra de caballete en el Renacimiento sus espacios alargados tuvieron que plantear otras soluciones. La forma propicia entonces fue la de la pirámide : *"Que se instala en el eje horizontal y llena el espacio vertical y cuya figura equilátera impone la noción de equilibrio"*.²⁰

También en la sección áurea conocida ya desde Pitágoras encontramos un conocimiento en relación a estos aspectos, pero hay que señalar que la representación pictórica, como ya se mencionó; presenta más complejidades en los fenómenos inherentes a la misma.

Otro aspecto con el que podríamos apreciar estas cuestiones, lo encontramos por ejemplo, en el concepto de movimiento que integra parte de los elementos plásticos. En los primeros intentos,

cabe señalar los escorzos de Masaccio y después de Giotto; posteriormente se puede observar esta intensidad dinámica en el barroco en pintores como el Greco, que como dice Rene Huyghe - Con el uso de diagonales en las composiciones de los pintores barrocos, el artista se ve obligado a multiplicar los movimientos y desplazamientos de la figura.

Tales aspectos recurrentes a la composición del cuadro son denominados por la estética moderna como valores formales, que independientemente al carácter ilustrativo de la pintura realista, conforman el lenguaje propio de la misma; en donde sus transformaciones actúan conforme al grado de realidad que muestran.

En este sentido, el arte abstracto del siglo XX (claro está, no sin antes haber pasado por el impresionismo y el cubismo), constituye el grado máximo del estudio y uso de estos valores formales, en donde se hace recurrente el concepto de estructura para definir el carácter de sus obras. Si bien desde el cubismo se buscaba una estructuración del espacio y los objetos, es a través de las relaciones geométrico-compositivas que se establecen en una reducción de la construcción plástica.

Esta identidad abstraccionista, o arte concreto, como la bautizará Kandinsky, constituye una realidad artística independiente a los objetos dentro de un sistema de referencias bidimensionales. En el libro **De lo espiritual en el arte** de Kandinsky se encuentra el ánimo fundamental que alimentaría a sus contemporáneos.

El movimiento *De Stijl* fundado en 1917 por Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y J.J.P. Oud, produce lo que Mondrian denominará como *Neoplasticismo* que proclama la funcionalidad geométrica claramente constructiva del arte moderno que constituye en algunos casos, esta tendencia racionalista en la estructura de la construcción pictórica.

2.3.1 Acerca del informalismo.

Cuando en 1915, Malevitch pinta cuadro negro sobre fondo blanco, se dice que la pintura alcanza el punto cero de su desarrollo.

"Esta obra no objetiva marca una revolución interna en la estructura creativa de las artes plásticas y en especial de la pintura".²¹

Malevitch libera a la pintura de la contemplación objetiva de las formas reduciéndolas a *intuición pura*, que simboliza la gran transición de la pintura figurativa hacia esquemas abstractos ya buscados desde los cubistas que deseaban la supresión de ornamentos, la liberación de lo específicamente pictórico, de un espacio que existiera por sí mismo y no por los objetos que podía representar. Entonces se habla de una pintura que obedezca a sus propios valores, a su propio lenguaje como finalidad única.

Sería necesario en éste momento, aunque de una manera breve, observar lo que significa la pintura figurativa, que como hemos visto se elabora también, a través de sistemas que podríamos denominar como abstractos (aunque su finalidad sea la mimesis). No obstante a ello, la pintura figurativa intenta básicamente el transportar una experiencia de tipo tridimensional al plano pictórico, que se detiene en una realidad icónica con efectos modificadores sobre la realidad representada, por lo cual su contenido semántico se limita a la lectura de los significados o connotaciones de la realidad icónica. Tal es el caso de sus géneros clásicos como lo son el retrato, la escena, el paisaje o la naturaleza muerta; en ellos se observa una ordenación y una construcción enfocada a ser captada exclusivamente por los órganos sensoriales en correspondencia al mundo real e incluso imaginario.

"Zeuxis tuvo que recurrir a cinco jóvenes para poder expresar la belleza de Helena de Troya, ya que una no era lo suficientemente perfecta en todas sus partes".²²

Así pues, encontramos la condición más sencilla de oposición entre arte figurativo y arte no-figurativo o abstracto; como ejemplo, tenemos la definición que se da en textos como el de K. Thomas que dice lo siguiente :

"ABSTRACCION El concepto abstracto se desarrolla partir de la oposición a la figuración y designa a la vez dos formas diferentes de arte no figurativo.

1.- La abstracción constructiva que visualiza estructuras de orden geométrico.

*2.- La abstracción lírica, que como arte informal es expresión de la creatividad intuitiva."*²³

Ciertamente, el abstraccionismo se sitúa en planos que responden a una realidad más allá de la perceptible por la vista. Se habla de geometría e intuición como relaciones que signifiquen las organizaciones pictóricas bajo el conocimiento de que la percepción es un proceso más complejo y que va más allá de los sentidos.

"Cuando hablamos de percepción, por lo general pensamos en primer lugar en el sentido visual y a lo sumo en el auditivo. Resulta sorprendente lo poco conscientes que somos de los restantes sentidos.

*La percepción es un proceso global y, por lo general inconsciente. Como afirma Hugo Kükelhaus, «No es el ojo el que ve, sino el hombre». Así pues, el proceso de la percepción no son unos órganos aislados los que entran en funcionamiento por separado, sino que el organismo como todo participa en conjunción integrada".*²⁴

Por su parte, la geometría es un lenguaje de orden matemático que estudia las relaciones lógicas, las propiedades y el ordenamiento, que por tal motivo no constituye un sistema de leyes de la naturaleza, sino que utiliza axiomas para explicar la

naturaleza; su distinción fundamental es que se encuentra más cerca de los fenómenos naturales que el número.

En síntesis, podemos citar a Eliane Vurpillot, que nos dice - *"No hay uno sino varios espacios que distinguir; los múltiples espacios matemáticos, los físicos y los perceptuales"*.²⁵

Las transformaciones del hombre se deben al gradual descubrimiento de estos espacios y su sentido de orden. La pintura descubre en la geometría una forma de orden a través de las verticales y horizontales que con Cezzane retoma una nueva pasión venida ya desde los pitagóricos y el uso de las matemáticas como símbolo de perfección en sus construcciones. De tal manera que más que hablar de una supresión de la forma en el abstraccionismo podemos situarnos en una transformación del espacio pictórico mediante nuevas condiciones.

"Guillaume Apollinaire en «Les peintres cubistes» (1921) menciona acerca de la nueva forma de componer a través del cubismo científico, el cual toma sus elementos, no de una realidad visual, sino de la realidad del conocimiento".²⁶ No obstante, ya desde el siglo XIX encontramos estas formas de experimentar el conocimiento pictórico, que con los impresionistas y en espacial con Seurat, se observa una descomposición de la realidad mediante un proceso lógico, a través de el manejo de la paleta y las pinceladas para alternar la continuidad de las formas.

Entonces el trabajo del pintor se convertía, en una especie de laboratorio en donde se busca la formulación de teorías, a través de una nueva forma de contemplación. Tal es el caso de la escuela de Pont Aven, que reunió a pintores como Gauguin, Emile Bernard y Chamillard Moret, los cuales abogaban por una pintura antinaturalista guiada por la pureza del color y la contundencia de la línea; la cual denominarían como *sintetismo*.

El término *sinetismo* quizá, definiría en gran medida la construcción de las tendencias pictóricas a partir de ese momento, en el que se buscaba, tanto una desintegración de la realidad, a través de los procesos perceptivos y la teoría plástica, así como una integración de elementos que constituirán por sí solos, la verdadera finalidad del cuadro.

Quizá en este momento es cuando se hace más válido la utilización del término estructura; que en su evolución se han observado dos fases de transformación : *"La primera alcanzada por Kandinsky, supuso una reducción de la estructura compositiva, compuesta en principio por numerosas capas, a sólo dos medios lingüísticos autónomos, el color y la forma, liberados ahora de su antigua unión con respecto a lo identificable; la segunda fase experimentada en la pintura informal fue la reducción de elementos más sencillos y originales del cuadro".*²⁷

Aquí, el contenido es sintáctico, ya que su organización tiene por finalidad activar los mecanismos sensoriales y significativos de nuestra percepción de un modo pragmático; de tal manera, su valor plástico encuentra su fundamento en lo intuitivo.

Como quiera que se observe, lo que denominamos como abstracción; responde a un mundo multiforme que se ordena a través de estructuras preconcebidas y racionales, como postulan los constructivistas y neoplasticistas, o a través de la negación de estas formas, mediante la intuición y el irracionalismo.

Por tanto, la aportación de la pintura informalista sea *Tachismo, Gestualismo o Action Painting* se encuentra en el descubrimiento de nuevas posibilidades de significado. En este sentido, el caso de Jackson Pollock, es sin duda es uno de los más representativos de las condiciones constructivistas de la pintura informal, ya que como menciona Rolf Weder, con respecto a Pollock -*"La estructura del espacio rítmico vive su legítima representación pictórica. Se conserva la estructura dinámica y*

con ella, el desarrollo continuo del espacio sobre el plano de lo temporal. El espacio se mueve, y en ese movimiento se pone de manifiesto la relación humana con respecto a la realidad."²⁸ Por tanto, la obra de Pollock representa una imagen de incisión con lo psicomotriz, integrando una nueva condición a la estructura pictórica, que desde el automatismo usado por los surrealistas, se introduce como un elemento indeterminado.

2.4 El cuadro como mediación

La pintura dentro de las artes, es sin duda, la actividad que ha experimentado el mayor número de cambios a lo largo de su historia.

A partir de esta revisión, sólo nos basta con ver las transformaciones de nuestro siglo para contemplar su amplio panorama. En este sentido Juan Acha nos muestra un esquema que plantea las principales transformaciones en torno al fenómeno plástico :

- 1.- Las transformaciones de las imágenes dentro de la superficie pictórica tradicional con variantes en el uso y la supresión de procedimientos manuales.
 - a) Los figurativismos o las imágenes de la realidad visible
 - b) Los geometrismos o la neutralización de la forma
 - c) los informalismos o la destrucción de la forma, gestualismos o texturalismo
- 2.- La inserción de elementos extraños a las alteraciones de la superficie pictórica
 - a) Los collages planos
 - b) Los collages tridimensionales
 - c) movimientos, espacios y luces reales
- 3.- La destrucción de la superficie artística y el abandono de todo soporte material

Los no objetualismos o derivados postmodernistas

- a) Conceptos : Arte conceptual, de procesos, informático, ready made
- b) Espacios materiales : Ambientaciones, arte térreo, pobre y de sistemas

- c) Acciones corporales : Eventos actuaciones y arte corporal
- d) Imágenes lumínicas y electrónicas : Cine artístico visual, proyecciones múltiples y de video

Estas transformaciones, en su dinámica muestran una dialéctica entre el hombre y su realidad. La obra resulta el punto objetivo donde confluyen estas vertientes, es como menciona Antonio M. Casas *"Un objeto manifestativo de orden sensible y fisiológico."*²⁹ Orden que tiene profundas raíces en el origen del pensamiento occidental en el que encontramos los principios de armonía y proporción como bases de cualquier manifestación de la realidad.

A este respecto Matila Ghyka, estético y matemático rumano nos proporciona una visión, a través de una estética matemática en donde la razón juega un papel primordial, tanto en la base doctrinal y teórica, como en sus bases pragmáticas. Ghyka recurre a la tradición pitagórica y sus posibles ramificaciones en la cultura occidental como parte importante de los alcances de la creación plástica.

Ciertamente, encontramos en Pitágoras el origen del pensamiento deductivo, que en él se caracteriza por el empleo del símbolo, y que se manifiesta en sus propias palabras, *"Todo está ordenado conforme al número, cuya única vía de acceso es la matemática."*³⁰

La aritmética, así como la geometría constituyen una vía de acceso a la construcción plástica en varios momentos de la historia, no sólo en su carácter pragmático, también lo es como instrumento filosófico; ya Luca Paccioli hablaba de los cuerpos geométricos regulares como correspondientes a los cinco cuerpos simples de la naturaleza, tierra, aire, agua, fuego y quinta esencia, es decir, la virtud celeste que a todos los demás sustenta en su ser.

La geometría se inicia con las primeras nociones de agrimensura en las civilizaciones de Egipto y Mesopotamia con el cálculo de áreas, sin embargo, es con Pitágoras que adquiere un carácter más científista, al adoptar de las fuentes egipcias, la técnica simbólica. Aritmética y geometría estarán en estrecha relación como agentes de armonía del universo.

Para los pitagóricos el número simbólico del universo era el diez, ya que establecía las cualidades dinámicas del crecimiento triangular, base a su vez de la generación de todos los números triangulares planos o sólidos (década).

$$\begin{array}{cccc}
 & & & 1 \\
 & & & 1\ 1 \\
 & & 1 & 1\ 1\ 1 \\
 1 & + & 2 & + & 3 & + & 4 & = & 10
 \end{array}$$

La pentada era también un número de armonía en la salud y la belleza realizados en el cuerpo humano su imagen gráfica pentagrama o pentalfa (pentágono estrellado), *"sería el símbolo de los pitagóricos como símbolo de amor creador y el de belleza viva."*³¹ existía entonces una analogía entre el número y la proporción de las cosas en el universo, incluyendo al hombre.

La geometría es una ampliación de tales consideraciones en términos gráficos. Platón se ocupa de las proporciones y armonía entre los sólidos, al destacar cinco poliedros regulares; el tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro, señalando al dodecaedro como símbolo geométrico el cosmos del elemento del éter, de quinta esencia. (Fig. 2) La obra de Platón que nos llega a través del *Timeo*, revela una concepción armónica del universo que perdurará hasta el Renacimiento, y que como ya lo hemos mencionado será retomada por Luca Paccioli, el cual, en su tratado de *La divina proporción*, asumirá la supremacía de las matemáticas sobre cualquier disciplina.

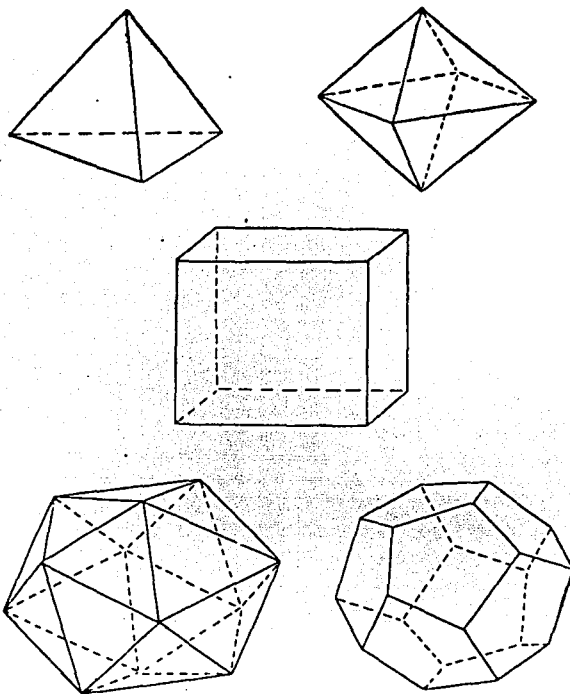


Figura 2: Los cinco poliedros regulares (cuerpos platónicos).

El pensamiento matemático perdurará, como lo hace notar Ghyka, a través de todo este tiempo de transición entre la antigua Grecia y el Renacimiento, como ejemplo se menciona :

*"Los antiguos fueron muy lejos en el estudio de las proporciones; la teoría griega de la música, desarrollada especialmente por los pitagóricos, en la que los intervalos entre las notas son figurados por las relaciones entre las longitudes de las cuerdas correspondientes de la lira y la aplicación de las analogías musicales a todas las artes, especialmente a la arquitectura, hicieron que el estudio de las proporciones halla llegado a ser para los griegos, especialmente para Platón y su escuela, una disciplina a la vez lógica, estética y metafísica."*³²

En la Edad Media persistía esta correspondencia entre la estructura (número) el cosmos y el hombre, mediante canones de orden aritmético y geométrico, observables en la construcción de su arquitectura que guardaba analogía con el cuerpo humano. sin embargo, es importante destacar las influencias y aportaciones de culturas orientales y nórdicas que se entremezclan con las corrientes pitagóricas, sin dejar de mencionar la obra de Euclides *Elementos*, que constituye la base fundamental de la geometría hasta el siglo XIX en que aparecen las geometrías no euclidianas. La Edad Media, representa una actitud matemática abstracta que se expande en varios campos del conocimiento; los teólogos medievales pensaban que *"el cosmos es una gran obra de la que dios es el arquitecto."*³³

Ya en el renacimiento el pensamiento matemático es una forma de dominación de la naturaleza en el que surgen tratados de pintura, como los de Alberti o Piero Della Francesca, que ordenan un espacio, a través de la perspectiva lineal; posteriormente Luca Paccioli en sus obras *La Summa de Aritmética, (Geometría) Proportione et Proportionalita* y en especial *De Divina Proportione*, pondrán de manifiesto a las matemáticas como guía, tanto de las ciencias como de las artes.

La sección áurea o la divina proporción, como la llama Paccioli, resulta el cuerpo mayor de la estética matemática y que se define como el punto exacto donde se equilibra una media y extrema razón. (Fig. 3)

Euclides explica esto, de la siguiente manera : *"La división de una longitud en media y extrema razón tanto geoméricamente como algebráicamente es la partición asimétrica más lógica y más importante por sus propiedades matemáticas. Razón es la relación cualitativa en lo que se refiere a la dimensión entre dos magnitudes homogéneas. La proporción es igualdad de razones."*³⁴

El uso de la sección áurea constituye un método ampliamente apreciado en el Renacimiento, a través de personalidades tan destacadas como Leonardo Da Vinci o Alberto Durero, y aún en nuestros días sigue siendo objeto de la especulación plástica como método de composición.

El desarrollo de las ciencias resulta una vertiente más a este tipo de orientaciones en la construcción plástica. En el siglo XVI, Copérnico revolucionaría la imagen del cosmos hasta el momento existente; la ciencia moderna marca su nacimiento en el siglo XVII con Galileo, la fisiología progresa a través de métodos experimentales con estudios como el de Harvey en torno a la circulación de la sangre en 1627.

A finales del siglo XIX, la ciencia contemporánea adquiere un carácter estructural que influye en todos los terrenos del conocimiento humano la historia, la sociología, la psicología, la economía e incluso el arte denotan una pretensión científicista venida desde Aristóteles que buscaba la esencia del conocimiento, a través de una reflexión sobre la operación por la cual las cosas llegan al ser.

De tal manera que *"la materia (substratum) permite el devenir del ser, mediante un proceso de generación."*³⁵

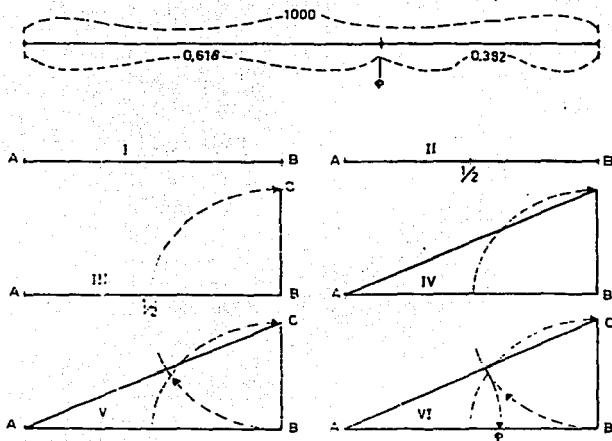


Figura 3: La localización de la sección de oro en una línea se obtiene dividiendo ésta en un punto exacto donde se equilibra su media y extrema razón, en el punto preciso de la división colocaríamos la sección áurea.

Los procesos de generación en pintura recurren en muchas ocasiones a este tipo de deducciones, al estudiar sus relaciones internas mediante una metodología que establece la causa misma y consecuencia del quehacer pictórico, tenemos ejemplos tan remotos como el de Guiseppe Arcimboldo, del cual se habla de proporciones armónicas y pitagóricas de tonos y medios tonos para aplicar un procedimiento científico a la escala de colores.

Con respecto a esto, se encuentra la siguiente cita hecha por uno de sus contemporáneos, Comanini decía - *"Este ingeniosísimo pintor no sólo sabía encontrar en el color los medios tonos, mayores y menores, sino también dividir el tono en dos mitades iguales. Ligera y delicadamente oscurecía el negro. Oscureció el amarillo y los demás colores de la manera que lo había hecho con el blanco; así usaría el blanco para el más bajo tono que encontramos en las canciones; el verde y el azul para los tonos medios y los pardos negros y los de tanio para los más agudos. Empleó los colores que siguen en la escala oscureciéndolos : El amarillo ensombrece al blanco y el verde al amarillo y el azul al verde y el pardo negro al azul y los colores de tanio al pardo negro; del mismo modo el bajo sigue al tenor y el tenor al contralto y el contralto al canto."*³⁶

Y del mismo modo, podemos citar a Kandinsky, cuando dice *"La pintura ha alcanzado a la música y ambas tienden a crear obras absolutas, es decir, obras totalmente objetivas que, parecidas a las obras de la naturaleza, surgen por sí mismas como entes independientes."*³⁷

Todo ello denota, como el mismo Kandinsky menciona; *"Una construcción desnuda que constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo, construcción más destinada al alma que al ojo."*³⁸ Estas observaciones que pretenden el uso de elementos en una combinación sistemática o aleatoria nos revelan parte de el sentido que se le ha dado en determinados momentos, que en

nuestra época se convierte en un total repudio por adquirir sistemas absolutistas, que por la misma amplitud de sus perspectivas pretendan resolver u orientar el tan fragmentado proceso de la pintura.

Citas Bibliográficas

- ¹ Juan Acha. *Arte y Sociedad Latinoamericana*. 1989. p. 28, 29.
- ² *Ibid.*, p. 374
- ³ Julio Carol Baroja. *Arte visoria y otras lubricaciones pictóricas*. 1990, p. 67
- ⁴ Oscar Oléa. *La estructura del arte contemporáneo*. 1979 p. 36
- ⁵ Renato De Fusco. *Historia y estructura*. 1970, p. 46
- ⁶ Antonio Casas M. *El arte de hoy y ayer*. 1974, p. 23
- ⁷ Albert Folcon. *La perspectiva*. 1966, p.19
- ⁸ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. 1985, p. 8
- ⁹ Francois Cheng. *Vacío y plenitud, el lenguaje de la pintura china*. 1989. p. 102
- ¹⁰ *Ibid.* p. 74
- ¹¹ Renato De Fusco. *op,cit.* p. 14
- ¹² Jean-Francois Pierson. *La Estructura y el objeto*. 1988. p.17
- ¹³ Lucien Goldmann. *Nociones de estructura y génesis*. 1969, p. 8
- ¹⁴ *Ibid.* p. 10
- ¹⁵ Juan Acha. *op,cit.*, p.94
- ¹⁶ Paul Fraisse. *La percepción*. 1973, p. 128
- ¹⁷ Oscar Oléa. *op,cit.* p. 86, 87
- ¹⁸ E. H. Gombrich. *Nuevas visiones viejos maestros*. 1987, p. 43
- ¹⁹ Santos Balmori. *Aurea medida, la composición en las artes plásticas*. 1986, p. 68

- ²⁰ Rene Huyge. *Los poderes de la imagen*. 1968, p. 63
- ²¹ Rosa Silvares, V/A. *Los géneros de la pintura*. 1994, p. 16
- ²² *Ibid.* p. 23
- ²³ Karin Thomas. *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. 1988, p.236
- ²⁴ Christian Doelker. *La realidad manipulada*. 1982, p. 127
- ²⁵ Paul Fraisse. (compilador); *La percepción*. 1973, p. 128
- ²⁶ Rolf Weder. *El concepto de cuadro*. 1973, p. 56
- ²⁷ *Ibid.* p. 58
- ²⁸ *Ibid.* p. 80
- ²⁹ Antonio Casas M. *op,cit.* p. 24
- ³⁰ Matila Ghyka. *El número de oro, los ritmos* 1968, p. 131
- ³¹ *Ibid.* p. 18
- ³² José Camón Aznar. *Filosofía del arte*. 1974, p. 66
- ³³ Antonio Casas M. *op,cit.* p. 71
- ³⁴ Matila Ghyka. *op.cit.* p. 29
- ³⁵ Samuel Vargas. *Historia de las doctrinas filosóficas*, 1992, p. 119
- ³⁶ Kriegeskorte Werner. *Giuseppe Arcimboldo*. 1989, p.64
- ³⁷ Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. 1973, p. 13
- ³⁸ *Ibid.* p. 111

CAPITULO TERCERO EL OBJETO PICTORICO

3.1 La modificación de paradigmas

Resultaría bastante engañoso el intentar definir un proceso tan complicado como lo es la pintura, a través de encasillarlo en un paralelismo con el pensamiento de tipo científico, no obstante que ambos se efectúan, a través de un conocimiento y una experimentación, es innegable que sus finalidades son enteramente distintas, como lo es también, que ambos (arte y ciencia) son producto sincrónico de cualquier comunidad humana.

Anteriormente, hemos apreciado tan sólo una tendencia de la cultura occidental, más no un imperativo que sea enteramente constante al proceso, y que contrasta con cierta notoriedad al contraponerlo a otras culturas. Como ejemplo, George Rowley en su libro *Principios de la pintura china*, nos proporciona una visión de uno de los géneros de la pintura en este sentido.

"La naturaleza muerta occidental es un recurso de estudio de los efectos sensoriales y diseño, nos hemos sentido libres para hacer combinaciones de diversos objetos frutas, flores, pescados,

piezas de casa, los chinos se oponían a combinar los objetos salvo el caso que se respetase su entorno natural y sus asociaciones.

*Las plantas se combinaban con sus correspondientes pájaros; así por ejemplo las codornices con el mijo. Los animales debían encontrarse en su habitat natural, las criaturas acuáticas debían hallarse juntas y todo tenía su estación propia."*¹

Lo expresado por Rowley representa como hemos dicho, sólo una parte en la dinámica del fenómeno, tanto en su creación como en su apreciación. Personas como Pierre Francastel constatan esta observación al decir *"El arte en las primeras sociedades constituía, una de las técnicas mediante las cuales se llevaba a cabo un programa de organización del universo conforme a datos intelectuales."*² En su libro *La realidad figurativa*; Francastel aborda el problema del estudio de la forma plástica, a través de la analogía que establece con Piaget y Wallón en sus teorías del espacio genético; Piaget observó que el paso del plano, del pensamiento sensimotor al plano del lenguaje y del pensamiento conceptual lleva consigo la reaparición de todas las dificultades ya vencidas en el plano de la acción. *"El niño no tiene que descubrir una realidad en sí, algo por así decirlo concreto, sino desarrollar facultades activas de representación y construir el universo en dos planos distintos: perceptivo y representativo."*³

De esta manera Francastel hace notar que el estudio de cualquier lenguaje, de cualquier sistema de expresión social, tomado en sus orígenes en la historia, nos brinda la posibilidad legítima de estudiar ciertas leyes fundamentales en el proceso intelectual del hombre.

A manera de describir los procesos evolutivos de la percepción y organización del fenómeno artístico, se manifiestan tres etapas,

tomadas de las propuestas hechas por Piaget y Wallón que se explican de la siguiente manera :

- 1) *Topológicas*: Relacionada con el objeto y su percepción a través de los sentidos y sus cualidades. Descansa en la distinción de los cambios de estado y no en el cambio de los objetos.
- 2) *Objetiva*: Toda conducta o percepción está ligada por así decir, a una fuente histórica, depende de conductas y experiencias anteriores. Todos los inventos y combinaciones mentales están ligados, por una parte a cierta madurez biológica. Los actos se constituyen en función a esquemas diferenciales.
- 3) *Proyectiva*: Es un sistema de relaciones de desplazamiento de los objetos, medida, proporción, escala, deja de creer en una identificación de las imágenes y las ideas, en fin, del significante y el significado, que brindan la posibilidad de desligarse del contacto con la materia.

El aplicar el término *evolución* a las transformaciones es, en el sentido que acabamos de ver; una secuencia lineal y progresiva hacia una meta, que podría aplicarse a la forma perfeccionada como lo expresa James S. Ackerman, en su escrito *Arte y evolución*, - "*La vida del arte depende de un equilibrio dinámico entre un organismo y su medio.*" Esto se define como adaptación de la forma plástica y la aceptación de su medio, entendido como la sociedad incluidos los artistas.

"Cuanto más abierto es el significado del arte, cuanto más desamparado se encuentra ante la carencia de una estética que actúe como categoría de verdad, más necesitado va a estar de otras estructuras que justifiquen su razón de ser. La falta de especificidad del nuevo paradigma artístico en el que nos

encontramos conduce inevitablemente al apoyo en una legitimación exterior al hecho artístico."⁵

El término paradigma resulta una excelente cubierta para envolver el fenómeno de las transformaciones, tanto artísticas, como específicamente pictóricas ya que no sólo se habla en términos *Psicofisiológicos*, sino que se plantea además, en lo que E.H. Gombrich definiría en su libro, *Lo que nos cuentan las imágenes*, como su *ecosistema*.

Thomas S. Kuhn en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Nos ofrece una clara definición de *paradigma*, en sus estudios sobre epistemología; que resulta aplicable en el campo de las artes. Kuhn define a los paradigmas como *"realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad"*.⁶

Para Kuhn un paradigma se establece en el momento en que se socializa una manera de ver el mundo, que es compartida por una comunidad de manera consciente o inconsciente, en la que pueden existir reglas o carecerse de ellas, sin embargo cuando un paradigma existente ha dejado de funcionar adecuadamente en la exploración de un aspecto de la naturaleza, es sustituido por otro que sigue el camino previamente mostrado por el anterior, esto lo señala como un momento de crisis del paradigma en donde surgen las revoluciones del pensamiento y se pasa de un hecho normal a algo extraordinario. *"Lo que antes de la revolución eran patos en el mundo del científico se convierte en conejos después. El hombre que veía antes el exterior de una caja desde arriba, ve ahora su interior desde abajo."*⁷

Como ejemplo, podemos hablar de las transformaciones surgidas en el impresionismo, cuando se decide captar la temporalidad lumínica y cromática de lo visible de la naturaleza y de la realidad cotidiana.

Pintores como Monet se ocuparon de reducir la pintura a lo más esencial. Comenzó observando efectos de luz, como el reflejo del cielo en la superficie del agua y notó las variaciones del color de las cosas según su posición con respecto a la luz.

"Monet comenzó a utilizar una paleta más brillante, reduciendo sus mezclas a casi la combinación de los tres colores primarios y sus tres complementarios, su trabajo comenzó a experimentar cierta libertad, considerada por sus contemporáneos como un trabajo inacabado".⁸

Esto constituye lo que Kuhn denomina como una *revolución* que sustituye al paradigma en crisis, el cual anteriormente para ser aceptado tuvo que institucionalizarse y normativizarse mediante la educación.

Como antecedente a la *revolución* del impresionismo podemos situar a Gustave Courbet, el cual en 1855 lanza su manifiesto del realismo en los términos siguientes.

"Me ha sido impuesto el título de realista como impusieron a los hombres de 1830 el título de románticos. Los títulos en ningún tiempo han dado una idea exacta de las cosas si no fuese así, resultarían superfluas las obras. Sin explicarme acerca de la exactitud más o menos grande de un calificativo que nadie, es de esperar está obligado a comprender bien me limitaré a unas palabras de exposición para acabar prontamente con los equívocos.

He estudiado, apartado de todo espíritu de sistema y sin prejuicios, el arte de los antiguos y el arte de los modernos. No he querido ni imitar a los unos ni copiar a los otros; tampoco he tenido el propósito de llegar a la vana finalidad del arte por el arte. No. He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad.

Saber para poder, ese fue mi pensamiento, estar en disposición de expresar las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época de acuerdo con mi apreciación, en una palabra hacer arte vivo, tal es mi finalidad".⁹

De tal manera Courbet se manifiesta en contra de la institucionalización del paradigma existente en su momento, ejercido principalmente por los clásicos y los románticos, ya que encontraba inútil que a la naturaleza se le prestase un aumento de belleza.

Esto en términos de Kuhn representa una *tensión esencial* producto de un conflicto de bandos entre la tradición y la innovación que proponen la adquisición de nuevos patrones de reconocimiento, en los que como hace notar José L. Albelda "el viejo modelo de estilo, que basaba su autenticidad en una lenta evolución del lenguaje, asentándose a través del dominio de la técnica, es reemplazado, al asumir la apertura icónica que caracteriza al arte de nuestra época".¹⁰

3.2 Lo sincrético y lo analítico.

En el inicio de este trabajo se planteó el carácter de la representación pictórica como el instituir un modelo representante y por tanto significante que, como menciona Jaques Aumont es una operación, la mayoría de las veces determinada por una intención global de orden narrativo. *"Lo que se trata de representar en un espacio y un tiempo diegéticos y el trabajo mismo de la representación está en la transformación de una diégesis o de un fragmento de diégesis en la imagen.*

La diégesis como se sabe, es una construcción imaginaria, un mundo ficticio que tiene sus propias leyes, más o menos semejantes a las del mundo natural, o al menos, a la concepción cambiante también, que uno se forma de ellas, toda construcción diegética, esta determinada en gran parte por su aceptación social, así pues, por sus convenciones y códigos, por los símbolos en vigor de una sociedad. Toda representación es, pues, referida por su espectador, a enunciados ideológicos, culturales, en todo caso simbólicos, sin los cuales no tiene sentido".¹¹

La forma más común en la que se concibe la imagen pictórica, es como una porción de espacio más vasto, en cierta manera comparable a la visión natural. Esta analogía resulta evidente si echamos un vistazo al renacimiento y sus construcciones observadas por Panofsky, en relación a la pirámide visual como un ángulo sólido imaginario que tiene el ojo como vértice, y como base, el objeto mirado. Y es a partir de estos elementos que se generan formas más complejas combinando y componiendo los diversos elementos. Un ejemplo muy claro, sin duda, es la obra de Kandinsky *Punto y línea sobre el plano*, que produce nuevas consideraciones en cuanto a la lectura de la superficie pictórica y un intento de constituir una ciencia del arte mediante métodos analíticos en relación a estas tres condicionantes.

En los inicios del siglo XX Konrad Fielder en forma paralela con el nacimiento del formalismo de la teoría estética (Hilderbrand) propone una teoría de la *pura visualidad* en la que se expone que, a través de la representación visual, *"el artista no se abandona pasivamente a la naturaleza, sino que se esfuerza en apropiarse de ella vertiéndola en una expresión"*.¹² Sin embargo, es con Henrich Wölfflin en su *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe* (1915) que se elaboran relaciones entre los elementos de un sistema (visión) como: visión lineal, visión pictórica, visión superficial, visión de profundidad, forma cerrada, forma abierta, multiplicidad, claridad, unidad, que fundamentan una construcción metodológica, propuesta como una gramática de la visión.

Ahora bien, el considerar a la imagen pictórica como un lenguaje, supone un sentido de unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas. Su manifestación material implicaría el considerarla como un *texto visual* de niveles sintagmáticos separables.

En el ensayo *Esto no es una pipa* sobre la obra de Magritte, Michel Foucault hace una subdivisión de la creación, según las categorías de las cosas y de las palabras, cuya partición es necesaria para que el mundo sea comprensible. *"Para poseer el concepto de orden hay que poseer el concepto de diferencia y similitud (entre cosa y cosa, entre palabra y palabra)"*¹³

Uno de los principios de la pintura occidental según Foucault, es la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación del vínculo representativo. En este sentido, la semiótica estructuralista ha estudiado a el signo y sus componentes, así como su relación entre diferentes signos, en donde el plano del significante se convierte en el plano del contenido.

Todo ello plantea un sentido de estructura diferente, si entendemos en este caso por estructura, a un sistema de relaciones

que describe el funcionamiento de un fenómeno. A este respecto, Humberto Eco hace dos afirmaciones importantes:

"1) La estructura es un sistema regido por una cohesión interna.

2) La estructura es revelada comparando fenómenos diferentes entre sí y refiriéndolos al mismo sistema de relaciones"¹⁴

En síntesis, nos dice que una estructura es un modelo construido según ciertas operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos, desde un sólo punto de vista, de este modo hace una separación de un estructuralismo metodológico.

A partir de estas definiciones, la referencia al sistema de relaciones se agrega una observación de suma importancia, esto es, la existencia de un punto de vista determinado a partir del cual se conforma la estructura específica que de por sí, implica su concepción como instrumento y no como esencia.

Estas observaciones constituyen un hecho característico del discurso y la construcción pictórica de nuestra época; la multiplicidad y polivalencia de los modelos pictóricos que son consecuencia de su inestabilidad paradigmática se ordenan, como hace notar José L. Albelda mediante *"la pluralidad agazapada en la unidad, la mutabilidad y la esquizofrenia de un sistema en crisis"*¹⁵

De tal manera que la revelación de la construcción pictórica se dará no sólo a través de la imagen, sino también, del proceso mismo.

Si anteriormente nos hemos referido al sistema, como un proceso ordenador, bajo la combinación de ciertas reglas que permiten la construcción del espacio pictórico, que como menciona

P. Salabert, permiten un inventario de objetos (Edificios, Ciudad, Roca, Arbol) mediante un desarrollo de subsistemas de formatividad elástica. En la actualidad lo inventariable se refugia no en lo formal visible, sino en lo invisible reestructurador de sus formas representativas. En las cuales *"el significar se sitúa en lo distorsivo de la realidad, desconstrucción o reconstrucción, a través de la fragmentación."*¹⁶

En suma, se puede partir de premisas que en primer lugar, se sitúan en la estimulación del sistema visual, operando los componentes de la pintura como correspondientes a la experiencia perceptiva real y por otro lado, se buscan correspondencias aisladas al estímulo visual y que suponen un alejamiento verbalizador que como menciona Salabert *"Es una evolución lingüística que produce un resquebrajamiento del signo frente al sentido."*¹⁷

3.3 El espacio y la superficie.

En el apartado anterior hemos querido observar el rompimiento del andamiaje escénico de la representación pictórica y sus nuevas relaciones de estructuración, a través de un génesis principalmente teórico, inscrito en los primeros intentos de construir la ciencia del arte como un juego de combinaciones sintácticas que permiten *"la coexistencia de lo figurativo y lo abstracto, lo real y lo virtual, lo formal y lo conceptual."*¹⁸

De ello deriva la consecuencia de observar la diferenciación entre el espacio y la superficie, como activadores del discurso pictórico. Es necesario considerar que la imagen pictórica pertenece a un espacio de naturaleza fundamentalmente diferente, al espacio real cotidiano y que por tanto pertenece a un espacio contranatura que es calificado como *plástico*. Los elementos propiamente plásticos de la imagen son los que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales, y los que permiten constituir esas formas.

La materia misma de la imagen resulta la principal activadora de las percepciones que según E.H. Gombrich, se traducen a lo que denomina como reconocimiento y rememoración. El reconocimiento es una cierta identificación analógica con la realidad, basada en las propiedades del sistema visual en el que la percepción es la comparación incesante entre lo que vemos y lo que ya hemos visto.

La rememoración es, desde un punto de vista psicológico la codificación de la imagen que se inserta en un sentido cercano a semiolingüística y que como menciona Jaques Aumont, *"pertenece a una estructura sintetizada y memorizable que podría denominarse como esquema de cognición que actúa como medio económico y didáctico que incluso se encuentra sometido a un proceso de corrección."*¹⁹

En este sentido, Rudolf Arnheim hace una valorización de la funcionalidad de la imagen en la que propone las siguientes observaciones:

A) Valor de representación: La imagen representativa es la que representa cosas concretas de un nivel de abstracción (inferior al de las imágenes mismas).

B) Valor simbólico: La imagen simbólica es la que representa cosas abstractas (de un valor de abstracción superior al de las imágenes mismas).

C) Valor de signo: Una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente" ²⁰

Ahora bien, existen otro tipo de diferencias entre el espacio real físico y el espacio plástico, que son evidenciadas por Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* al referirse a que el sistema visual carece de la noción de infinito a diferencia de los sistemas constructivos de la perspectiva. Por otro lado Aumont nos dice que la idea de espacio real esta fundamentalmente ligada al cuerpo y al desplazamiento: *"La verticalidad, en particular, es un dato inmediato de nuestra experiencia, a través de la gravitación: vemos los objetos caer verticalmente pero sentimos también la gravedad pasar por nuestro cuerpo. El concepto mismo de espacio es, pues, de origen táctil y kinésico tanto como visual."*²¹

El nivel de la materia de expresión visual del espacio plástico corresponde como ya hemos mencionado, a manipular materiales (colores, tonos, formas todavía no significantes que manifiesten un determinado tipo de lectura en la cual hay que reconocer su ficcionalidad. *"El espacio es una categoría fundamental de nuestro*

entendimiento aplicada a nuestra experiencia del mundo real. La representación del espacio de imágenes planas no puede evidentemente más que reproducir algunos rasgos de la visión del espacio, en particular, los referentes a la profundidad."²²

Por tanto, el espacio plástico es como menciona Salabert "*cuadricidad acumulativa, capacidad de reproducción a través de la metáfora o el símbolo, cuerpo/cavidad textual cuyo sentido ha de ser buscado en lo visible del exterior como desequilibrio o diferencia de esa opacidad que produce efecto de profundidad donde no hay más que superficie*".²³ Efecto de un *deseo energético* que trabaja en el aparato ficcional como visión o espejismo ante la ausencia de aquello que sustituye.

La acción del deseo representa, como menciona Salabert, una exploración de la superficie del cuadro que bifurca su productividad, "*en tanto aparato ficcional, y su proceso que es consecuencia y huella de la acción reinstitucionalizada por la operación pictórica (gesto, pintura acción automatismo) que se organiza para excluir o rebajar, poner al margen y por debajo como materia servil o excremento el cuerpo del trazo escrito*".²⁴

3.4 desarrollo de mi obra.

Resulta siempre inquietante el establecer formulaciones teóricas y discursos de un fenómeno cuya validez primordial se encuentra en la práctica y realización de ese objeto que llamamos pintura, sobre todo cuando me asaltan grandes dudas ante sus procesos de licitación en los órdenes de su estructura interna en un tiempo en el que como dice Albelda (Cuando cualquier cosa puede ser arte, es la propia idea de arte la que se puede convertir en cualquier cosa, incluso en nada.)

No obstante, la pintura es producto de un continuo cuestionamiento y reflexión de los procesos de su tradición histórica, que como hemos observado se sujetan a diversos niveles. Esto ha constituido, la alquimia en mi trabajo pictórico, en busca de nuevos órdenes ramificados por diversas vías, y es en éste sentido que he querido integrar mi experiencia plástica a través de la realización de un proyecto el cual en su transcurso intenté elaborar mediante la premisa de entender a la pintura como una identificación a nivel de impresión sensible ante sus elementos constructivos y ontológicos.

Esto ha constituido para mi un conflicto que se sitúa entre lo ya aprendido, a través de los modelos desarrollados en este trabajo y el enfrentamiento con la realidad. De tal manera, el camino que elegí es el de abordar una experiencia directa: la pintura de paisaje. En ella, asumí la conciencia de su determinante histórico-tradicionalista, la cual introduce a este género, por diversas connotaciones sumergidas desde los paraísos medievales; en el reflejo del drama humano o en las oscilantes formaciones, producto del rigor visual y sensible, de un espacio que compone lo que llamamos naturaleza, el cual evoca una gran cantidad de imágenes que van desde lo descriptivo, lo místico, lo anecdótico o lo dramático.

Así, uno de los planteamientos principales de el trabajo que nuestro radica en observar los arquetipos que se han venido dando en mí, a través de sistemas racionales, a manera de coordenadas tanto espaciales, como cromáticas, mediante el uso de encuadres, horizontes, rotaciones o sobreposiciones; pretendiendo plantear un desprendimiento gradual entre un color y una forma descriptivos, hacia un contexto espacial que no se supedite a organizaciones prefiguradas de referencias o posiciones; consideré para ello, un programa en el que de manera progresiva intentara que se fueran sucediendo ordenaciones relacionadas a un contexto, mediante la síntesis de aspectos que partieron de una base analítica, como es el punto de referencia visual o la escala cromática; transformándolos posteriormente en referencias simbólicas y reducciones armónicas que relativizarán al fenómeno pictórico, considerando elementos como: el formato, su división de espacios y secuencias, la ausencia de el color local, el suprimir texturas y el gris como valor. Como resultado de este ejercicio plástico, es mi finalidad que mi enfrentamiento con un contexto se refiera al movimiento de la formas, a lo estático o lo relativo que se encuentra en la observación de los elementos que componen lo que denominamos como paisaje.

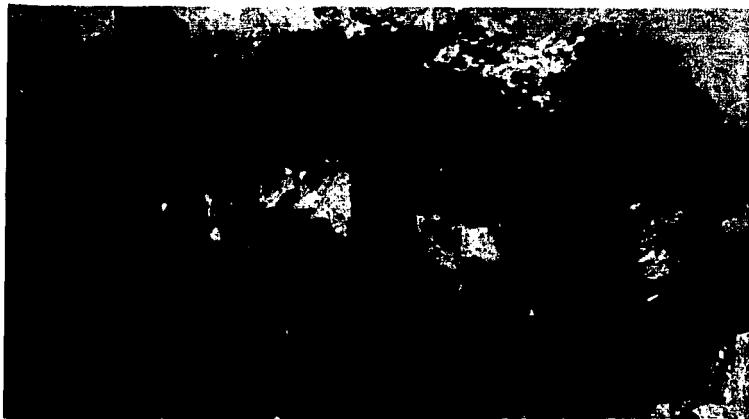
El Paisaje de la Pintura



La consecuencia del viento I
50 x 80 cm.



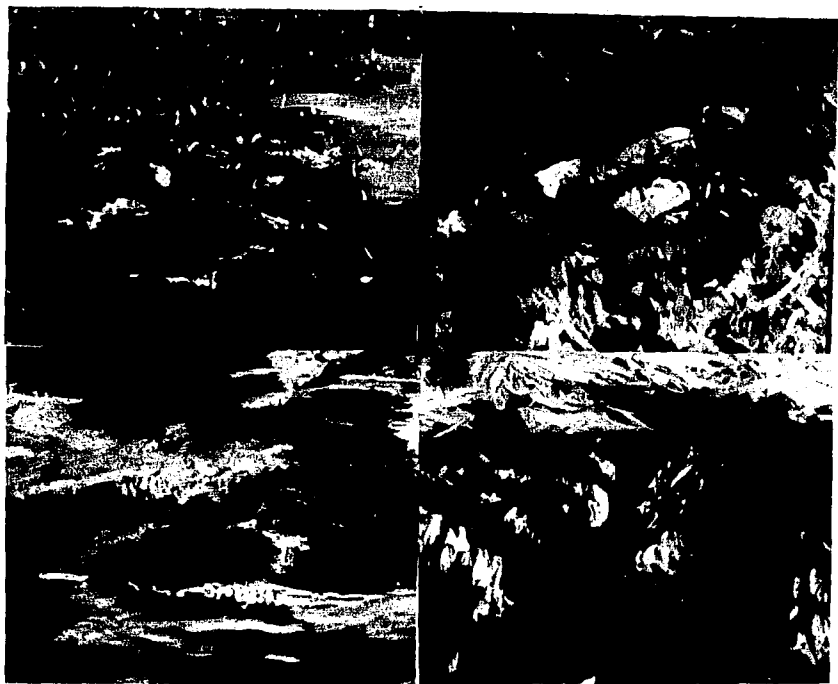
La consecuencia del viento II
122 x 60 cm.



Elemento extraño
63 x 42 cm.



El ánimo del bosque
122 x 60 cm.



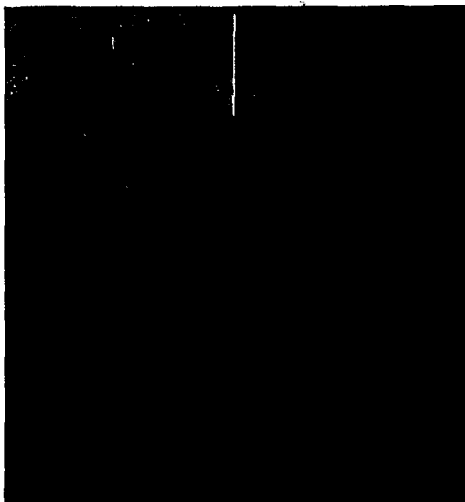
El camino de la tarde
120 x 120 cm.



El objeto y no el sujeto
120 x 120 cm.



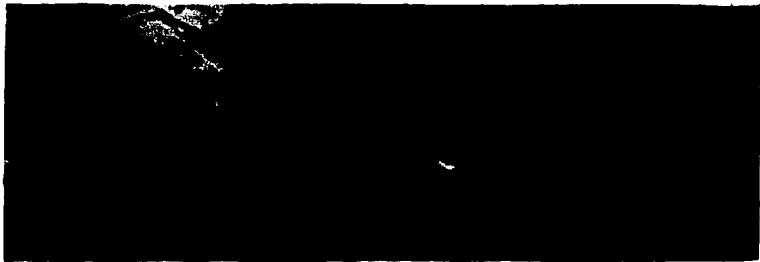
Descripción del pulso vertical
60 x 120 cm.



El sujeto y no el objeto
80 x 100 cm.

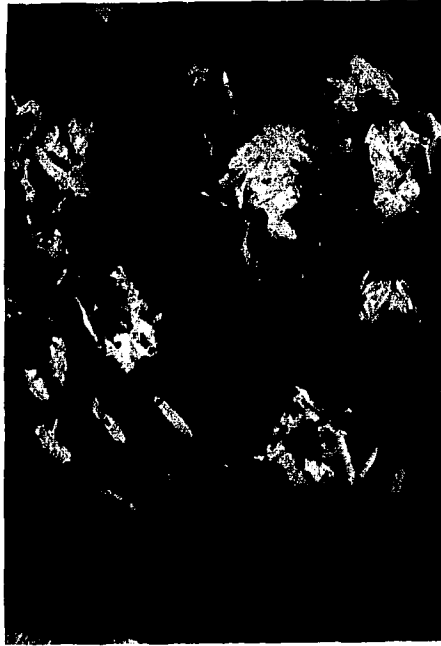


Lo lleno del vacío
98 x 122 cm.

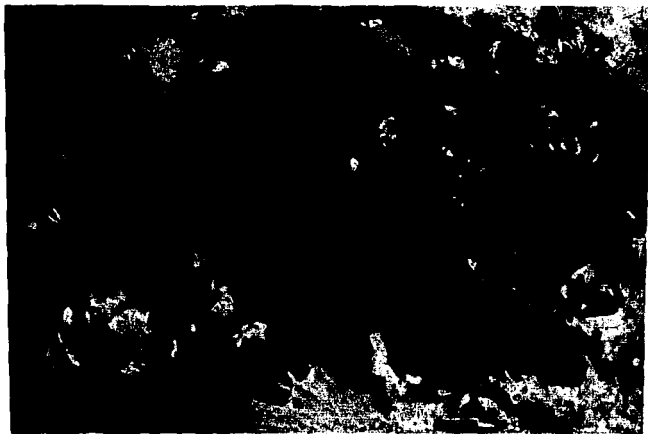


Desintegración de un elemento apaisado
120 x 50 cm.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



El aliento del vacío
60 x 100 cm.



El yo en la idea
86 x 67 cm.



Naturaleza muerta sin flores
98 x 122 cm.

Citas Bibliográficas

- ¹ George Rowley. *Principios de la Pintura China*. 1981, p.53
- ² Pierre Francastel. *La realidad figurativa*. 1988, p. 53
- ³ *Ibid.* p. 54
- ⁴ *Ibid.* p. 155
- ⁵ José Albelda. *El sentido dilatado*. 1992. p.87
- ⁶ Thomas Kuhn S. *La estructura de las revoluciones científicas*. 1983, p. 13
- ⁷ *Ibid.* p. 176
- ⁸ Enciclopedia Las Bellas Artes; *Impresionistas y Post-impresionistas* 1969, V. III, p. 9
- ⁹ *Ibid.* p. 7
- ¹⁰ José Albelda. *op. cit.* p. 41
- ¹¹ Jaques Aumont. *La Imagen. España*. 1987. p. 262
- ¹² Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. 1987, p. 19
- ¹³ Michel Foucault. *Esto no es una pipa*. 1981, p. 8
- ¹⁴ Citado por Marina Waisman. *El interior de la historia*. 1990, p. 77
- ¹⁵ José Albelda. *op. cit.* p. 112
- ¹⁶ Pere Salabert. *(D) efecto de la pintura*. 1985, p. 207
- ¹⁷ *Ibid.* p. 281
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 142
- ¹⁹ Jaques Aumont. *op. cit.* p. 86

²⁰ ***Ibid.*** p. 83

²¹ ***Ibid.*** p.38

²² ***Ibid.*** p. 23

²³ Pere Salabert. ***op. cit.*** p. 277

²⁴ ***Ibid.*** p. 215

CONCLUSIONES

De el desarrollo de la presente investigación se pueden tomar varios aspectos que me permiten exponer puntos que considero: en su estudio, han contribuido y contribuyen a la construcción de el espacio pictórico. En primer lugar se puede decir que las distintas formas en las que el ser humano ha enfocado su realidad, a lo largo de la historia, han modificado el contenido de la producción plástica al establecer a través de la pintura, en este caso, la relación entre el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo y los fenómenos que lo rodean.

Para ello, se ha valido de elementos constructivos como los sistemas y estructuras de ordenación, los cuales funcionan en relación a la adaptación del espacio pictórico, en donde se integra la percepción, la intuición y la realidad ontológica del mismo, que se manifiestan a través de conceptos específicos (forma, luz, color, etc.) transportados a los terrenos de la imagen.

La imagen es un modelo, un espacio en concordancia al sistema de la visión humana, en donde se determinan códigos que le dan sentido y funcionan en relación a una visión que sistematiza sus procedimientos en principios eidéticos de percepción, los cuales han pasado por modelos científicistas en cuanto a su organización y ordenamiento, como puede ser el caso de la perspectiva, que como ya hemos mencionado se afirma dentro de una estructura matemática. Por otro lado, tenemos un enfrentamiento en el plano de lo subjetivo, entendiéndolo en este

Caso, como la impresión sensible particular que construye a través de la estimulación visual, por medio de patrones de referencia a la experiencia perceptiva.

De tal manera, tenemos un conjunto de elementos que trabajan en cohesión interna (no podemos expresar, sin tener herramientas que nos lo permitan), así, la estructura de la imagen pictórica esta determinada por *n* puntos de vista que funcionan en relación al paradigma existente.

La pintura es primeramente una ordenación de elementos formales, materiales, y significativos que representan una realidad en el plano de lo acumulativo como diégesis (construcción imaginaria) y que posteriormente se sitúa en lo distorsivo o fragmentario de la misma, provocando una relación de lectura diferente en el que los elementos plásticos surgen como entes independientes que, a través de la extensión de la materia, permiten la visualización de un modelo o idea que se aleja de la semejanza.

Como hemos observado, existen varias teorías que intentan explicar el sentido de estas organizaciones, estudiadas a través de, por ejemplo, la psicología que en la teoría *Gestalt* propone considerar la relación entre lo biológico y lo psicológico; o el psicoanálisis que plantea, el equilibrio dinámico entre el consciente y el subconsciente.

No obstante, existen otras condiciones en cuanto a su ordenamiento y que tienen que ver con una estructura de tipo lingüístico y que se evidencia en el arte de nuestro tiempo, al recurrirse a la pluralidad icónica como elemento estructurador, el cual convierte a la imagen pictórica en un espacio referido más a una condición *textual*; en donde es necesario reconocer, que su análisis supera las expectativas de esta investigación, ya que considero a este fenómeno como algo aún en proceso y que

evidentemente requeriría de un espacio más extenso para desarrollarse adecuadamente.

El sentido al cual ha respondido en su generalidad este trabajo, es el intento de reconocer a la obra pictórica, bajo el rubro de construcción, como un proceso de coherencia hacia la configuración, que permite la visualización y expresión de la voluntad del espíritu humano.

Por tanto, la posición que sustenta el desarrollo de esta investigación se sitúa ante la encrucijada que plantea la pintura actual, en la que pareciera que su finalidad se basa sólo en el discurso personal, en iconografías que pretenden mostrar a lo visible como algo ya dado de lo que solo hay que disponer para formar la oración.

Si esto fuera cierto, tal vez existiera alguien que nos pudiera decir cómo se pinta el agua.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, *"Arte y sociedad latinoamericana"*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Albelda, José, *"El sentido dilatado"*, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992.
- Aumont, Jaques. *"La imagen"*, Ed. Paidós, España, 1987.
- Balmori, Santos. *"Aurea mesura"*, Ed. UNAM, México, 1986.
- Casas M., Antonio. *"El arte de hoy y ayer"*, Ed. Espasa Calpe, España, 1974.
- Carol Baroja, Julio. *"Arte visoria y otras lubricaciones"*, Ed. Tusquets, Madrid, 1990.
- Cesarman, Eduardo. *"Orden y caos"*, Ed. Gernika, México, 1986.
- Cheng, Francois, *"Vacío y plenitud, el lenguaje de la pintura china"*, Ed. Monte Avila, Venezuela, 1989.
- Chuhurra, Osvaldo, *"Estética de los elementos plásticos"*, Ed. Labor, España, 1971.

- De Fusco, Renato. *"Historia y estructura"*, Ed. Documentación/Debates, España, 1970.
- Doelker, Christian, *"La realidad manipulada"*, Ed. Gustavo Gili, España, 1982.
- Folcon, Albert. *"La perspectiva"*, Ed. Tecnos, Madrid, 1966.
- Fuocault, Michel. *"Esto no es una pipa"*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.
- Francastel, Pierre, *"La realidad figurativa"*, Ed. Alianza, Buenos Aires, 1981.
- García Martínez, J. *"Arte y pensamiento del siglo XX"*, Ed. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1973.
- Ghyka, Matila. *"El número de oro"*, Ed. Poseidón, Argentina, 1968.
- Gombrich, Ernest. *"Arte e ilusión"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Gombrich, Ernest, *"Lo que nos cuentan las imágenes"*, Ed. Gustavo Gili, España, 1982.
- Gombrich, Ernest, *"Nuevas visiones viejos maestros"*, Ed. Alianza, Madrid, 1987.
- Goldmann, Lucien. *"Nociones de estructura y génesis"*, Ed. Proteo, Buenos Aires, 1969.
- Hall T., Edward, *"La dimensión oculta"*, Ed. Siglo XXI, México, 1979.
- Hogg, James. *"Psicología y artes visuales"*, Ed. Gustavo Gili, España, 1989.
- Huyge, René, *"Los poderes de la imagen"*, Ed. Labor, España, 1968.

- Kandinsky, Wassily, *"De lo espiritual en el arte"*, Ed. Barral, Barcelona, 1973.
- Kuhn, Thomas, *"La estructura de las revoluciones científicas"*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 5a edición, México, 1983.
- Oléa, Oscar, *"Estructura del arte contemporáneo"*, Ed. UNAM, México, 1979.
- Paccioli, Luca, *"Divina Proporción"*, Ed. Akal, Madrid, 1991.
- Panofsky, Erwin, *"La perspectiva como forma simbólica"*, Ed. Tusquets, 5a edición, Barcelona, 1985.
- Pirrene, M. H., *"Optica perspectiva visión"*, Ed. Victor Lerus, Buenos Aires, 1979.
- Pirson, Jean-Francois, *"La estructura y el objeto"*, Ed. Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1988.
- Platón, *"La república"*, Ed. UNAM, México, 1963.
- Ramos, Samuel, *"Filosofía de la vida artística"*, Ed. Espasa Calpe, México, 1964.
- Rowley, George, *"Principios de la pintura china"*, Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- Salabert, Pere, *"(D) efecto de la pintura"*, Ed. Anthropos, España, 1985.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *" Antología textos de estética y teoría del arte"*, Ed. UNAM, México, 1978.
- Silvares, Rosa, AAVV, *"Los géneros de la pintura"*, Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, Nueva York, 1994.
- Thomas, Karin, *"Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX"*, Ed. Del Serbal, España, 1988.

- Thompson, Richar, ***"Fundamentos de la psicología fisiológica"***, Ed. Trillas, México, 1973.
- Vilches, Lorenzo, ***"La lectura de la imagen"***, Ed. Paidós, México, 1991.
- Villafaña, Justo, ***"Introducción a la teoría de la imagen"***, Ed. Pirámide, Madrid, 1987.
- Waisman, Marina, ***"El interior de la historia"***, Ed. Escala, Colombia, 1990.
- Weder, Rolf, ***"El concepto de cuadro"***, Ed. Labor, España, 1973.
- Werner, Kriegeskorte, ***"Guiseppe Arcimboldo"***, Ed. Verlag Benedikt Taschen, Madrid, 1989.
- Wright, Lawrence, ***"Tratado de perspectiva"***, Ed. Stylos, España, 1985.
- Wolf, Werner, ***"Introducción a la psicología"***, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.