

11 lej



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

**Escuela Nacional de
Artes Plásticas**

*“Estudio y análisis de la percepción de la
forma en una propuesta plástica”*

**Tesis
Que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales
Presenta**

Sergio Koleff Osorio

*Director de tesis: Lic. Luis René Alva Rosas
Asesor de tesis: Mtro. Daniel Manzano Águila*

México, D.F. 1999.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

270844



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“El artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa “diferencia” es realmente la obra”.

Marcel Duchamp

INTRODUCCIÓN -----	1
---------------------------	---

CAPÍTULO II

LA PERCEPCIÓN APLICADA AL VALOR ESTÉTICO-PLÁSTICO: LA FORMA

1.1 Aspectos generales de la percepción sensorial-----	5
1.1.1 Los sentidos -----	6
1.1.2 Los órganos sensoriales -----	9
1.2 Los procesos de percepción -----	12
1.3 El proceso espiritual aplicado a los valores estético-plásticos-----	17
1.4 Aplicaciones al pintor Francis Bacon-----	24

CAPÍTULO II

LA FORMA EN RELACIÓN CON LA LUZ Y EL MOVIMIENTO EN LA COMPOSICIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO

2.1 La forma-color relacionada con la luz y la temperatura-----	30
2.2. El movimiento de la forma en el espacio pictórico-----	39

CAPÍTULO III

ANÁLISIS Y DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO EN LA COMPOSICIÓN DE LA FORMA EN UNA PROPUESTA PLÁSTICA

3.1 La percepción de la forma en el proceso creativo-----	48
3.2 Análisis de la forma y su composición en mi trabajo pictórico-----	51

CONCLUSIÓN -----	71
-------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA -----	74
---------------------------	----

IMÁGENES -----	76
-----------------------	----

INTRODUCCIÓN

*L*a obra pictórica como la respuesta de un proceso de síntesis que el artista hace visible a través de una imagen que realiza con la materia colórica, bajo su propia percepción y transformación, puede partir su análisis en su punto más elemental: su forma.

El estudio del valor estético-plástico como parte esencial de la estructuración de una forma, radica en que es producto de una actitud interna-externa, que en su categoría más profunda y primaria surge de la propia percepción. A pesar de ser esta un modelo subjetivo como tal, se convierte sin embargo en la concreción estructural de una forma, en una base fundamental que toma poco a poco un objetivo más específico en las posibilidades expresivas de lo sensible en la obra.

El análisis del proceso creativo de mi trabajo pictórico y de su resultado (la obra), es el principal objetivo que pretende la presente tesis. Este proceso parte de una actitud y una respuesta del pensamiento (intuición-intelecto) donde influyen al valor estético y plástico, categorías sensoriales de la temperatura o el movimiento en la entonación expresiva de los elementos plásticos.

La influencia de la estética de Francis Bacon en cuanto al cuerpo como realidad de carne y sangre, repercute en el estudio de la forma enfocándola a este aspecto en particular, y en mi proceso creativo en las posibilidades de representación de la forma corporal pretendiendo darle un significado a su estado vivo.

La importancia de dicho análisis radica en proponer a través de diversas relaciones formales y conceptuales, otras expectativas plástico-expresivas entorno a un contexto

actual y su repercusión en la composición del espacio pictórico. El desarrollo tecnológico en el campo visual (fotografía, cine, microscopios, telescopios etc.) puede influir así directa o indirectamente en nuestra propia percepción, haciendo a su vez que nuestro propio campo visual se haya ampliado. En tanto a este marco contextual que nos envuelve con respecto a lo visual; en el pintor, en su visión y en su idea, cabe la posibilidad que se transformen en algo más penetrante, hacia otra visibilidad proyectada en su pensamiento que le permite el acceso al mundo extenso de lo anónimo y de lo abstracto en la propia imaginación. Esta postura analítica del detalle (de lo macroscópico y de lo microscópico), nos plantea en cierta forma otra concepción del macrocosmos-microcosmos (presencia sucesiva coexistente de modos de ser en uno y otro). El estudio de la percepción de la forma encaminada al motivo primario de mi trabajo pictórico (el cuerpo humano), se justifica como parte de este contexto actual en donde mi obra se circunscribe y muestra un tanto la influencia de lo descrito anteriormente de manera breve.

Por otra parte, la estructuración de los capítulos siguió una prioridad ordenada según los objetivos de la investigación. El primero está enfocado al estudio de la percepción de la forma como categoría de valor estético-plástico. De manera general se describen y se explican los aspectos principales de la percepción sensorial. Utilicé como base bibliográfica la obra de Gregory Bateson “Espíritu y naturaleza”, por su repercusión en mi marco teórico y conceptual de mi trabajo plástico, delimitando y apoyando la investigación -por lo complejo y extenso del tema- con autores ampliamente reconocidos sobre dichos planteamientos como son Rudolf Arheim, Ernest H. Gombrich por mencionar los más relevantes, así como parte de la psicología de la gestalt usando sus descripciones más generales.

El primer capítulo tiene entonces como objetivo principal, dar un panorama concreto de la base de mi proceso creativo, dándole un marco histórico-social a ciertos

elementos que manejo (como la vinculación de las figuras y su percepción cóncavo-convexo) a través de la obra de Francis Bacon.

En el segundo capítulo profundizo sobre los elementos principales que constituyen la forma en mi obra, como son su vinculación con la materia-color, la luz y su rítmica en la composición; encaminando el significado de la misma, a la proporción y al contraste de dichos elementos formales. Esta otra parte del proceso creativo explica los objetivos que constituyen el valor estético-plástico de la forma en mi trabajo, como son: la temperatura y el movimiento. Posteriormente el estudio se concentra sobre el significado de la percepción cóncavo-convexo en la composición de las figuras en el espacio, ejemplificándolo con pinturas del mismo Bacon.

El tercer capítulo constituye la aplicación del estudio sobre los procesos y los elementos formales, en el análisis de una propuesta pictórica, revisando el desarrollo de mi proceso creativo en la transfiguración de mis motivos pictóricos, siendo la forma y los elementos que la componen, donde se centra este análisis y el significado de la misma.

La propuesta plástica de mi obra se plantea concretamente en este último capítulo, como una actitud de replantear el valor de lo corporal y resignificar la interacción de nuestro estado vivo (que en su trasfondo se sitúa en el cuerpo concebido como macrocosmos-microcosmos) y que la forma como concreción final, busca reflejar en el significado de sus relaciones compositivas.

CAPÍTULO I

*LA PERCEPCIÓN APLICADA AL
VALOR ESTÉTICO-PLÁSTICO: LA
FORMA*

1.1 Aspectos generales de la percepción sensorial

“Lo que los sentidos sienten, lo que el espíritu conoce, nunca tiene su finalidad en sí mismo. Pero los sentidos y el espíritu intentan convertirse de que son, en absoluto, la finalidad de las cosas todas: tan vanidosos son.”

*Nietzche
Así hablo Zaratustra*

La investigación y el análisis realizado acerca de la percepción sensorial, así como mi propia experiencia, me hizo definirla como: la capacidad de mantener contacto, interacción por la información y relación de diferencias con los eventos externos e internos (cambios, sucesos) a través de las estructuras fisiológicas (los órganos sensoriales y las vías neuronales) reguladas, procesadas y codificadas por el cerebro.

"La percepción sensorial esta ligada a una imagen-pensamiento, y la representación subjetiva de una sensación o percepción la da la memoria o la imaginación."⁽¹⁾

Rudolf Arheim, quien ha profundizado sobre el fenómeno de la percepción a partir de lo morfológico, en este breve comentario nos dice que las sensaciones (visuales, auditivas, gustativas, olfativas o táctiles) que se trasforman en la psique en percepción, son susceptibles de convertirse en representación y en imágenes. De esta manera, a un nivel particular, la percepción sensorial -en su forma más simple- esta ligada a los sentidos y estos a su vez a los órganos sensoriales.

⁽¹⁾Rudolf Arheim,
El pensamiento visual, 1986, p.106.

1.1.1 Los sentidos

Los sentidos se dividen en dos partes: sentidos superiores -vista, oído- y sentidos inferiores -gusto, tacto, olfato.⁽²⁾

Los sentidos superiores a nivel estético tienen un mayor desarrollo en su capacidad para sellar las impresiones de algún estímulo en una imagen. Esto se debe a que desde el plano evolutivo -además de la influencia cultural- han tenido un mayor desarrollo. Arheim⁽³⁾ al referirse a los sentidos de la vista y el oído, argumenta que son ricos en colores, formas, movimientos, sonidos o imágenes sumamente susceptibles de organizarse con exactitud y de manera compleja en el espacio-tiempo del suceso perceptivo, por lo que son sentidos primordiales del intelecto. Por lo contrario al olfato y al gusto los cataloga en orden primitivo por su poca proyección mental; el tacto aunque ayude a la visión, dice que no constituye una visión definitiva en sí mismo.

Dentro del campo de los sentidos hay un hecho importante dentro de la percepción que cabe mencionar: lo llamado cinestésico. Es una fusión de hechos físicos con los psicológicos en el estímulo de algún sentido, relacionado con lo muscular y con el movimiento. Estas sensaciones principalmente se perciben en lo visual y lo táctil del espacio. También se encuentra la sinestecia, que es la percepción simultánea de dos estímulos paralelos que se mezclan en un punto informativo y adquieren el mismo significado, o cuando dos sentidos (o más) convergen simultáneamente ante un solo estímulo. Un ejemplo sería cuando la luz y el sonido pueden mezclarse en un punto informativo y adquirir el mismo significado.

⁽²⁾ Según Juan de la Encina,
Teoría de la visualidad pura, 1982,
p. 12

⁽³⁾ Rudolf Arheim, *Op. cit.*, p. 31

Dentro de la actividad artística, basada siempre en sensaciones en distintos niveles, son múltiples los casos donde estos fenómenos se manifiestan. Por ejemplo Kandinsky,

gran parte de su obra esta basada en lo musical o los propios sonidos; hay una estrecha relación de lo visual con lo auditivo, traduciéndose en su trabajo pictórico esta relación rítmica que él percibía. En Matisse, lo que él llamo como "color sabor", proviene de una sensación gustativa que sentía y buscaba transmitir en su pintura. En Bacon hay una estrecha relación de la vista y el sistema nervioso, así como la observación del movimiento y el espacio físico. En mi caso la vista y el tacto principalmente (muchas veces en relación con la temperatura y el movimiento percibido sinestésicamente), convergen para influenciar la elaboración de mi trabajo plástico.

El sentido de la vista parece siempre destacar en todos nosotros, más aun cuando se trabaja en un campo visual como la pintura. Es también muy importante por su gran capacidad de abstracción, porque la percepción visual y el pensamiento se conectan de una forma más inmediata generalmente por la síntesis, por la cognición, por la capacidad de almacenar datos informativos o por su proyección representada en la memoria o la imaginación como se apunto anteriormente, además por la constante formación de imágenes en la retina.

La vista presenta también una característica particular, y es el caso de la visión binocular. Aunque no es necesario para este análisis describir detalladamente el proceso fisiológico o detallar el esquema técnico-anatómico de la formación de la imagen en la retina, si es indispensable precisar que:

"La superficie de cada retina es una taza casi hemisférica en la que un lente focaliza la imagen invertida de lo que esta viendo. Así, la imagen de lo que se encuentra al frente y a la izquierda del observador será focalizada en el lado externo de la retina derecha y en el lado interno de la retina izquierda. Lo sorprendente es que la inervación de cada retina es dividida en dos sistemas por un tajante limite vertical. De este modo, la información transportada por las fibras ópticas del lado externo del ojo derecho se

encuentran en el hemisferio cerebral derecho, con las que transportan las fibras procedentes del lado interno del ojo izquierdo. Analógicamente, la información del lado interno de la retina derecha es recogida en el hemisferio cerebral izquierdo."⁽⁴⁾

En esto que nos dice Bateson, la imagen binocular es entonces una compleja síntesis de información de ambos hemisferios; esta doble información da a su vez una imagen subjetiva única. Este acto de comparación (información de diferencias comparadas) dan una visión binocular en profundidad. Esta doble visión es entonces una relación, que para obtener noticias acerca de la diferencia, son necesarias siempre dos entidades -sean reales o imaginarias- que en su relación, para que puedan representarse en la mente como una diferencia, se necesita una entidad también doble que procese y codifique la información, es decir, un cerebro conformado por dos hemisferios.

En la representación artística, existen diversas formas de expresar esta síntesis o abstracción perceptual de la vista y los otros sentidos. Los puntos extremos serían: una formalizada, estilizada, geométrica o sumamente gestual; algunos ejemplos que encontramos desde el Renacimiento hasta el arte contemporáneo son: el suprematismo, el expresionismo abstracto, el minimalismo, el informalismo. La otra naturalista o próxima a lo que ahora conocemos como fidelidad fotográfica; por ejemplo la obra renacentista, el realismo, el naturalismo, el hiperrealismo. Estos dos extremos de transformación perceptiva, operan en parte dentro de un mismo mecanismo; la representación de algunas características estructurales en una forma. El proceso de síntesis esta ligado o influenciado por varios aspectos: por ideas filosóficas, religiosas o por el contexto histórico en el que se circunscribe y se desarrolla. No es de extrañar de esta manera, que desde la prehistoria por ejemplo en los acabados de las puntas de lanza, contengan ya elementos estéticos esenciales como peso, simetría, tamaño, y gracias al desarrollo de las técnicas de percusión para su elaboración refinada o pulida, el hecho plástico desarrolla estos sentidos estéticos. En el lenguaje

⁽⁴⁾Gregory Bateson,
Espíritu y naturaleza, 1993, p. 82

pictórico estos aspectos que le conciernen al equilibrio (peso, simetría, tamaño), de igual forma los encontramos aunque con una acepción estética distinta; su distribución de la tensión y sus formas (su composición) persigue un orden simplificado y adecuado a la concreción de su estructura. Resulta entonces que en la percepción y en la representación pictórica, la abstracción de la forma esta íntimamente relacionada a las prioridades de valor estético y plástico que se buscan o se extraen de ésta.

1.1.2 Los órganos sensoriales

Los órganos sensoriales son una entidad receptora, un sistema que opera dentro de los sentidos y percibe la información (aunque no la codifica propiamente, esta deviene de un proceso del pensamiento) al recibir un estímulo y se nota una diferencia o un cambio que así se conciba. Están conformados a su vez por células sensoriales que conducen la energía al sistema nervioso. Además están adaptados para los estímulos cambiantes en su interacción con su entorno. También su capacidad receptiva varía; unos son más sensibles a la luz como el ojo, otros al sonido y a la gravedad como el oído o a la temperatura como el tacto. El estímulo es entonces un cambio que los sistemas sensoriales de los sentidos responden cuando sucede. Es así que cuando propiciamos una estimulación uniforme (ponernos un reloj, un anillo o lente de contacto), la constante de dicho estímulo deja de aportar un cambio notable en la activación de nuestra energía y los impulsos nerviosos cesan.

Bateson propone un ejemplo que ilustra lo que acontece en un órgano sensorial al percibir una diferencia:

"El mejor ejemplo que se me ocurre es el del automóvil que debe de atravesar un lomo de burro en una ruta. Al menos este caso se acerca a nuestra definición verbal de lo que acontece en los procesos de percepción mediante el espíritu. Hay, exteriores al

automóvil, dos elementos componentes de una diferencia: el nivel de la ruta y el nivel superior del lomo de burro. El auto se aproxima a este con su propia energía cinética y, bajo el impacto de la diferencia; pega un salto al aire, utilizando en esta respuesta su energía. Este ejemplo contiene varias características que recuerdan de cerca lo que ocurre cuando un órgano sensorial recoge un fragmento de información o responde a él" ⁽⁵⁾.

En el caso de los sentidos hay otro ejemplo de Bateson para explicar la información sensorial:

"Cuando doy una clase, acostumbro trazar un punto grueso sobre el pizarrón presionándolo un poco con la tiza a fin de darle cierta consistencia. Lo que entonces tengo en el pizarrón se parece bastante al lomo de burro sobre la ruta. Si hago descender verticalmente la yema de mi dedo (una zona sensible al tacto) sobre el punto blanco, no lo sentiré, pero si en cambio desplazo el dedo de través la diferencia de niveles es muy notable" ⁽⁶⁾.

Lo mismo sucede en los otros sentidos; si estamos en un lugar con poco ruido y de pronto se oye un trueno, notaremos fácilmente el nivel sonoro de uno y otro. Nuestro sistema sensorial funciona entonces bajo estas características, desde niveles muy contrastantes como en los ejemplos anteriores, hasta niveles poco perceptibles. Incluso en la vista, que aunque reciba constantemente imágenes del entorno visible, solo marca distinciones de lo que extrae, lo no distinguido no existe; incluso lo que es imperceptible, es decir, lo que presenta diferencias mínimas, por ejemplo el mirarse en el espejo al día siguiente de haberse visto; alguna transformación en nuestro rostro solo la notaremos hasta que ocurra una diferencia significativa, es decir, en tanto no denote una diferencia que nuestra capacidad perceptiva sea capaz de distinguir.

⁽⁵⁾ *Ibid*, p.108

⁽⁶⁾ *Ibidem*, p. 108

Dentro de la pintura, el desarrollo de la capacidad perceptiva -además de la transformación que la imaginación realiza de algún estímulo en el pensamiento- permite extraer rasgos que en general podrían ser poco perceptibles. En la obra de Bacon por ejemplo, el profundo interés que tenía por el movimiento del cuerpo humano (o de otro tipo como el de la boca al gritar o el del chorro de agua), lo llevo a una intensa observación de estos sucesos y sugerirlos de múltiples formas a través de medios pictóricos sin caer en la representación como lo hicieron los futuristas, sino con el trazo, los ritmos de la composición de las figuras, su posición o también al proponer tres paneles muchas veces desarrollados a partir del mismo motivo que le daban otra situación de tiempo y espacio a cada imagen.

1.2 Los procesos de percepción

En torno a la percepción existen varias teorías. Por ejemplo el llamado nativismo suponía que la síntesis o abstracción perceptual era intuitiva o innata, el empirismo explicaba que la síntesis era aprendida o inferida de otras experiencias anteriores (como el aprendizaje y la memoria), la gestalt sugiere que dicha síntesis es producida por una realización característica del sistema nervioso central la cual llama organización sensorial (un cerebro).

Sobre este último punto de vista, el proceso perceptivo sucede cuando la información se transmite mediante la incidencia de cambios electromagnéticos, mecánicos y químicos de energía, cambios que ocurren también dependiendo del espacio y el tiempo, en los cuales, los receptores (los órganos sensoriales) están especialmente adaptados (el aprendizaje a través de la experiencia sensorial). El proceso de percepción consiste entonces en la recepción de los cambios de energía en los impulsos para preservar la información acerca de los eventos externos e internos, transmitida por la energía, es decir, la estimulación de los órganos sensoriales mediante el contacto, cambio o incidencia que reciba. Los cambios electromagnéticos se refieren a la luz y a las radiaciones de calor, los mecánicos a las vibraciones acústicas y los químicos a las sustancias líquidas o gaseosas. Toda la energía que desencadenan estos estímulos en nuestros órganos sensoriales, pasa por el sistema nervioso transformada en un evento eléctrico que llega hasta el cerebro a través de las vías neuronales. Posteriormente la configuración estimuladora participa en el proceso perceptual únicamente en el sentido de despertar en el una estructura de jerarquías abstraídas, esto es, la extracción y codificación de lo que percibimos.

El principio de Alfred Korzybski "El mapa no es el territorio, y el nombre no es la cosa nombrada", utilizado por Bateson ⁽⁷⁾ para explicar un hecho básico de la percepción y el pensamiento; es un ejemplo idóneo para explicar aspectos básicos del proceso de codificación en la percepción.

De manera general nos habla de que: "en todo pensamiento, percepción o comunicación de una percepción, hay una transformación, una codificación, entre la

cosa sobre la cual se informa, y lo que se informa sobre ella" ⁽⁸⁾.

Esto se refiere a que, cuando pensamos, no tenemos propiamente al objeto o la cosa en el cerebro, sino sólo ideas de lo pensado. Lo reafirma diciendo que "el nombre no es la cosa nombrada", es decir, que la idea no es el objeto, la representación no es lo representado. En cierta forma, parte de este principio lo ha ilustrado Magritte en su obra (aunque él se apoyaba específicamente en la dialéctica



René Magritte (I)

de Heguel), por ejemplo en una serie de pinturas que realizó entorno al enunciado de "Esto no es una pipa" (*Ceci n'est pas une pipe*), en donde el apego a la exactitud de las semejanzas donde la contradicción de la figura, su identidad y su nombre desmienten tanto el que conocemos de la figura como el de la imagen con que Magritte nos desconcierta (ver imagen I).

⁽⁷⁾ *Ibid*, pp.40-41

⁽⁸⁾ *Ibid*, p.40.

Este hecho parece aparentemente fácil de reconocer, pero Bateson resalta otro presupuesto que lo hace más complejo: la dualidad. Lo señala al recordarnos que "tal vez solo el hemisferio dominante del cerebro traza el distingo entre el nombre y la cosa nombrada, o entre el mapa y el territorio; el hemisferio simbólico y afectivo (que normalmente esta del lado derecho) es probablemente incapaz de hacer distinciones. Así sucede que en la vida humana estén presentes necesariamente ciertos tipos no racionales de conducta... De hecho, cada hemisferio opera de modo algo distinto que el otro, y no podemos librarnos de los embrollos que esa diferencia plantea" ⁽⁹⁾.

Esta condición se refleja en el trabajo pictórico en mayor o en menor medida, dependiendo del carácter del pintor, su formación dentro de su contexto histórico, en donde ciertas configuraciones o perceptos forman parte de su material poético-plástico, para proyectarnos toda su energía mediante su propia técnica compositiva. Bacon, un personaje con un carácter muy particular, siempre buscaba una imagen muy ordenada pero que surgiera por "azar". La presencia de aspectos conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, todos ellos guardan una diversa proporción en la obra.

"En las pinturas de Rembrandt esta todo el expresionismo abstracto. Pero Rembrandt intentaba además registrar un hecho, y por eso lo considero mucho más emocionante y mucho más profundo. Una de las razones de que no me guste la pintura abstracta, o de que no me interese, es que creo que pintar es una dualidad , y que la pintura abstracta es algo totalmente estético" ⁽¹⁰⁾.

Esto que dice Bacon nos habla de una característica que también manifiesta su obra. En mi trabajo pictórico sucede algo similar; esto es que, determinada sensación experimentada y la imagen que provoca, pretenden presentar la transfiguración de esa sensación en una materia visible, en una forma que hace alusión a un hecho.

⁽⁹⁾ *Ibid*, p. 41

⁽¹⁰⁾ *David Silvester, Entrevistas con Francis Bacon, 1977, p.58.*

Se habla también muchas veces de otro aspecto dentro de la obra y de la propia dualidad: el del azar. Desde mi punto de vista, siguiendo las formas del pensamiento (o de pensar mejor dicho) que Bateson propone a lo largo de su libro que he estado citando, la obra y el pensamiento preferentemente se alimentan de lo estocástico ⁽¹¹⁾. El pensamiento creativo se basa de este aspecto; lo estocástico permite el ensayo y el error mientras se conserve en una constante interrelación productiva de los hemisferios cerebrales, así como descubrir otras posibilidades dentro de una estructura ya delimitada. Por ejemplo, la elección de cierta temática, ciertos elementos previos a disponer en el cuadro, el material a utilizar o hasta algún dibujo previo; dentro del desarrollo pictórico estos elementos pueden sufrir alguna modificación de carácter aleatorio pero siempre dentro de la estructura establecida. La estructuración de otros ordenes compositivos puede alterar el proceso mismo de la pintura, proponer un rasgo no previsto, un rasgo puro del inconsciente o de lo irracional.

"Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no se en realidad muchas veces en que acabará y, resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran. ¿Es esto accidente?. Quizás pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar"⁽¹²⁾.

⁽¹¹⁾ Vid. Gregory Bateson, *Op. cit.*, p. 242 lo define como: Estocástica (del griego stazein, disparar una flecha a un blanco; vale decir, dispersar los sucesos de una manera parcialmente aleatoria, de modo que algunos logren un resultado buscado): Se dice que una secuencia de sucesos es estocástica si combina un componente aleatorio con un proceso selectivo, de manera tal que sólo le sea dable perdurar a ciertos resultados del componente aleatorio.

Bacon nos ilustra aquí una de las muchas características de lo estocástico. Su forma de trabajo siempre se caracterizó por una gran libertad en sus procesos, estaba fuertemente marcada por ciertos aspectos de la dualidad, como por ejemplo la forma en que estructuraba o señalaba el espacio físico observado con una gran racionalidad, en contraste de lo irracional de casi todas las figuras humanas o de animales que realizaba.

⁽¹²⁾ David Silvester, *Op. cit.*, p. 16.

En comparación con todo esto, cuando Arnheim nos habla de “La mente de doble filo intuición e intelecto”⁽¹³⁾, argumenta que todo pensamiento requiere una base sensorial. De esta manera intuición-intelecto están relacionados con la percepción y el pensamiento, de igual forma el hemisferio cerebral derecho e izquierdo se relacionan en este sentido. Haciendo una síntesis de estos dos conceptos que forman parte de la historia de la psicología filosófica, nos dice: “La intuición goza del privilegio de percibir la estructura general de las configuraciones. El análisis intelectual sirve para abstraer de los contextos concretos el carácter de las entidades y los acontecimientos y definirlos “como tales”. La intuición y el intelecto no operan separadamente sino que en casi todos los casos es necesaria su cooperación recíproca”⁽¹⁴⁾.

La dualidad relacionada con el pensamiento, es entonces un elemento esencial en mi trabajo. Los aspectos de la misma y de la percepción, si bien, como mencione anteriormente, están en diversa proporción en la obra, el conocer sus estructuras básicas y tomarlas como parte de la estructuración del trabajo pictórico, pueden dar a la obra otros alcances en el desarrollo de la misma. El intenso interés por descubrir y redescubrir la forma particular de percibir un entorno, busca establecer una estructuración del suceso y lo imaginado, de tal forma que de estas abstracciones principalmente, el valor plástico de cada elemento formal surja directamente de ese proceso. Dichas características de lo estocástico como acto transformador o de ruptura, siendo este parte del intelecto-intuición, aplicados a los valores plásticos y formales conforman la base principal de mi proceso creativo. Así la esencia de las operaciones del pensamiento visual para la estructuración de mis motivos pictóricos es la sensación (por ejemplo el ardor de una herida), su selección cromática y su síntesis.

⁽¹³⁾ Rudolf Arnheim,
Nuevos ensayos sobre psicología del arte,
1989 pp. 27-42

⁽¹⁴⁾ *Ibid*, p. 41

1.3 El proceso espiritual aplicado a los valores estético-plásticos.

" Los sentidos y el espíritu son instrumentos o juguetes. Tras ellos se oculta el Sí-Mismo. Ese Sí-Mismo mira también con los ojos de los sentidos, y oye con los oídos del espíritu."

*Nietzsche
Así hablo Zaratustra*

Los puntos anteriormente descritos, han sido expuestos de tal manera que sirvan para describir de manera más clara este último, el cual ha trascendido tanto en el marco teórico y conceptual de mi trabajo, como en la estructura y su proceso.

Bateson ⁽¹⁵⁾ propone una lista de criterios para explicar lo que él nombra como proceso espiritual y que se desarrolla en diversas esferas: "Sostendré que los fenómenos que denominamos "Pensamiento, evolución, ecología, vida, aprendizaje", etc., únicamente ocurren en sistemas que satisfacen estos criterios" ⁽¹⁶⁾. En ello esta la percepción, el arte, la pintura y dentro de esta los valores estético-plásticos como son la forma, la luz y el movimiento; sobre ellos pretendo enfatizar los criterios. El proceso espiritual pretende describir entonces una visión actual de los procesos del pensamiento y de la percepción, los cuales pertenecen al mismo rubro del desarrollo del quehacer artístico.

El primer criterio habla qué es o a qué le llama espíritu; dice que es un agregado de partes o componentes interactuantes. De manera más específica, se refiere a que todo sistema complejo interior que interactúa con lo exterior a través de sus partes que lo componen (los órganos sensoriales y las vías neuronales por ejemplo) es un espíritu, y el proceso de organización e interacción secuencial con múltiples partes (personas,

⁽¹⁵⁾ Gregory Bateson, *Op. cit.*, pp.103-144.

⁽¹⁶⁾ *Ibid*, p. 104.

objetos) corresponde a un proceso espiritual. El espíritu es entonces un "sistema nervioso central", un "organizador sensorial", una entidad compleja y única en cada individuo; siendo esta acepción válida para nombrar la estructura fundamental de donde parten las interacciones y las configuraciones de todo organismo vivo.

El segundo criterio nos dice que esta interacción de las partes del espíritu es desencadenada por la diferencia. Esta, que nuestros sentidos denotan, no se queda solamente en un hecho físico; el pensamiento (el mundo de las ideas) participa en un suceso que, físico o no, funciona a manera de relaciones "Y la idea no tiene localización en el espacio ni el tiempo -tal vez únicamente en una idea del espacio o el tiempo -"⁽¹⁷⁾. Sin embargo, siempre se necesita un receptor final, un órgano sensorial que haga posible distinguir un suceso de otro, una forma de otra, una temperatura de otra, en fin, todo contraste. Lo que se habla de los órganos sensoriales (1.1.2) corresponde exactamente a este criterio.

"Hay, desde luego, muchos sistemas integrados por muchas partes, desde las galaxias a las locomotoras de juguete, pasando por las dunas de arena. Lejos estoy de sugerir que todos ellos son espíritus, o contienen espíritus, o participan en procesos espirituales. La locomotora de juguete puede pasar a formar parte del sistema espiritual que incluye al niño que juega con ella, y la galaxia puede pasar a formar parte del sistema espiritual que incluye al astrónomo y su telescopio. Pero los objetos no se convierten en subsistemas pensantes de esos espíritus más amplios. Los criterios solo son útiles combinados"⁽¹⁸⁾.

A esto que dice Bateson incluyo al pintor y sus materiales, de como los convierte parte de su sistema espiritual, así como la materia y al color con los que se identifica.

⁽¹⁷⁾ *Ibid*, p. 111.

⁽¹⁸⁾ *Ibid*, p. 107.

Todo el universo material (un sistema inanimado de objetos) puede entonces formar parte y repercutir en el sistema sensorial y espiritual si este actúa sobre él, es decir, respondiendo a una diferencia o serie de diferencias o cambios perceptibles. Resulta así que lo inmodificado resulta inexistente para nosotros, con la excepción de que decidamos encaminar nuestra percepción en ello. El desarrollo de una capacidad interna (nuestro sistema sensorial y el sistema espiritual que esta detrás de él) puede hacer "visibles" o "perceptibles" un hecho externo poco modificado. Sobre este punto el pintor, en esta doble tarea de transformación (lo qué o cómo percibe y su configuración matérica a través de medios pictóricos), puede encontrar parte de una estructura propia (un estilo), un lenguaje con elementos transfigurados por una peculiar forma de sentirlos, la otra parte corresponde a una capacidad técnica y la manera de transformarla a dicha estructura.

Por su parte, Merleau-Ponty ⁽¹⁹⁾ nos habla sobre la percepción de un objeto como un sistema que se crea entre el cuerpo y el mismo. Un sistema que se refiere a la experiencia, una sensación que no se produce sin una adaptación del cuerpo, en la cual, una sensación no es más que un campo delimitado a una parte de un espacio y de un tiempo de interacción. Lo que nos quiere decir es que los sentidos son espaciales en cuanto a un sistema que nos hace acceder e interrelacionarnos a una forma.

El tercer criterio habla de que el proceso espiritual necesita energía colateral. "Si bien resulta claro que los procesos espirituales son desencadenados por la diferencia (en el sentido más simple) y que la diferencia no es energía ni por lo común la contiene, sigue en pie la necesidad de examinar la energética del proceso espiritual, ya que todos los procesos, de cualquier índole que sean, requieren energía"⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ M. Merleau-Ponty,
Fenomenología de la percepción, 1977,
pp. 219-257

⁽²⁰⁾ Gregory Bateson, *Op. cit.*, p. 112.

Para ejemplificarlo, hace alusión a casos cotidianos como la canilla, llave de agua o el interruptor de corriente. En todos estos casos, la energía para la respuesta o efecto, ya

estaba en lo que produjo esa respuesta antes de que ocurriera el suceso o cambio que la desencadenó.

"Si el interruptor está en on (abierto), se da paso a una energía que se origina en otro lado. Cuando abro la canilla, mi operación no empuja ni atrae la corriente de agua; este trabajo es realizado por bombas o por la gravedad, cuya fuerza es dejada en libertad al abrir la canilla"⁽²¹⁾.

Igualmente nuestro cuerpo contiene dentro de su metabolismo energía, esta se libera o se activa al contacto con lo externo; el mecanismo y la fuente de energía hacen que la relación completa con las partes externas se logre.

El criterio cuatro, nos dice que el proceso espiritual necesita cadenas circulares que determinen la interacción.

"... el interruptor, considerado como parte de un circuito eléctrico, no existe cuando está en on (abierto). Desde el punto de vista del circuito, no difiere del cable conductor que llega hasta el o del cable que sale de él. A la inversa, pero de manera análoga, cuando el interruptor está en off (cerrado) no existe desde el punto de vista del circuito. Es nada, una brecha entre dos conductores que, en sí sólo existen como tales cuando el conductor está abierto"⁽²²⁾.

Con este ejemplo, Bateson nos dice que los órganos sensoriales son análogos a los interruptores. Cuando los "abrimos" al tener contacto advirtiendo un cambio en el mundo exterior, que percibimos como suceso mediante la energía y el movimiento del órgano sensorial ante el estímulo, se produce una conexión de energía-órgano sensorial-sentido-pensamiento.

⁽²¹⁾ *Ibid*, p. 114.

⁽²²⁾ *Ibid*, p. 121.

Así también al trabajar con los materiales aplicamos nuestra energía, un movimiento conectado a su vez con el pensamiento y la mano que configura una imagen determinada sobre una superficie. La pincelada o el trazo, refleja ese carácter íntimo del pintor; refleja esta relación de la materia y él mismo. Como lo era para Bacon "introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso..."⁽²³⁾. Existe de esta manera una cadena circular (que puede ser más compleja) del pintor en tanto pensamiento-sentidos-materia-forma, ya que la forma refleja un proceso del pensamiento, una síntesis, una abstracción de lo que observa, siente, codifica y transforma en cierta estructura. Particularmente en mi trabajo plástico, desglosando esta cadena circular, la forma esta constituida por una figuración donde la temperatura y el movimiento como valores estéticos, están conformados por agentes de valor plástico como la saturación, la luminosidad, el brillo, el tamaño, el ritmo, la tensión. Sucede entonces que la forma se basa en una figuración donde la luz y el movimiento interactúan en la obra. Todos estos aspectos necesitan un análisis más amplio, el cual corresponde al capítulo II.

El quinto criterio se refiere a que en todo proceso espiritual, los efectos de los sucesos que produce la diferencia se debe codificar. Lo que se apuntó en el enunciado de "El mapa no es el territorio y el nombre no es la cosa nombrada" dentro del proceso de la percepción (1.2), ejemplifica como se codifica un suceso perceptivo.

"...el mapa es para nosotros una suerte de efecto que suma diferencias, que organiza noticias sobre las diferencias en el "territorio". El mapa de Korzybski es una metáfora convincente y ha sido útil a mucha gente, pero reducida a su más extrema simplicidad, su generalización afirma que el efecto no es la causa... es la premisa fundamental de lo que podríamos llamar transformación o codificación"⁽²⁴⁾.

⁽²³⁾ David Sylvester, *Op. cit.*, p. 12

⁽²⁴⁾ Gregory Bateson, *Op. cit.*, pág. 123.

El efecto y la causa, lo que vemos, tocamos, olemos, oímos probamos y lo que nos provoca o la imagen nos crea; los codificamos mediante relaciones de nuestra propia experiencia. Estas pueden ser de carácter cultural, de aprendizaje, de conocimiento; lo que nos puede comunicar un hecho perceptivo, puede tener una representación muy concreta (reconocer un objeto por su forma) hasta variables más complejas (el mismo objeto estilizado por ejemplo). En la actividad artística, se presenta también esta característica. Los mismos elementos plásticos utilizados en una pintura y otra, como la materia y el color por ejemplo, podremos reconocerlos, pero presentan múltiples variables por el percepto (un concepto de configuración o de transformación de una estructura percibida) de cada pintor.

"Las líneas sinuosas con que Vang Gogh representaba los cipreces no venían dadas en la configuración estimular, ni el esquema perceptivo elaborado por el artista como respuesta al estímulo se componía de trazos ondulantes. Estos trazos eran el equivalente pictórico de su concepto perceptual, su materialización como forma tangible, una traducción al medio pictórico más que una reproducción"⁽²⁵⁾.

Lo que Arheim llama concepto perceptual o percepto, nos dice que el hecho de percibir algo y representarlo es encontrar una forma; traduciendo esta abstracción y transformación de una estructura a las prioridades o jerarquías de los valores estético-plásticos del pintor para con la obra. Así Van Gogh cambia en un cierto nivel en nuestra percepción la manera de ver un paisaje. Los valores plásticos guardan así muchas veces una relación estrecha con los perceptos.

"En la vida en que vivimos, nuestras percepciones son, tal vez siempre, percepciones de partes, y nuestras totalidades son corroboradas o refutadas de continuo por la presentación posterior de otras partes. Tal vez sea por esto que las totalidades nunca pueden ser presentadas, ya que ello implicaría una comunicación directa"⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ Rudolf Arheim,
Hacia una psicología del arte.
Arte y entropía, 1986, pág. 42

⁽²⁶⁾ Gregory Bateson, *Op. cit.*, pág. 127

Bateson nos recuerda también que las codificaciones hechas del mundo exterior, son síntesis de ciertas totalidades. Así mismo cada cuadro resulta de una síntesis de alguna "totalidad", una parte que representa otra parte, y así sucesivamente.

El último criterio expone que todos estos procesos de transformación y codificación, denotan una jerarquía de significados, es decir, indican distintos niveles de comunicación. Aplicándolo al caso de la percepción y la plástica, en la primera encontramos que el hecho de activar un sentido al recibir un estímulo en los órganos sensoriales y codifique una información, a su vez, se necesita de una codificación del mensaje, no sólo qué es o cómo es sino que significa. Por ejemplo cuando alguien nos abraza podemos sentir la cercanía, el cuerpo del otro y saber que se trata de un abrazo, pero el contexto u otras circunstancias implicadas al mensaje del suceso, corresponden a otro nivel de cognición del hecho. En la segunda podemos identificar una pintura y ciertas características formales que la componen como el color, su textura visual o táctil, pero que significa, que expresa, porque nos provoca ciertas sensaciones al observarlo o cual es el discurso de su forma, pertenece a otro nivel de codificación, a otro nivel de sensación. Pueden ser interpretados y codificados hasta cierto punto, pero dejan abiertos otros aspectos de carácter expresivos, por la naturaleza propia que los conforma, como lo estocástico o la intuición y el intelecto.

La forma-contenido de la obra se refiere a este criterio, así mismo los valores estético-plásticos y su significado que adquieren en la elaboración de una serie de pinturas. La abstracción de los rasgos percibidos y traducidos a medios pictóricos como los elementos formales y plásticos de valor como son, la forma-color en relación a la luz y la temperatura, así como el movimiento asociado con el ritmo y la dinámica visual, para conformar una composición a través de motivos de carácter figurativo como lo es en mi trabajo, de este punto parten para ser analizados, desarrollados e ilustrar su aplicación, dentro de lo que corresponde al capítulo III.

1.4 Aplicaciones al pintor Francis Bacon

Francis Bacon (1909-1992) nace en Dublín el 28 de octubre. A causa de la guerra se traslada a Londres, ciudad en donde más tarde vivirá y trabajará siempre. Una de sus principales influencias es la obra de Picasso; a raíz de un viaje a París visita una exposición de él que le impresiona y lo motiva a realizar sus primeros dibujos y acuarelas. Aproximadamente cuando tenía veinte años se inicia como autodidacta en la pintura al óleo, al mismo tiempo diseña alfombras y muebles. Poco a poco abandona la decoración para dedicarse a la pintura.

El hablar de la obra de Bacon es tan complejo como definir su personalidad; resulta imposible ubicarlo en una imagen única. Sin embargo si algo es preciso señalar es que la pintura para él , tal como lo dijo a través de largas conversaciones que grabó David Sylvester, es un juego:

“En fin, todo el arte se ha convertido hoy en un juego con el que el hombre se distrae; y quizás pudiera decirse que siempre ha sido así, pero ahora es totalmente un juego. Y creo que así es como las cosas se pondrán mucho más difíciles para el artista, porque debe realmente profundizar el juego para sacar algo en limpio.”⁽²⁷⁾

Un simple juego donde lo estocástico resulta ser un factor preponderante junto con la compleja tarea de significar: lo cotidiano, el entorno inmediato, la realidad viva del instante, el motivo y la imagen que se configura a través de su “sistema nervioso” antes que en su propia personalidad. Todas sus figuras parecen estar dotadas de vida propia, el tema mítico o extraído de la realidad cotidiana, están provistos de algo aprehendido del instante, el ahora. La mayoría de sus cuadros llenos de personajes vivos, en otros algunas veces utilizaba fotografías de posturas y movimientos del cuerpo (como las de Muybridge) al igual que en sus retratos, aunque para Bacon era

⁽²⁷⁾ David Sylvester, *Op. cit.*, p. 29

indispensable conocer a la persona y tener una impresión visual y sensible de la misma. Estos personajes vivos muchas veces situados en cosas o situaciones triviales, están dotados de cierta apariencia de veracidad en la imagen, parecen tener referencia directa con experiencias vividas por los sentidos. Además pareciera también que sólo por pasar profundamente por ellos, se propone en estas imágenes a sugerir –de la manera más irracional posible- la condición viva no sólo del personaje sino de la figura misma.

“¿No se trata de que quieres que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra profundamente áreas de sensación distintas de la simple representación del objeto que pretendes hacer? ¿No consiste en eso todo arte?.”⁽²⁸⁾

El realismo de Francis Bacon no está en la transcripción de la observación objetiva y racional en tanto representación natural, a lo que él llamaba despectivamente “ilustrativo”, sino como al igual que su antecesor Picasso la realidad sugiere otra realidad: la de la tela misma como pintura y materia que presenta una serie de elementos (donde la dimensión del cuadro aproxima sus figuras a un tamaño natural) que nos conectan con un suceso vivo en la realidad sin pretender representarla de manera traspuesta.

Otro de sus motivos que resalta continuamente en su obra y que en mi trabajo es un punto de partida, es la figura humana como carne y sangre; contenido de su propia realidad física. Forma dotada de dinamismo, movimiento que no es sino un síntoma representativo de estar vivo, cuerpo y carne que exhiben su belleza en tanto color, reivindicando esa forma-color en la tela donde se reinventa en el juego de la imaginación transformándose en materia inmóvil, que sin embargo en nuestra percepción resurge llena de movimiento y vitalidad propia.

⁽²⁸⁾ *Ibid*, p. 56.

En Bacon el material es entonces sustancia que interactúa en su sistema espiritual de una manera sumamente directa. Nunca hace uso del dibujo previo, aplica directamente los colores con el pincel o cualquier otro medio (trapos, espátula), para entrar en contacto, por así decirlo, inmediatamente en el acción y el acto de crear describiendo realidades físicas o procediendo del juego que proporciona la imaginación.

El contacto con la tela guarda una voluntad libre en cuanto a expresión de lo irracional, pero siempre procurando ordenar en un espacio delimitado por líneas o trazos geométricos que a veces parecen ubicar a la figura en otro cuadro o cubo estructurándola o reestructurándola en el espacio pictórico. Manifiesta ciertas características de la abstracción perceptiva, como son la impresión global que tiende a elegir a la estructura más simple. En este sentido la observación que realizaba del espacio físico, era sintetizada o enunciada a través de estas estructuras lineales, aunque continuamente transformaba dicha observación (tal vez siempre intuitivamente) en una estructura que el propio desarrollo de la pintura iba requiriendo.

Esta estructuración cuando se trata de motivos al parecer más íntimos, la delimitación del espacio de pronto toma una forma cóncava. Delimitación recurrente en donde por primera vez aparece en el cuadro titulado "Pintura" (1946); motivado por la obra de Rembrandt "El buey desollado" (1655) le sugiere una imagen de un tórax abierto -que recuerda la posición de una crucifixión- y los trazos elípticos de la parte interior enfatizan éste espacio cóncavo de nuestro propio cuerpo. ¿Puede ser que a partir de la simplificación de este elemento, de pronto Bacon sugiera estos espacios como de encierro o que guardan una descripción que adecua de esa manera para darle una cierta intimidad?. Dicha comparación se desprende de una relación que mi trabajo pictórico manifiesta y retoma de esto mismo hasta cierto punto, pero que surge principalmente de otras relaciones formales como pueden ser no sólo el interior de un

tórax, sino en general todo el interior del cuerpo o la cabeza pueden sugerir una esquematización de un espacio cóncavo.

En Francis Bacon hay dos valores estético-plásticos principalmente: el espacio y el movimiento. De ahí que la vista sea el sentido primordial en él, casi siempre desprovisto de esquemas estrictamente conceptuales, confía más en la experiencia sensible y su expresión espontánea del suceso o del instante de la creación que a la vez, muchas veces provee de lo que tenga alrededor. Hay también una intensa sensación de temperatura (rasgo que en mi pintura pretendo enfatizar constantemente), lo caliente y lo frío acentúan la sensación de presencia de la figura o el objeto; un contraste de la calidez del cuerpo desnudo y vivo con la frialdad del universo material y delineado que lo circunda.

La cadena circular de creación (pensamiento-sentidos-materia-forma) para Bacon –como se ha mencionado- la forma surge de una realidad que circula por los sentidos pero que se materializa en su descripción pictórica como un acto irracional de lo estocástico, que sin embargo no puede dejar de ordenar su aparente caos. Las codificaciones de su entorno -que como en todos se desprenden muchas veces de las relaciones de nuestra propia experiencia- sin proponérselo tal vez, sus prioridades de valor estético-plástico denotan una jerarquía de elementos plásticos, como son la materia que articula pastosamente o con ligereza una figura y su reubicación en un marco lineal, figura geométrica que la cerca para destacarla o visualizarla dentro del espacio pictórico, interaccionando así el movimiento que sugiere la figura y el espacio creado dentro del formato. La forma-color guarda de pronto una concordancia con la figura o el objeto, pero puede este mismo desprender una serie de contrastes de color que la hacen más vibrante (en estos casos refleja la influencia que le ha dejado el impresionismo).

El significado de toda esta gran gama de transformación de codificaciones y la percepción de la realidad en tanto observación sensible (que es siempre subjetiva) se encuentran en sus propias figuras y relaciones formales de los elementos compositivos en cada cuadro (pero a la vez abiertos a su interpretación y significado). La expresión de la vida descrita en el cuerpo que se mueve y sangra para evidenciar este hecho (la vida que sentimos y los cambios en nosotros mismos), el espacio en que se ubica esta vida, el escenario que se reordena en la nueva realidad que es el cuadro, el juego de la realidad que significa todo lo que circunda en ese determinado contexto de la existencia; paraguas, focos, lavabos, cámaras fotográficas, interruptores eléctricos, periódicos ilegibles, muebles o atuendos que aluden a una época específica, como recalando una actualidad y una vida humana que sólo se circunscribe ahí, en el momento y en el espacio donde se mueve.

CAPÍTULO II

***LA FORMA EN RELACIÓN CON LA
LUZ Y EL MOVIMIENTO EN LA
COMPOSICIÓN DEL ESPACIO
PICTÓRICO***

2.1 La forma-color relacionada con la luz y la temperatura

Una de las muchas cualidades de valor que tiene el color es el de producir sensaciones de calidez o frialdad, guardando de esta manera una relación con la temperatura a nivel de las sensaciones visuales, táctiles o sinestésicas que pueden percibirse tanto del entorno como en una pintura. El nexo forma-color distingue una asociación del color con la elaboración de una figura o figuras dispuestas en el espacio pictórico, dando como resultado una forma en su aspecto total:

"Gauguin entro en conflicto desoyendo las reglas, y fue capaz de pintar un caballo gris con reflejos verdes y azules, otro rojo y un tercero gris, en un cuadro que llamo El caballo blanco...Concediendo al artista toda la libertad como para que "sienta" verde, rojo o gris la forma caballo... La forma-color favorece a este último elemento; la vibración del verde puede tomar una forma determinada, figurativa o no figurativa"⁽²⁹⁾.

Sobre este comentario de López Chuhurra, el color esta subordinado o bien subordina -por así decirlo - a la figura (en caso de la obra figurativa) que se construye y constituye una forma a través de la materia, ya que dentro de la plástica, ésta es la que permite al pintor darle cuerpo para poder aplicarlo. Bajo este punto hay dos aspectos principalmente de valor plástico: una es que la materia le otorgue ciertas cualidades al color, considerándolo como elemento plástico principal en la estructuración de una forma. La otra seria la del color otorgando un valor de manera particular a la materia. En el trabajo plástico que realizo la materia-color guarda una proporción que se inclina a esta última, sin embargo el color muchas veces enfatiza las cualidades de la materia y de el mismo. Es así que el color sigue a la figura y su matización o saturación

⁽²⁹⁾ Osvaldo López Chuhurra,
Estética de los elementos, 1971, p.100.

intensifican su propia expresión, ya que el color es un agente afectivo que en diversa proporción estimula estados anímicos y psicológicos.

La materia y el color se relacionan bajo impulsos instintivos. En el capítulo anterior se mencionó que la materia y el color pueden formar parte del sistema espiritual y perceptivo del pintor. En la medida de esta identificación, estos toman un carácter expresivo cada vez más espontáneo, sin embargo la problemática que presenta una obra y que requiere una resolución muchas veces estrictamente pictórica, necesita siempre del conocimiento teórico del color y su aplicación.

El origen del significado que se le da al color puede estar relacionado con la respuesta, dependiendo del estado anímico y emocional, y las impresiones en la memoria; así mismo con la percepción a nivel cromático para el desarrollo de la sensibilidad del color. Sobre estas dos características del color aplicado al valor de la materia serian la base fundamental del significado que pretende mi trabajo pictórico en este sentido. También en el capítulo anterior se mencionaron dos valores estéticos en que se basa, como son la temperatura y el movimiento. En este punto, dichas características de la materia-color están ligadas a la temperatura. Esta guarda su origen e interés en la estimulación sensorial de la vista y el tacto. La primera en tanto a lo cromático, la segunda con lo anímico, las emociones y ambas en la impresiones en la memoria, además de la percepción sinestésica de estas sobre un hecho. Es así que en el aspecto perceptivo del color, la corporeidad y el volumen de los objetos o las cosas, se apartan cuando los colores y los tonos claros se aproximan gradualmente hacia tonos de las sombras.

"En general se puede afirmar que el dominio de la forma sobre el color a través de los principios de abstracción perceptiva (pero no tanto) como la luz y la sombra, sirven para producir dentro de la teoría pictórica ese efecto liberador y ennoblecedor que las artes

plásticas, y la pintura en particular, desean producir y expresar como proyecto alcanzado por la realidad representable" ⁽³⁰⁾.

Ampliando el "pero no tanto" de lo que dice Manlio Brusatin, cabe recordar que la abstracción perceptiva en la obra figurativa, no sólo puede estar ligada a la representación de la realidad objetiva, sino que ésta, esta sujeta a un proceso de síntesis, de cogniciones y transformación de sensaciones que "alteran" distintamente el resultado de la obra.

"La naturaleza del color, en general, casi siempre es interpretada en una relación contrastante con la forma, como si se tratase de una materia finísima; una percepción que intenta verificar el juicio subjetivo sobre lo real y, al mismo tiempo, la fijación de la regla (el espectro cromático) como síntesis y objetivación de lo real" ⁽³¹⁾.

Así mismo siguiendo lo que dice Brusatin, el color puede presentar cualidades y calidades opuestas. Por ejemplo la naturaleza del color y su valor como tal, fue medio de expresión para los fauves (excepto en Matisse), donde esta era la del color mismo, no la de su relación con algo en particular. Los colores puros son entonces "impersonales" hasta cierto punto, por el contrario su transfiguración dándole un valor tonal, cromático o de saturación muy propios, responde a una manera de buscar -o encontrar en el mejor de los casos- un carácter que responda a una forma particular de sentirlos y de expresarlos; "Uno presenta la sensación y el sentimiento de vida del único modo que puede" ⁽³²⁾ diría Bacon. La actividad artística del siglo XX se ha caracterizado por ello; el color ha adquirido un valor individual, estético y de identidad personal en su expresión.

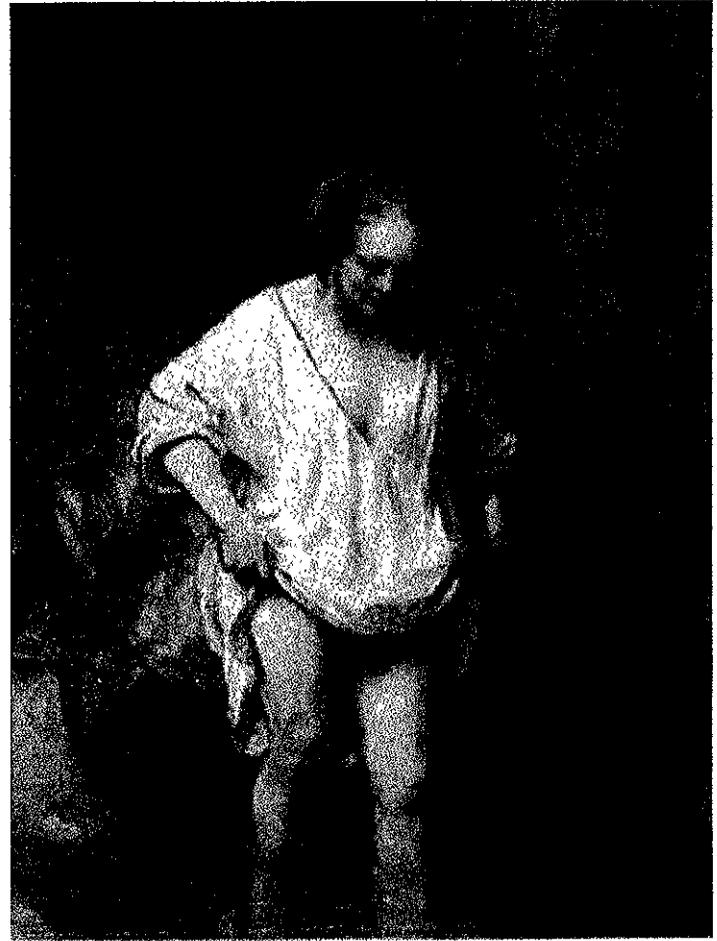
⁽³⁰⁾ Manlio Brusatin,
Historia de los colores, 1986, p.68.

⁽³¹⁾ *Ibid*, p.331

⁽³²⁾ David Silvester, *Op. cit.*, p.43.

Volviendo a la relación forma-color con la temperatura, los criterios de su valor con respecto a la sensación, el motivo de significado encuentra su origen en la visión y el tacto (así como sus transformaciones en la imaginación y la memoria) como se apunto

anteriormente. La representación de la figura humana a través de la historia del arte en este sentido, en cuanto a la belleza de la piel y la carne, como motivo expresivo de la materia-color, contiene muchos ejemplos de sus propiedades para desencadenar sensaciones relacionadas con la temperatura. Pintores como Giorgione, Tintoreto y Tiziano comenzaron a darle una mayor importancia en sus representaciones a la frescura de la carne viva, es decir a su calidez. Rembrandt por ejemplo con su aguda percepción visual, daba a sus retratos una presencia "viva", no por trasladar del retratado su parecido al lienzo, sino que dicho acontecimiento temporal pasara a ser una presencia eternamente viva con el color y la transformación de la materia en una substancia que despertara en las sensaciones un significado de lo vivo. Francis Bacon admiró en Rembrandt (y yo en ambos) esta exaltación de lo vivo, a la cualidad de la materia-color de poder otorgar un significado de esta naturaleza.



Rembrandt (II)

En Bacon el valor estético del color de la carne lo llevo también a una intensa transformación (exaltación irracional) de su color y forma. Sus figuras presentaban la relación forma-color en cuanto a una realidad percibida, pero no en cuanto a parecido objetivo, sino registrando la apariencia en la distorsión, pretendía (tal vez no conscientemente) presentar la realidad como un hecho vivo que abriera múltiples niveles del sentimiento y de las sensaciones:

"... yo creo que la diferencia esta que una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en que consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente al hecho... y en consecuencia este modo de registrar la forma se aproxime más al hecho por su ambigüedad al registrarlo".⁽³³⁾

El problema de la representación recae así en el pensamiento al igual que en la percepción. De este modo la representación como un hecho que tiene que codificarse para cumplir su relación o referencia visual, guarda un vínculo con la realidad en tanto que necesita de interpretación para que exista como idea de lo real. La luz como creadora de espacio, a lo largo de la historia del arte - sobre todo en ciertos periodos desde el Renacimiento hasta el Realismo del siglo XIX- participa constantemente como agente expresivo que denota la idea de lo real en tanto a la naturaleza objetiva de lo observado o lo imaginado. En la pintura de Rembrandt como ejemplo, percibimos una luz que surge siempre de la sombra o la penumbra del cuadro, ilumina una atmósfera contrastada por el claroscuro, se distingue una sensación "viva" de gran naturalidad y nos provoca una idea de realidad en el personaje. Sin embargo Rembrandt generalmente no trabajaba con los modelos que pintaba, ni siquiera la escena representaba muchas veces un escenario real observado sino que eran imaginados. Por el contrario en Francis Bacon sus personajes presentan una distorsión que contrasta con una serie de objetos y escenarios que aluden inmediatamente a una realidad

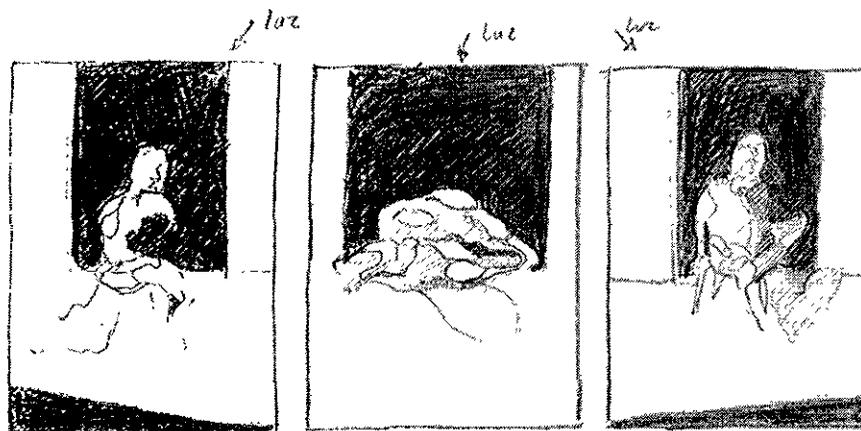
⁽³³⁾ *Ibid*, p. 56

observada en el momento de la creación de la obra, o ya sea a través de una fotografía, nos presenta su propia idea de una realidad no sólo observada, sino también experimentada.

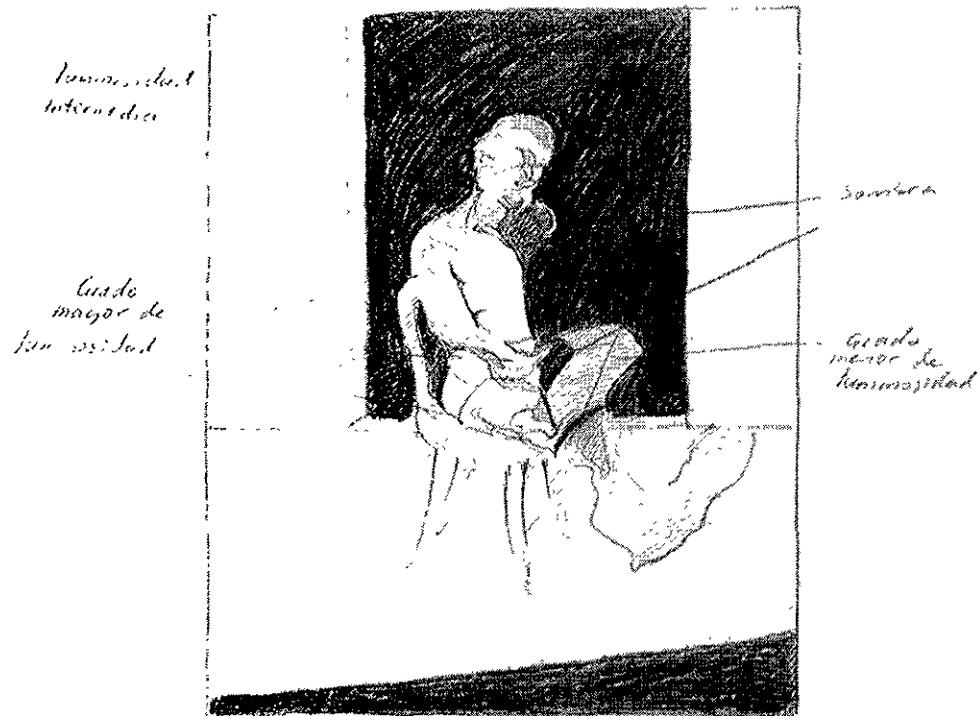
La luz dentro de sus múltiples funciones expresivas, en lo que respecta a la obra como problema pictórico, puede muchas veces servir como agente que crea un espacio y aludir denotando un cierto significado a la realidad en cuanto a la ilusión e idea de tridimensionalidad que se enuncie visualmente en el cuadro. Por otra parte la luz como agente físico que hace visible el color de la naturaleza de las cosas, en la pintura del siglo XX sufre (casi desde medio siglo antes) una serie de transformaciones, abriendo infinitud de posibilidades de función para el espacio pictórico que la luz representa para el significado de la misma.

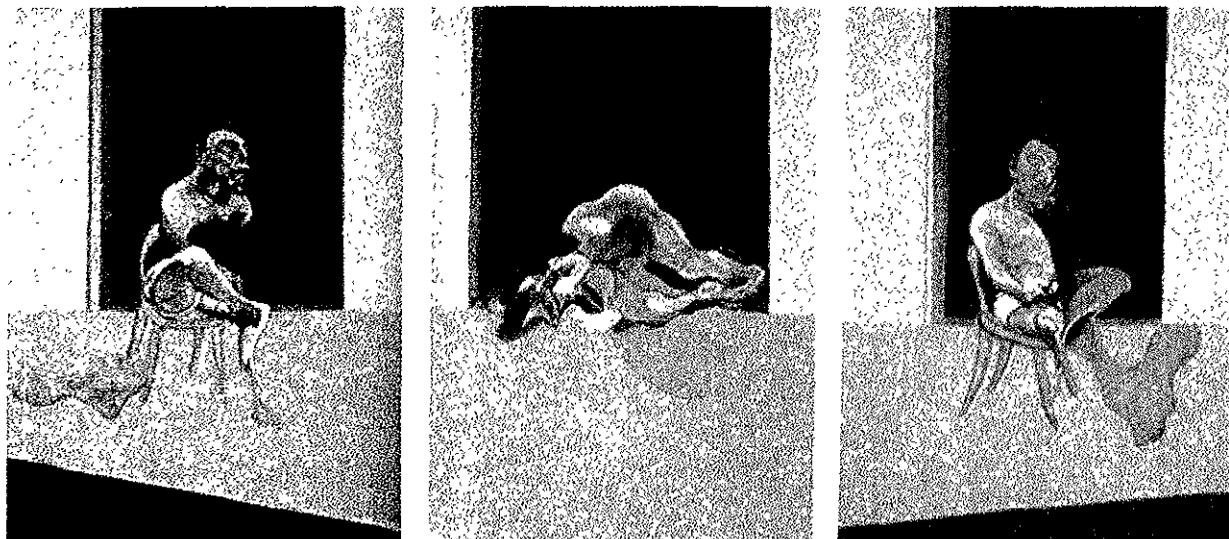
Al referirnos a la luz y a la temperatura, como se ha mencionado a nivel perceptivo recaen principalmente en la vista y el tacto; como valores estéticos para el pintor, la materia colórica sirve como medio en donde sus agentes expresivos como la saturación y la intensidad luminosa, traducen una experiencia sensible en una plástica connotativa del suceso percibido. En gran parte de la obra de Francis Bacon, encontramos una relación forma-color en donde sus figuras humanas muestran a través de esa materia colórica una realidad de carne y sangre en los personajes que pintaba, con los cuales además mantenía una relación afectiva o le dejaban una sensación de un determinado hecho. La luz en las telas de Bacon define el espacio, así mismo dentro de sus figuras la indicaba con pequeños círculos en blanco o puntos provocando un volumen enfatizado por dicho recurso. Gombrich nos comenta "Siempre que observamos un brusco aumento en la claridad de un tono, lo aceptamos como indicación de luz" ⁽³⁴⁾.

⁽³⁴⁾ E. H. Gombrich,
Arte e ilusión, 1979, p.56.



Para ejemplificar los aspectos formales que se han mencionado sobre la luz y la temperatura, la pintura de Francis Bacon "Tríptico, agosto de 1972" (ver esquemas e imagen III) permite un análisis más concreto sobre la forma-color en este sentido.





Francis Bacon (III)

Cada panel muestra tres posiciones de una misma figura como motivo. El volumen de estas se resalta por una luz indicada sobre las figuras de izquierda a derecha, el espacio creado por esta misma contrasta por una zona de sombra en el centro de cada uno de los paneles. La tonalidad del personaje presenta distintos valores de saturación y tonales; en aquellas partes donde la matización del color de la piel se hace más intensa y más cálida al aproximarse al rojo. El fondo negro y los matices de gris en las figuras, hacen más intensa en ellas esta sensación de calidez; la temperatura a nivel de color se denota claramente en dicho contraste. La "sombra" que parece fluir del personaje guarda relación forma-color con el mismo (como si se tratase de una misma materia que los compone). Los paneles sugieren una forma con una dinámica propia en cada uno, en donde los formatos en separado crean un ritmo de movimientos y dinamismo luminoso de las figuras. En estas se refleja una luz sumamente intensificada por el blanco (un brillo); la zona de sombra que corta a las figuras. En estas se refleja una luz sumamente intensificada por el blanco; la zona de sombra que corta a las figuras de los

paneles laterales, hacen parecer a la luz aun más vibrante. La forma-color y la luz se inscriben en la configuración de la forma a través del contraste, y de una estructura donde la luz participa delimitando el espacio. El significado de su forma en dicha composición, propone a la soledad en diversos instantes de espacio y tiempo.

2.2. *El movimiento de la forma en el espacio pictórico*

Un aspecto esencial en toda obra pictórica es sin duda una estructura equilibrada que sin embargo contenga un dinamismo en su composición, y que esta dinámica produzca en el espectador una sensación de movimiento. Algo que nos apunta Rudolf Arnheim ⁽³⁵⁾ cuando habla de los aspectos perceptuales y estéticos de la respuesta de movimiento es que "La percepción de un esquema pictórico no puede deparar otra cosa que una forma estática" ⁽³⁶⁾. El espacio pictórico resume una serie de ritmos y elementos donde estos aparentan estar en un estado de reposo en el espacio. Nos dice también que la locomoción puede actuar en la dinámica visual de las formas pictóricas como experiencia del movimiento, haciendo que ciertas direcciones y/o posiciones representen en el cuadro el acontecer del mismo. Así también nos recuerda que la dinámica visual no es ilusión ni imaginación de movimiento, sino un equivalente perceptual a través de un medio estático. La sensación de movimiento de una figura puede estar relacionada con la posición y naturaleza del objeto (un ave en vuelo por ejemplo), esto es, sabemos por la experiencia que ciertas cosas son estáticas y otras tienen una moderada o constante locomoción. En este sentido el Futurismo que abogó por la insurrección contra el pasado y contra todo academismo y que reaccionaron incluso ante el "estatismo de los cubistas" (como argumentaban); aunque no obstante, en su interés por plasmar las diversas facetas de un cuerpo u objeto en movimiento, adoptaron de ellos la multiplicidad de planos para sugerir sensaciones múltiples en el tiempo y el espacio.

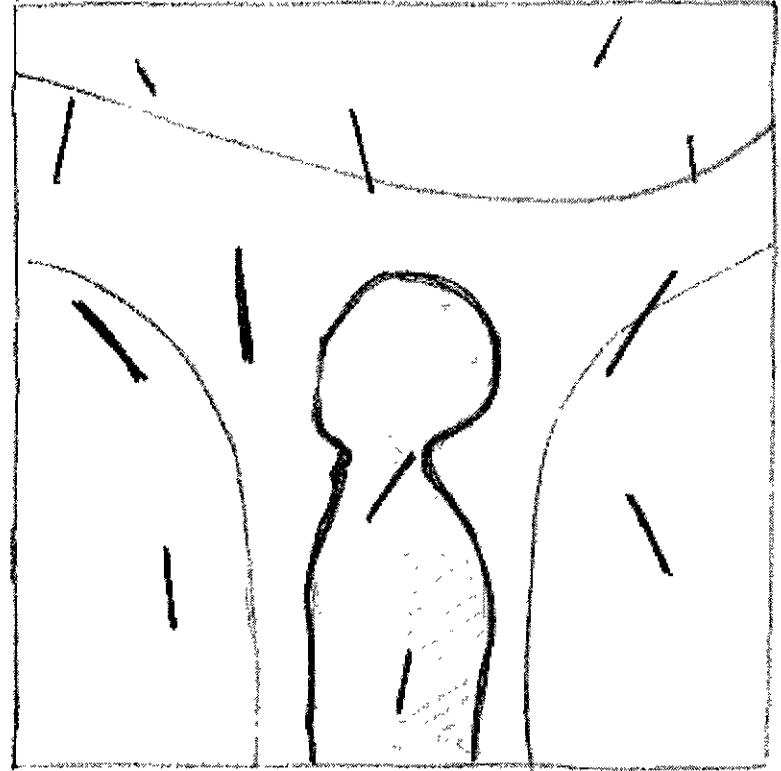
En lo que respecta al análisis del movimiento de la forma en el espacio pictórico, la descripción anterior, su sentido y significado no es precisamente el que nos interesa para su explicación, dicho estudio está principalmente orientado al movimiento ornamental y al tratamiento de la forma en cuanto luz y materia color, a agentes

⁽³⁵⁾ Rudolf Arnheim, *Op. cit.*, pp.75-88.

⁽³⁶⁾ *Ibid*, p.82.

formales como el ritmo, la posición, el tamaño; en donde una cierta experiencia cinestésica (visual-táctil) influye en la estructura y la composición dinámica de la obra.

Gillo Dorfles⁽³⁷⁾ nos habla del ritmo como una pulsación sucesiva, cuya periodicidad discontinua ordena la temporalidad y el espacio. Con lo que respecta al equilibrio de la estructura de la obra, este guarda relación con la proporción, es decir, en tanto tamaño y número de los elementos en el espacio. Para ejemplificarlo, el siguiente esquema muestra una serie de elementos que se repiten en la parte superior y media con distinta dirección y tamaño, la figura central ubicada en la parte inferior genera una tensión hacia esa dirección, enfatizada por las líneas que encierran a la figura.



⁽³⁷⁾ Gillo Dorfles,
El devenir de las artes, 1977,
pp.57-68.

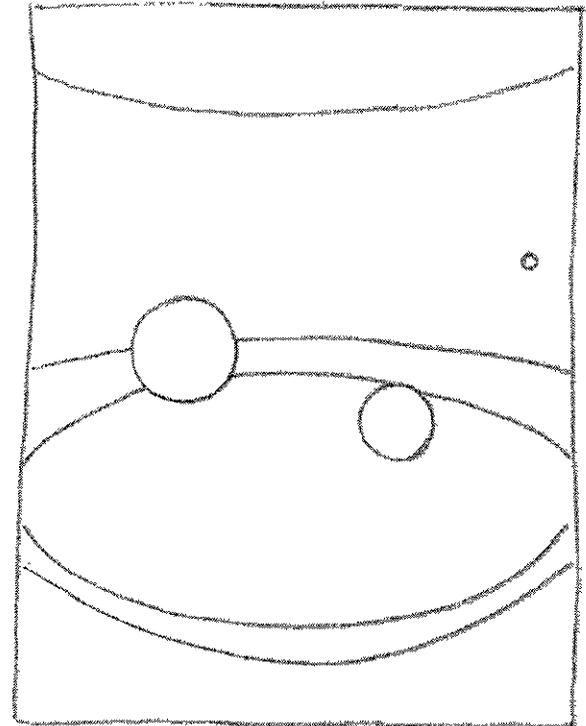
Se ha hablado anteriormente que la luz genera espacio, así mismo el ritmo enunciado por la disposición de ciertos elementos y su tamaño, pueden crear una mayor sensación de espacio con respecto a la profundidad. Esta puede ser variable dependiendo del fondo, la perspectiva o bien el tono, que de igual manera participa para generar mayor lejanía, proximidad o tensión. Si la invención de la perspectiva en el Renacimiento creó en el espectador una especie de ventana que proyectaba una visión objetiva de la realidad observada - que como forma simbólica representaba el anhelo racional del orden, la verdad y lo divino- por el contrario las rupturas que las vanguardias y las diversas tendencias del siglo XX han hecho de dicho canon, ha generado una apertura a múltiples recursos para abordar el problema de la forma y el espacio, creando otras relaciones simbólicas, ritmos y equilibrios.

Por otra parte, en la pintura de Francis Bacon por ejemplo, encontramos un gran interés por el movimiento. Su obra refleja un estudio y escrutinio visual del cuerpo humano principalmente, incluso llegó a utilizar como guías las fotografías de Muybridge de posturas y movimientos del cuerpo. La influencia del cubismo de Picasso lo llevó a mostrar sus figuras en diversas facetas y posiciones que aluden a desplazamientos o movimientos de sus partes. Bacon refleja en ocasiones un tanto el interés futurista; una preocupación por expresar una intención externa (un cuerpo moviéndose), sin embargo constantemente buscaba también una expresión interna (la sensación de un estado emocional) reflejada en el tratamiento interno de la propia figura. En una de sus tantas pinturas que como motivo expresivo trabaja "cuerpos moviéndose", es por ejemplo "Figura en movimiento, 1976" (ver imagen IV); nos muestra una figura central cuya posición alude a una actitud de movimiento, los círculos encierran a ciertas partes de la figura como recurso para señalar otra parte o faceta del mismo. Las líneas ovaladas y semicirculares hacen parecer más dinámica a la figura (ver esquema A). La figura que sale de la parte derecha del cuadro genera un punto de tensión con la que está al centro (ver esquema B), un pequeño círculo dentro

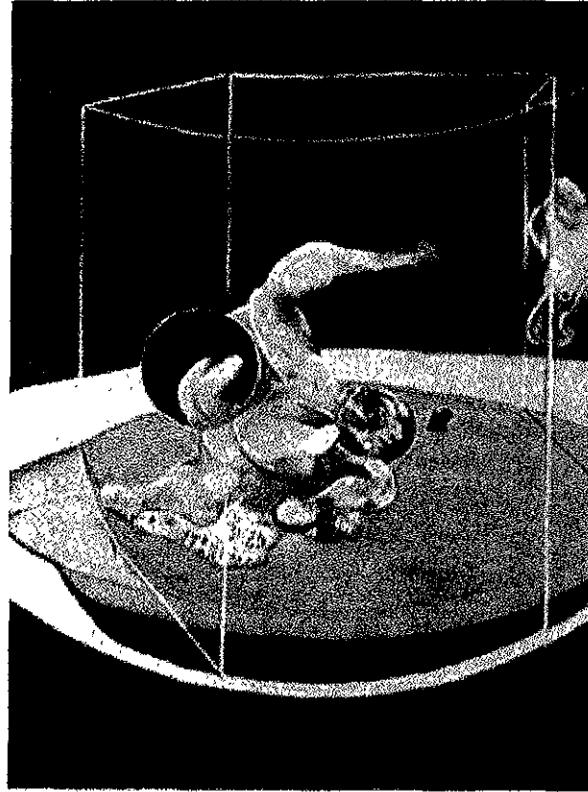
de la cabeza de esta figura lateral crea un efecto de rotación junto con los otros círculos. La base en donde se ubica la figura central acentúa esa sensación de rotación por su forma semiovalada. El fondo sigue esta misma forma, creando un espacio casi cilíndrico (la concavidad del fondo y la convexidad de su base frontal). El discurso de su forma recrea en una expresión de movimiento (rotación) como significado de lo vivo, la traslación y la transformación (tal vez una metamorfosis); como signos de este mismo estado (la cabeza de caballo como punto de tensión y como imagen iconica de un estado anímico o parte irracional de una sensación).



Esquema A



Esquema B



Bacon (IV)

Esta estructuración que realiza Bacon en la composición del espacio, delimitándolo en formas cilíndricas o cóncavas, tiene una connotación relacionada con formas internas corporales. Anton Ehrenzweig cuando habla de "El contenido mínimo del arte"⁽³⁸⁾, nos plantea -a nivel psicoanalítico- en torno a los espacios cóncavos dentro de la representación artística, como una sensación que se expande ilimitadamente con fantasías de carácter uterino:

⁽³⁸⁾ Anton Ehrenzweig,
El orden oculto del arte, 1973,
pp.203-229.



⁽³⁹⁾ *Ibid*, p.210

Bacon (V)

"El útero es quizá, de por sí, el símbolo más estricto de la cerrazón claustrofóbica. Sin embargo, en las fantasías del niño el seno materno se expande hasta dar cabida al mundo entero. En el ámbito de las imágenes creativas es casi ubicua la fantasía del retorno al vientre materno"
⁽³⁹⁾.

En la obra de Francis Bacon la primera manifestación de un espacio cóncavo y cilíndrico, surge en el cuadro titulado "Pintura" (ver imagen V). Como se mencionó en el último punto del capítulo anterior, esta pintura surge a partir del cuadro de Rembrandt "El buey desollado" (ver imagen VI). Bacon recrea con una serie de elementos, partiendo de una imagen similar (un tórax abierto) de una vista frontal con una postura alusiva



Rembrandt (VI)

(formal, no así iconográficamente) de una crucifixión. La estructura de la parte inferior del cuadro muestra dos trozos de carne que parecen entrar en rotación dentro de esta estructura. El fondo delimita a las líneas que llevan una dirección a manera de una perspectiva, pero que más bien parecen instaurarse en un fondo semicóncavo. La forma resulta una expresión de un espacio interno dentro de otro espacio y una serie de elementos que parecen surgir de este último.

En el trabajo pictórico que realizo, varios de los elementos y agentes expresivos descritos anteriormente para la composición de la forma, muestran una repercusión e influencia. No obstante el tratamiento de la figura es sin embargo distinto que el de Bacon, la deformación en mi caso es distinta, incluso muchas veces el contorno o la silueta, muestran una forma definida y en ocasiones proporcionalmente en correspondencia con la de un cuerpo real. La dinámica visual de la figura sucede muchas veces dentro de ella; esta puede parecer muy estática o bien revelar en una posición o dirección que hace alusión a un movimiento, pero la intensión e interés de dicha dinámica parte del espacio interno de la figura. Para Bacon la observación del movimiento desencadena un sentimiento que parte de una sensación (según el personaje que pinte), es así que una impresión externa suscita un motivo de expresión interno. Por el contrario en mi caso no es sólo el hecho visual, una impresión táctil despierta un interés del cuerpo como una entidad que aunque parezca o permanezca estático, dentro de sí ocurre (en su estado vivo) una gran dinámica de movimiento; aunque son imperceptibles para la vista y el tacto como el movimiento de las células o los glóbulos (excepto si los vemos en un microscopio), en lo que respecta a la circulación sanguínea, esta en parte si es perceptible en las pulsaciones. Como motivo de sensación interna de movimiento, sería esta principalmente una inquietud personal que como valor estético busca para la estructuración de su forma, una serie de elementos formales como los descritos para su composición. El replantear el espacio cóncavo, guarda cierta relación con lo hablado acerca de esta alusión formal del espacio y a su vez con otras de este mismo carácter y analogía, pretendiendo proponer otra estructuración que formalmente contribuya al significado de las figuras y como se dijo , en su composición y delimitación del espacio pictórico.

CAPÍTULO III

***ANÁLISIS Y DESARROLLO DEL
PROCESO CREATIVO EN LA
COMPOSICIÓN DE LA FORMA EN
UNA PROPUESTA PLÁSTICA***

3.1 La percepción de la forma en el proceso creativo.

El enfrentarse ante el espacio en blanco del cuadro implica una confrontación con las capacidades perceptivas, técnicas, conceptuales, vale decir, con nuestro pensamiento y la capacidad de configuración de la idea en una materia visible: una forma. Cabe mencionar que esta confluencia de la idea y la forma bien puede parecer una visión un tanto platónica; la creación artística cuyo problema central le concierne el planteamiento de la forma, es esta desde el punto platónico una idea. Así contemplo (Platón) que un plato es "real", pero su forma circular es una "idea", por que tal como se percibe esta "circularidad", en el mundo se encuentran múltiples objetos que se acercan o pretenden llegar a ella. Por consiguiente, lo auténticamente real para su visión, eran las formas y las ideas.

Para el artista, la abstracción de su entorno lo lleva a un encuentro sensible no sólo con su universo material, sino con su propio cuerpo que habita en tanto microcosmos concatenado a ese macrocosmos circundante. Esta suerte de identidad -de carácter existencial- se refleja en mi proceso creativo como una actitud directa del pensamiento, es decir, como proceso estocástico donde el intelecto y la intuición actúan como respuesta de estímulo. Esto es, que el tratamiento de la forma muestra cualidades objetivamente más figurativas fusionadas con otras más esquemáticas o formalmente más abstractas y aleatorias. La vista y el tacto en mi caso particular, son principalmente los sentidos más abiertos a las impresiones internas y/o externas. El cuerpo, dotado en su estado vivo de una temperatura que lo hace distinguir dentro de sus propios parámetros, lo cálido o lo frío, puede influir como valor estético-plástico en la percepción de una forma, en cuanto a la propuesta de una materia-color como sentido del orden, la cual estimula para su manejo y su entonación expresiva. La vista que siempre actúa en los procesos del cuadro, se vale además de estas sensaciones, de su

educación continua aplicada a la valorización del contorno y la luz (como valor de ese mismo orden).

Las impresiones en la memoria son indispensables en mi caso, para la posición o la delineación de la figura en el cuadro, muchas veces esta impresión la registro rápidamente en un papel. No es común que trabaje observando directamente un modelo, salvo de algún objeto en específico que desee registrar de manera "objetiva" por alguna razón que sienta necesaria para el desarrollo del cuadro. Por el contrario el proceso puede requerir una simple esquematización del contorno o de alguna figura, producto de una abstracción perceptual que registra su estructura más simplificada o bien una idea sintetizada que participa en la lógica plástica de la composición en su conjunto.

La transformación de lo percibido -un percepto de configuración- fluye entonces en una dualidad de elementos (traspuestos y esquemáticos). La idea como producto de la unidad del proceso espiritual, que en su menor estímulo es una diferencia, representa una asociación compleja de esta unidad, es decir, una serie de agregados -situación de un hecho o sucesos abstraídos- que buscan darle un significado a dicha transformación, esto es a través de las relaciones formales, una composición y una creación de un contexto (sin contexto no hay significado) para las formas (el espacio pictórico), sus categorías y la materia-color que actúan en dicha configuración.

El motivo primario de mi trabajo pictórico, parte entonces del punto más importante -tangencialmente- a partir del Renacimiento: el cuerpo humano. La imagen pictórica como respuesta de la idea (la forma creada por el proceso estocástico) propone relaciones formales y conceptuales de partes corporales con elementos iconográficos de carácter personal, que aluden a una asociación, vínculo o identificación con algo en particular, esto es, que forman parte de mi proceso espiritual. El color se inserta junto

con la forma en esa referencia visual al tono local de la piel o la sangre, de esta manera la forma-color participa junto con la fragmentación que realizo de partes corporales ofreciendo diversas posibilidades expresivas de motivos secundarios: la arruga, la herida por ejemplo.

3.2 Análisis de la forma y su composición en mi trabajo pictórico

“Ser cuerpo es estar anudado a cierto mundo, vimos nosotros y nuestro cuerpo no esta, ante todo, en el espacio: es del espacio”.

M. Marleau-Ponty

La interacción entre pensamiento-sentidos-materia-forma es una articulación de un proceso de síntesis, que hace de la creación de un espacio dentro de un determinado formato, el resultado de ciertas abstracciones cognoscitivas de un hecho y un estado sensible en un tiempo determinado.

Este tiempo que el pintor precisa para materializar dicho proceso, representa toda una liberación de su energía y su potencial plástico-mental con el que constantemente se enfrenta. Su sistema espiritual que determina parte esencial de su "estilo", en la medida de su identificación con la materia colórica, deriva su respuesta en tanto solución y expresión de ese estado vivo que debe manifestar en la dinámica formal del cuadro. Dicho proceso se va dando desde el momento que parto de algún hecho, voy configurando así una posible composición. Por lo regular comienzo a trabajar al amanecer, cuando la luz me permite distinguir adecuadamente los colores con los que deseo trabajar en ese momento. Desde una serie de cuadros que comencé a finales de 1996 (ver imagen VII) hasta la fecha (1998), mi paleta de color es limitada en el sentido de usar principalmente los colores que dan mayormente una referencia visual a lo corporal: la piel, la sangre, la carne (el rojo carmín, el amarillo napoles, son los principales colores de donde parto para su evocación simbólica). No obstante trato de sacar el mayor provecho de ellos, al mezclar el óleo con cera, pigmentos o únicamente con óleo; así como barnices (damar o copal) con los que controlo mayor o menor brillantez en contraste con la opacidad de la cera, mayor o menor saturación, o bien

transparencias a manera de veladuras, muchas veces usando la cualidad de transparencia de la propia cera.



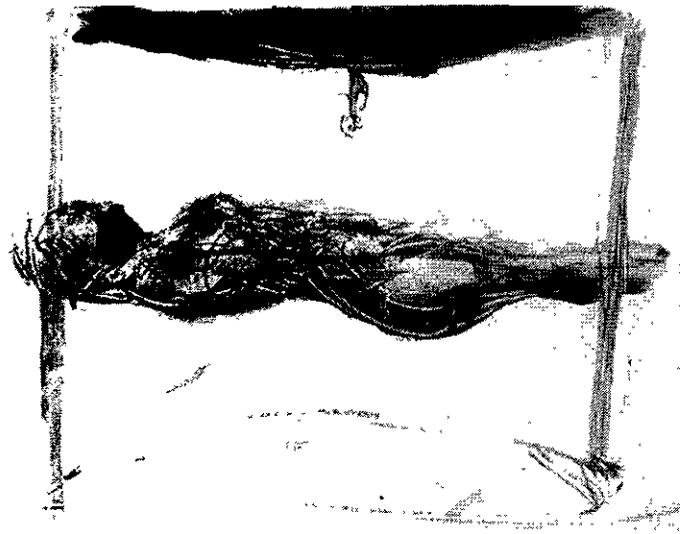
Sergio Koleff (VII)

La impresión que deja en mi memoria esta observación de las calidades y valores tonales de lo corpóreo, ya en la realización del cuadro, no actúan a manera de una representación mimética, aun en los casos donde la imagen es muy traspuesta en su sentido referencial y en la que llego a utilizar un modelo, la articulación de la observación y la representación las regulo con la cualidad del material. Confío en esa impresión subjetiva e intuitiva, que más tarde en la tela o la madera pueden

transformarse en su propia impresión forma-color inclinándose muchas veces a la matización del rojo. La posición de una impronta visual puede sugerir una composición que muchas veces fragmento, o bien utilizo parte de la silueta de mi propio cuerpo redibujándola y posteriormente retrabajándola ya en la pintura.

Las impresiones visuales y táctiles repercuten fuertemente como lo he mencionado en mi proceso creativo, siendo este resultado de una actitud del pensamiento, que como proceso estocástico presenta una serie de variables aleatorias dentro de una estructura delimitada por mis propias ideas, experiencias y capacidad técnica. Incluso la disposición de una temática forma parte de esa estructura aleatoria de posibilidades, delimita este juego, que sin embargo, abre el contenido y su significado a diversas connotaciones por su naturaleza intuitiva-intelectual, racional-irracional, de relaciones conceptuales, formales, expresivas y sensibles.

Es así que estas impresiones muchas veces no se quedan solamente en un esquema mental. Más que un diseño previo de mi trabajo, realizo dibujos que pueden servir

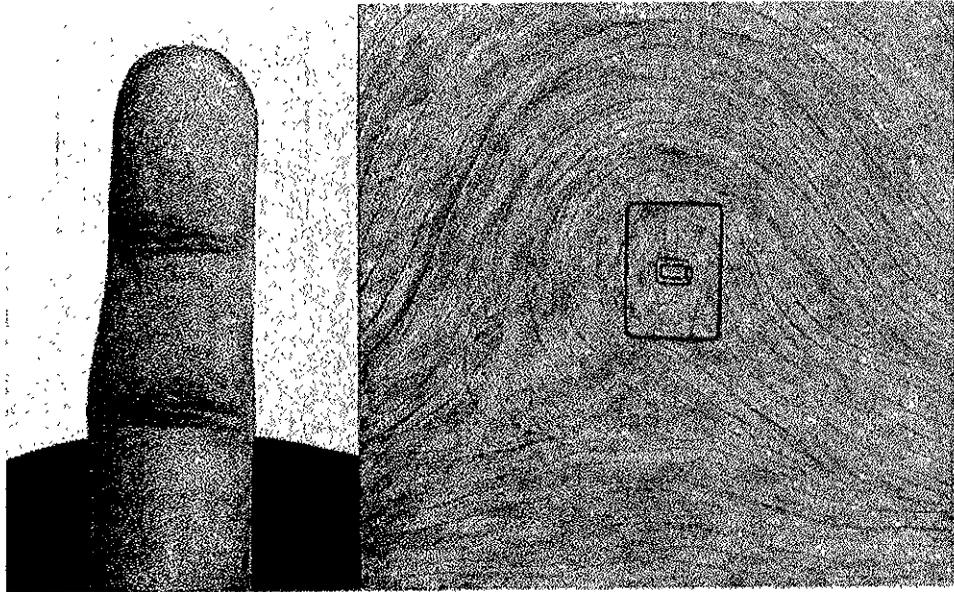
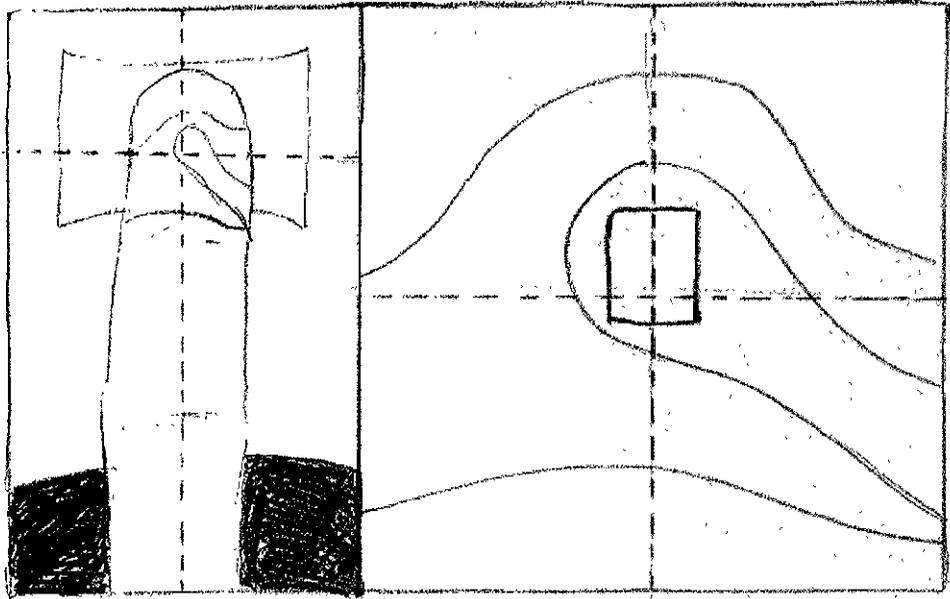


Sergio Koleff (VIII)

como guía para una composición, o parte de elementos compositivos que funcionaran como indicativos de posiciones y direcciones de la figuras que ya en el cuadro, pueden transformarse o seguir su mismo esquema si este dio como resultado una simplificación adecuada de la idea, y que muchas veces conservo como parte de la unidad esencial de la obra.

Las figuras alusivas al cuerpo son fuente recurrente en mi trabajo. Su forma proporciona una infinidad de elementos para plantearlos en diversa dimensión o proporción fragmentada. En una serie de cuatro pinturas en donde utilicé como título parte del enunciado de Alfred Korzybski "El mapa no es el territorio y el nombre no es la cosa nombrada", lo interpreto planteando estas posibilidades de partes corporales en un juego compositivo del espacio dentro de dos formatos a manera de dípticos.

En la primera pintura (ver esquemas e imagen IX) la composición se desprende de dos estructuras representativas de una misma forma. Este contraste presenta una relación forma-color; el primer formato presenta además una semejanza visualmente traspuesta del motivo, sin embargo, parte de un tratamiento de carácter plástico, por ejemplo, a partir de las características de un material como el encáusto hago uso de sus cualidades del mismo como su pastosidad, su transparencia, así como de las direcciones y texturas visuales que proporciona la brocha o el pincel, esto es, que el manejo de los materiales deja muchas veces su huella y su factura en el cuadro. Se presentan dos soluciones espaciales: en la primera figura se sugiere un espacio cóncavo, que se enfatiza al estructurarlo de manera geométrica detrás de la imagen en contraste con la convexidad de la imagen del dedo. En la segunda se trabaja sobre todo el formato, utilizando ciertas características formales de esta parte corporal como son la transparencia de la piel, su tonalidad, las líneas de las huellas dactilares, el contorno de la forma de la mano; todo esto en contraste con la estructura de un apagador de luz.

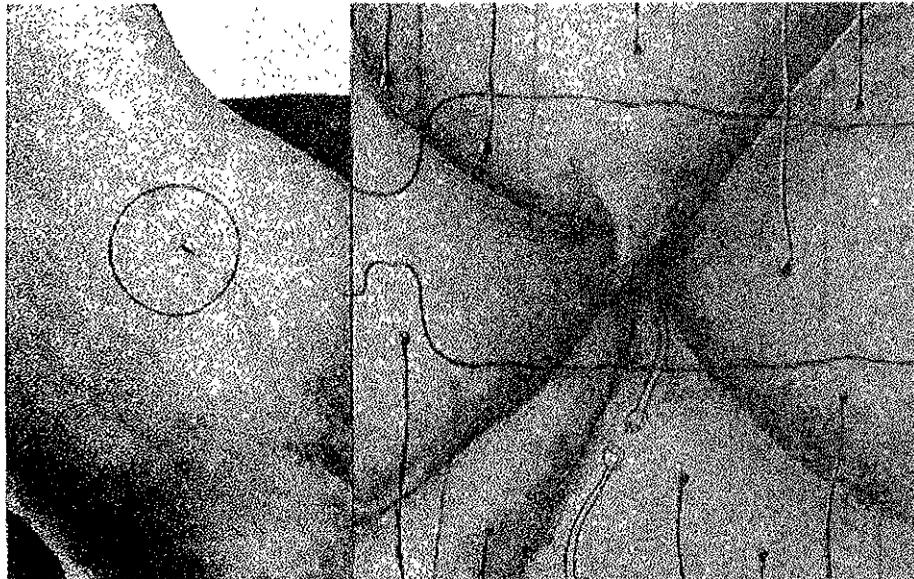
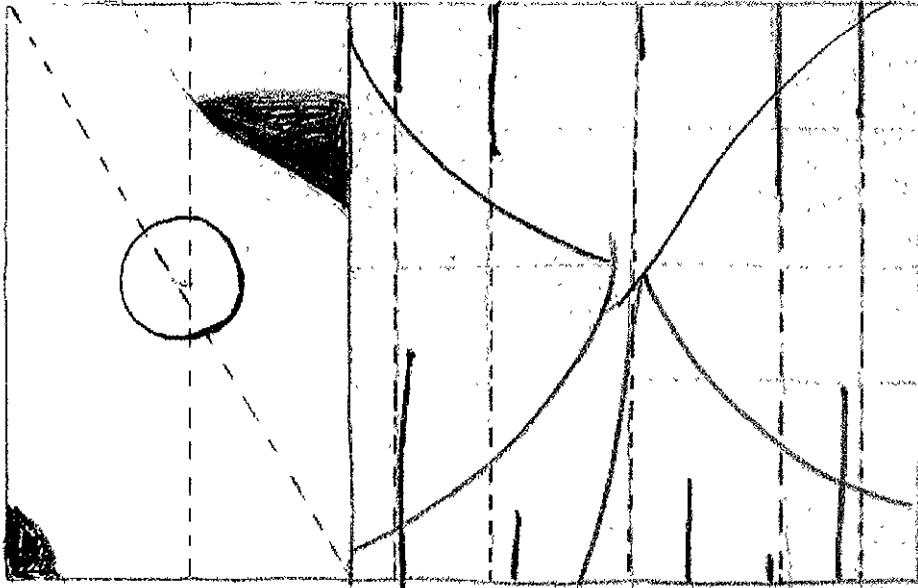


Sergio Koleff (IX)

A partir de un hecho perceptivo con motivo pictórico (encender un apagador de luz) el desarrollo formal de los elementos que lo componen (el dedo, el apagador) en el proceso de realización, tomo siempre en cuenta la sensación que me dejó el estímulo para enfatizar ciertos aspectos expresivos del mismo. La referencia lingüística de Korzybski participa en tanto nombra este carácter sugestivo de la imagen, es decir, la ambigüedad de la representación y lo representado en tanto las imágenes que nuestro pensamiento visual enfoca de todo lo que nos estimula en algún sentido, y que la forma pictórica como síntesis del valor estético-plástico que configura, significa la causa y el efecto de un suceso. Se plantea al "mapa" como configuración representativa del macrocosmos ("territorio"); esta concepción del cuerpo y sus partes como microcosmos, refleja parte de una estética actual enfocada al detalle y al afán analítico de descubrir que "hay", o que "vive" detrás de lo aparente; plantea a su vez al mundo físico, objetual y la frontera de lo abstracto. El desarrollo plástico juega así entre la figuración y lo formalmente más abstracto.

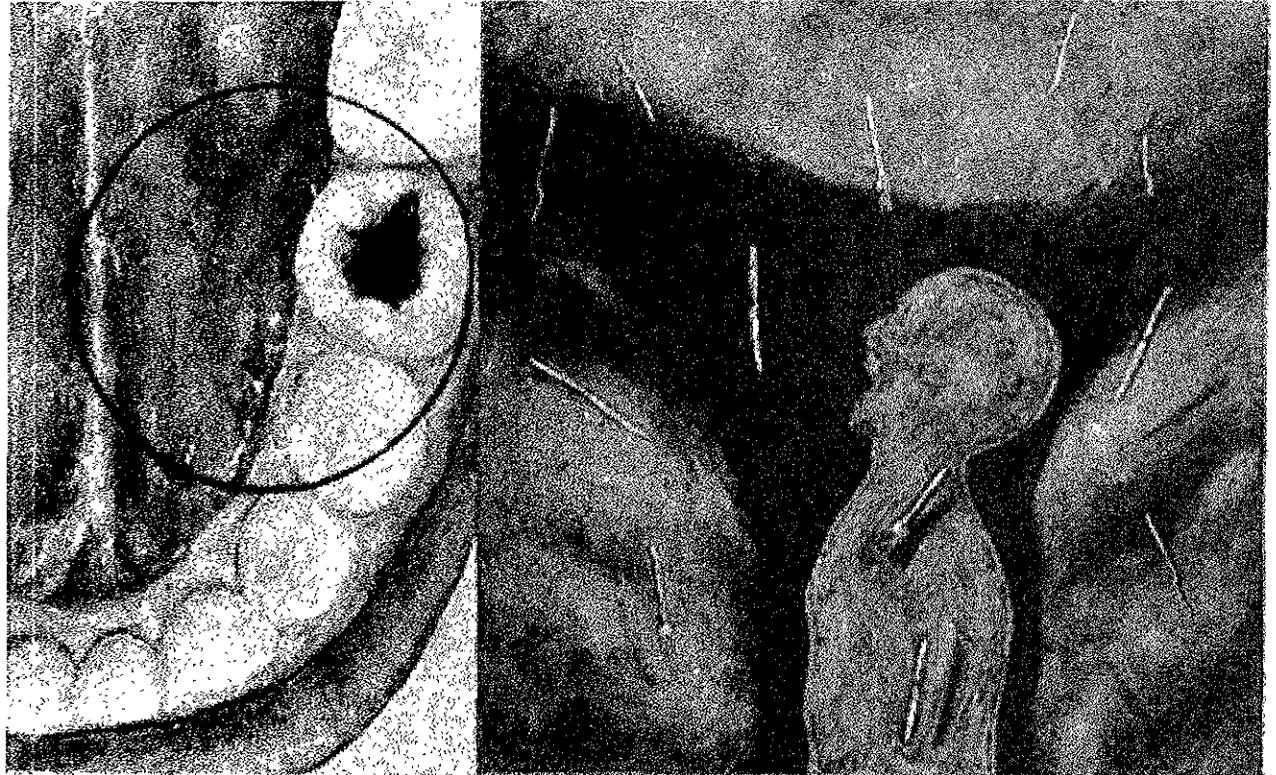
En el segundo díptico (ver esquema e imagen X) de igual manera la composición surge a partir de dos estructuras representativas de una misma forma. En este caso se plantea un nivel distinto de composición y espacio. La primera figura presenta igualmente un rango de semejanza forma-color, buscando una sensación cercana al tono local de la piel, partiendo de sus características como su transparencia, brillo, textura. La segunda remite al espacio señalado por el círculo en la imagen de la izquierda. Hay también un contraste en la manera de abordar el espacio; en la primera la posición del cuerpo se muestra en otro plano con respecto al fondo, en un ángulo que con relación al otro formato -el cual muestra una vista frontal interna del motivo indicado por dicho círculo- parece menos estático que el otro. Sin embargo este segundo formato sugiere una dinámica ornamental por la disposición de los elementos figurativos (los cordones eléctricos) en posición vertical. La línea estructural de la silueta del cuerpo (unidimensional) que atraviesa horizontalmente en el formato,

participa creando otro plano de transparencia espacial en la concavidad que sugieren los volúmenes y las direcciones de los pliegues. La luz y la sombra intervienen para acentuar en estos volúmenes y dar un plano más a los elementos que aparecen en la parte superior e inferior del cuadro. El juego de distintos planos y dimensiones que aluden la silueta, el esquema central (bidimensional) de las conexiones, junto con las otras que respectivamente insinúan una tridimensionalidad a través de la luz en su sentido modular, sugieren una variante más compleja de lo planteado en "El mapa no es el territorio", en cuanto a la cognición y la transformación de un motivo a otros niveles sensibles; a una impresión visual y el significado de esa forma (el ombligo) donde en su aparente estado estático, se desarrolla un movimiento (en su estado embrionario por ejemplo) imperceptible, que sin embargo, en el pensamiento suscita una sensación de dinamismo imaginario. En la imagen pictórica todos estos elementos pueden tomar una apariencia alegórica o bien de naturaleza onírica (asociación de modelos de carácter alógico) pero a pesar de ello el significado de su forma se descubre primero en sus relaciones, es decir, en la figura que denota dentro de sí en su composición, una dinámica de un espacio significativo de lo vivo, de la unión y la desunión (los elementos que parecen acercarse o de pronto alejarse) y la ambigüedad de representar la apariencia de esa forma.



Sergio Koleff (X)

En una tercera pintura (ver imagen XI) igualmente que en las anteriores hay un rompimiento de las escalas naturales de las partes corporales del motivo. La materia colórica del óleo y el pigmento mezclada con la cera del encáusto, participa también en esa sensación de las características de esa parte interior de la boca (su brillo, su carnosidad rojiza) y su forma es visualmente traspuesta de sus elementos que la componen en el primer formato. En el otro, encontramos un manejo distinto del espacio, en donde la composición de los elementos representados (tenedores, cuchillos) sugieren una profundidad por tamaño y disminución o aumento gradual de distancia e intervalos; además se produce una tensión en la parte inferior por su



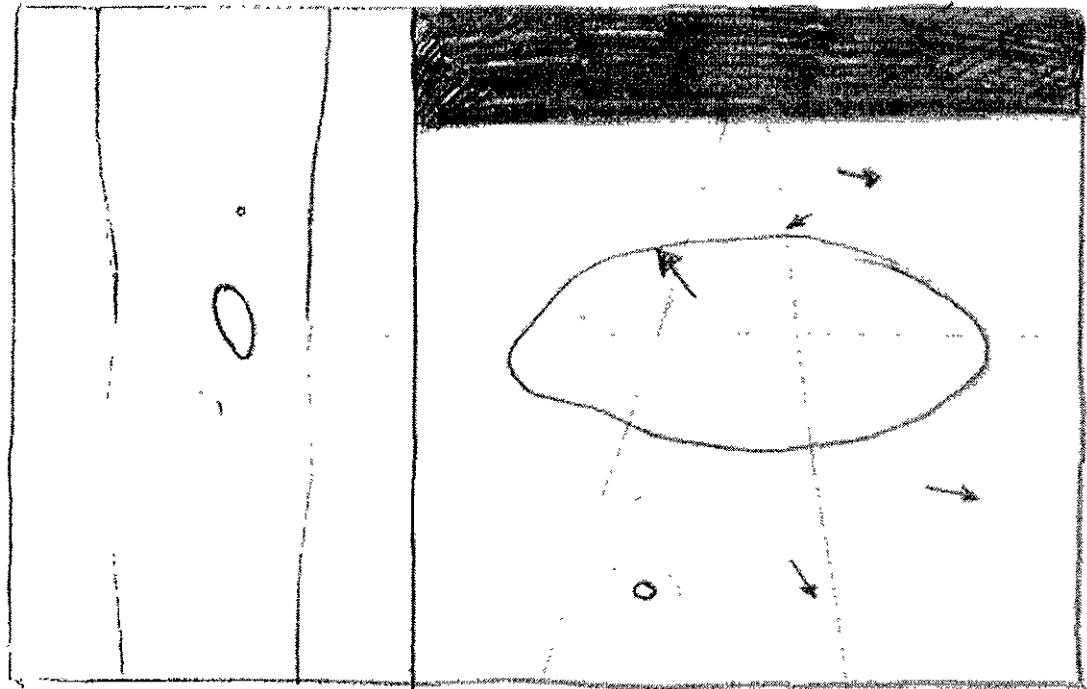
Sergio Koleff (XI)

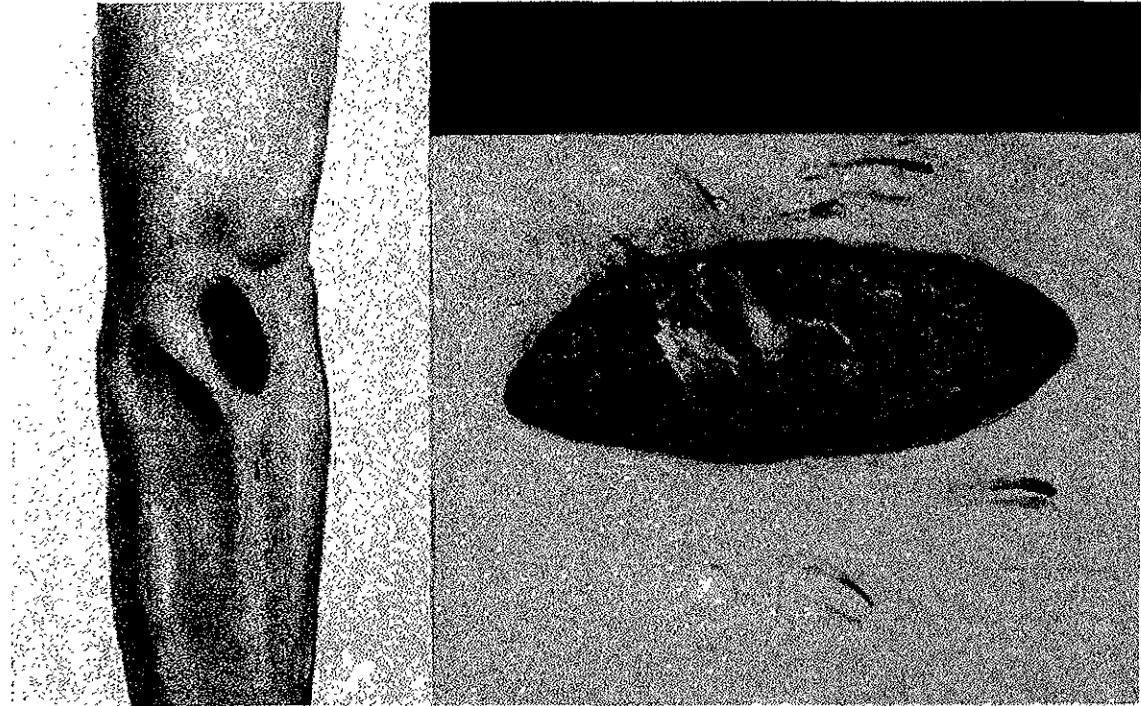
dirección y su posición. Esta alteración de las dimensiones en los elementos mencionados, contrasta con la imagen central que surge de esa parte interior del cuadro, al presentar una escala proporcionalmente natural de una persona. Este juego de planos, espacios y formas internas-externas formula otra variante de organización espacial mediante una composición similar a las pinturas anteriores, pero cada una partiendo de motivos distintos. En esta en particular el significado de su forma, formula una sensación de dolor en un nivel de la situación en un lugar específico y otro imaginario (de carácter onírico).

Posteriormente decidí hacer una última pintura con ciertas características que se han mencionado en los cuadros anteriores. Casi en todos ellos (con la excepción del segundo) surgen de un suceso resentido en distinta proporción en el cuerpo (o mejor dicho en una parte de él). Esta impresión proporciona además una determinada sensación del estado anímico en el momento del suceso. Mismo que como sensación registrada en la memoria, la fijación de determinada imagen la interpreto en la primera parte del díptico en estas pinturas en particular.

En esa cuarta pintura (ver esquema e imagen XII) el motivo de la misma (una herida) me permitió experimentar de manera más intuitiva y liberada el desarrollo de ésta (tal vez influenciado por la situación intensa de la sensación de ardor experimentada). Desde la elaboración de la primera parte del díptico, para elegir un punto focal de luz para la figura, procedí a trazarla, posteriormente arrojé aleatoriamente una pequeña mancha blanca de óleo a manera de punto, que posteriormente funcionaría como brillo indicativo de la dirección de la luz. Como acento expresivo, trabajé en el segundo formato el rojo carmín en su calidad pura, arrojando el óleo de igual manera pero en distintas direcciones. En contraste con esto, el manejo del espacio lo delimita la retícula marcada como base estructural, funciona como abstracción perspectiva que indica una profundidad y un ángulo determinado. La forma-color en ambos formatos

constituye una doble interpretación del motivo; una que figurativamente encuadra a la forma descriptiva y otra más sugerente de la misma materia-color que los compone. En el juego de los planos y las dimensiones reside la carga expresiva de la forma, donde la intensidad tonal del rojo carmín y los indicativos de luz participan igualmente como agentes expresivos, que con el contraste de los fondos hace parecer más intensa la calidez de los rojos. Esta entonación significa representativa y sensitivamente, la materia-color de lo sanguíneo.



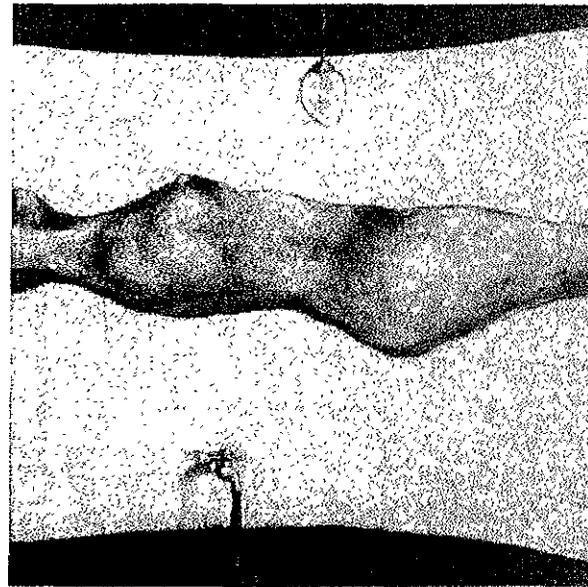
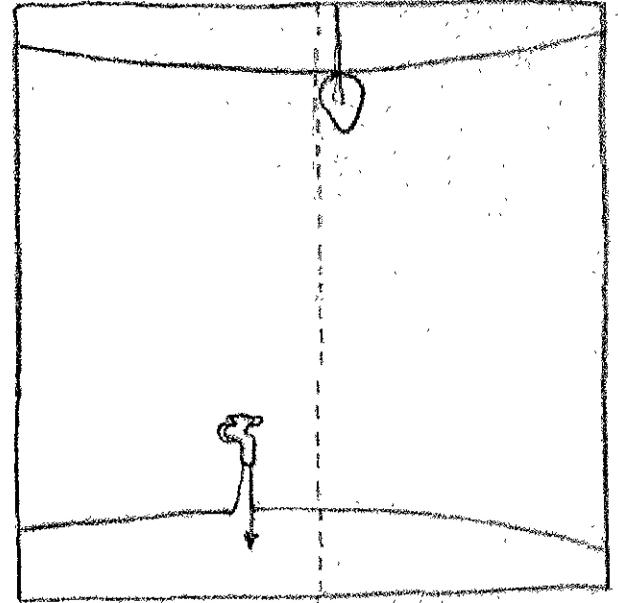
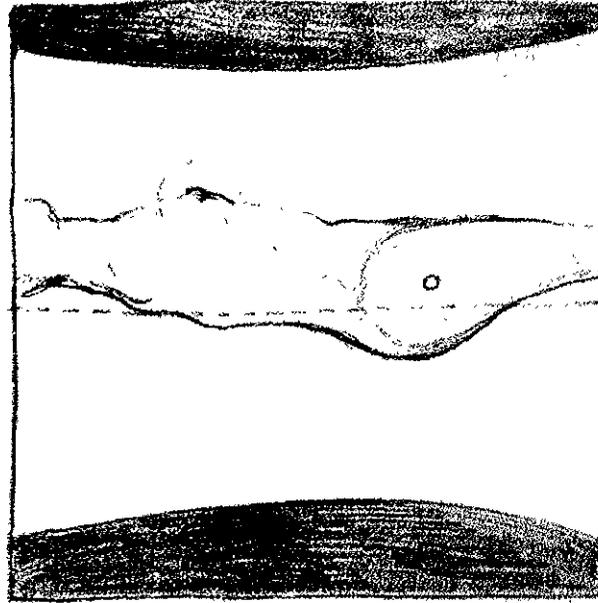


Sergio Koleff (XII)

Las posibilidades de la forma corporal como son su contorno, su convexidad y su cavidad de sus partes internas o externas, despertaron mi interés para realizar otras pinturas delimitando dentro de formatos cuadrados, un espacio cóncavo que hace parecer aun más compactado y cerrado al mismo formato (ver imágenes XIII y XIV). En estas pinturas la impresión visual-táctil repercutió en la matización de las figuras utilizando principalmente diversa mezcla de rojos. La temperatura corporal relacionada con el torrente sanguíneo, me influenció en especial dentro del proceso de estas pinturas, a utilizar otras posibilidades de saturación e intensidad tonal del rojo carmín. A manera de veladuras fui aplicando la mezcla del carmín con pigmentos,

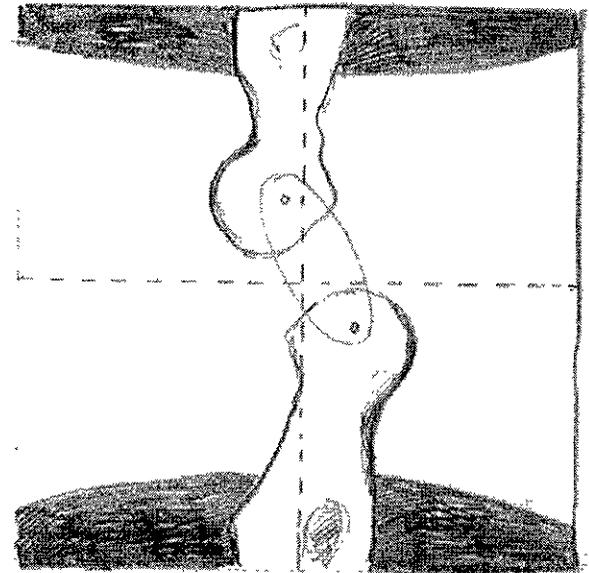
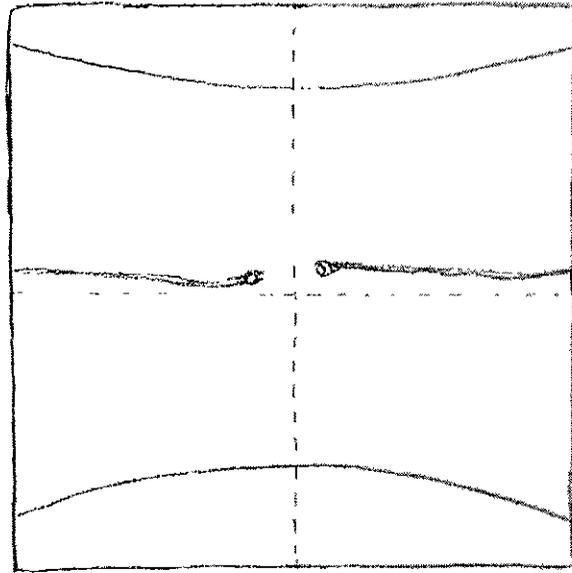
saturando ciertas partes más que otras, sugiriendo así un marcado volumen como aludiendo a la masa corporal de la propia carne y enfatizando la convexidad de la figura insinuada por este recurso. Después de aplicar varias veladuras, en algunas partes, aplicaba la cera con el óleo y los pigmentos, esta vez con un trapo alterando un poco el tratamiento más o menos uniforme de la figura. Por último aplicaba la cera del encáusto sin pintura para opacar algunas zonas o dejar ciertas transparencias que me permitía el material. El espacio como se mencionó, lo trabajé de manera similar en ambas pinturas; trace una retícula para indicar de manera más esquematizada el espacio cóncavo del fondo, aproximándolo o abriendo las líneas para hacerlo parecer mayor o menormente alejado con respecto a la curvatura y la convexidad de la figura central. En la segunda pintura utilicé una retícula más abierta para crear otra sensación del mismo espacio cóncavo.

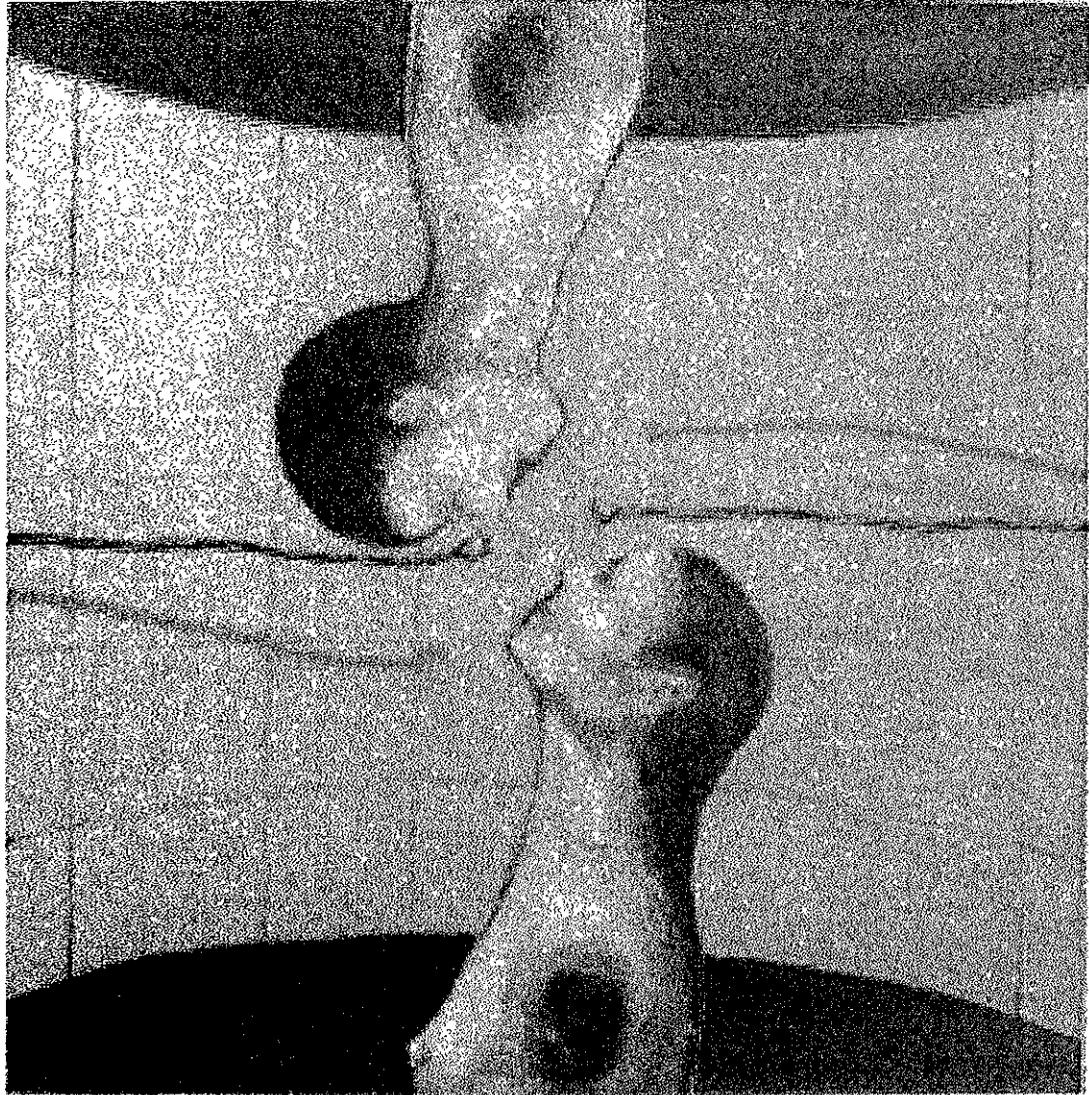
En estas pinturas hay un juego compositivo similar, en el sentido de manejar la horizontal y la vertical central del formato a través de la disposición de las figuras en el espacio. En la primera pintura (ver esquemas e imagen XIII) la figura que parece gravitar horizontalmente constreñida por el formato, corta la vertical imaginaria entre el objeto de arriba y el de abajo. Esta disposición rompe un tanto lo estático de la figura. La dirección del chorro del grifo intensifica la dinámica de las figuras. La luz interviene en una dirección que la sombra de esa figura esboza, colaborando en la profundidad que marca la concavidad del fondo. El punto blanco en la forma central como indicativo de brillo, funciona para equilibrar la tensión y la rítmica compositiva de los elementos.



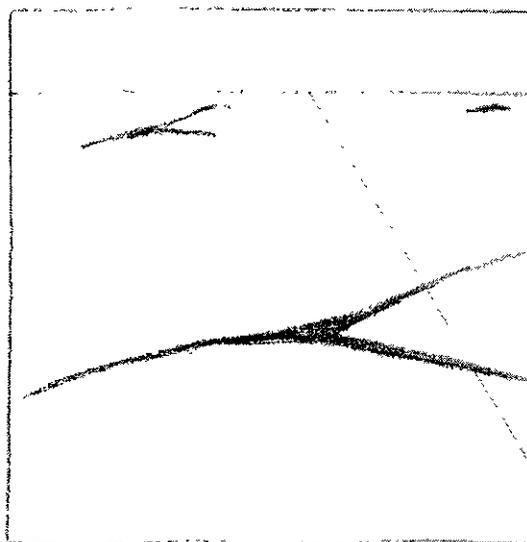
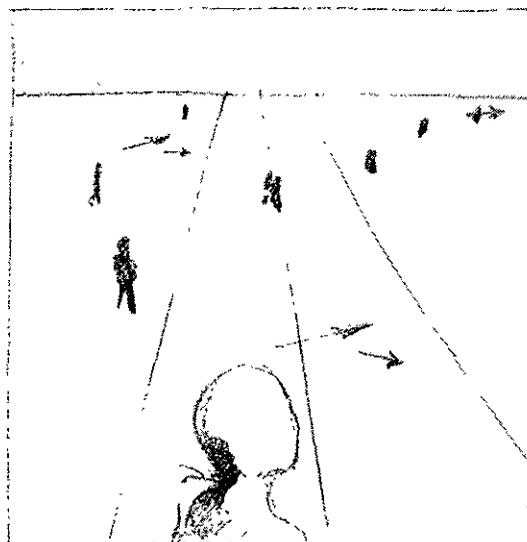
Sergio Koleff (XIII)

En la segunda pintura (ver esquemas e imagen XIV) las figuras superior e inferior, aparecen en dirección concéntrica al igual que los cordones eléctricos que surgen de los laterales del cuadro, formando un punto central de tensión. El color actúa junto con la forma de los perfiles en la entonación de los contornos. La impresión de la temperatura corporal con respecto a lo sanguíneo, me influyó como sensación, a utilizar de manera intensificada y significativa, las escalas de valor del rojo carmín. Este juego de relaciones formales denota un equilibrio de elementos y formas que se encuentran en una estructura concreta de orden concéntrico de ejes, en el cual el significado de la forma envuelve el encuentro y la convergencia como valor del orden en su punto más estable que constituye una composición central y simétrica.



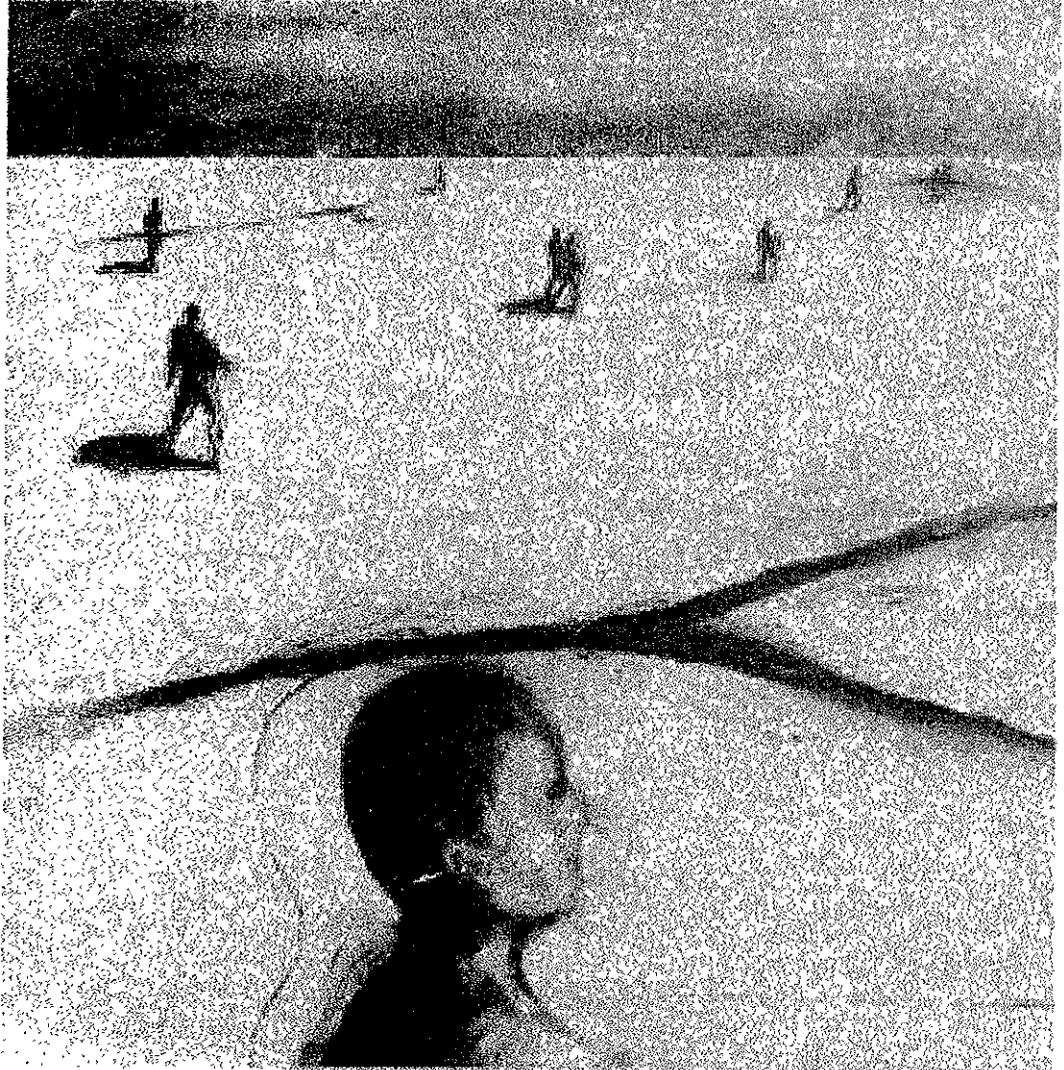


Sergio Koleff (XIV)



En la elaboración de mi trabajo pictórico, muchas veces al comenzar el proceso, poco a poco la imagen se va concretizando como un acto fusionado de elementos conscientes e inconscientes. Pero a pesar de ello nunca pretendo que en cada resultado de la obra y su proceso, representen una especie de método repetitivo. Entre cada procedimiento del cuadro, focalizo determinada sensación del motivo que estoy trabajando, que de pronto pueda aportarme un recurso o elemento no previsto en su elaboración inicial. Este acto intuitivo, producto de esas posibilidades estocásticas del pensamiento y la memoria, puede adoptar una serie de elementos subsecuentes que decido o no mantener en la composición y según el caso, lo voy transformando.

En otra pintura que realicé en formato cuadrado (ver esquemas e imagen XV), su elaboración y proceso proporcionó a mis propios recursos de estructuración compositiva y espacial, variables que enriquecieron mi desarrollo plástico. Partiendo de una leve impronta visual de personas desplazándose en un espacio muy abierto, procedí a sugerir el motivo dentro del contexto pictórico para proponer diversas connotaciones del mismo, mediante su transformación matérica.



Sergio Koleff (XV)

interactúan -al igual que en la realidad de lo visible-, ya que existe siempre la asociación de los colores entre sí, provocando en sus relaciones distintos efectos, calidades y sensaciones de mayor o menor calidez, o de frialdad según dichas relaciones. La composición final muestra entonces una dinámica de sus elementos, a través de los ritmos de intervalos y tamaños, otorgándole a la forma un significado de lo vivo al movimiento.

Los procesos plásticos y creativos en mi trabajo, se han ido concretizando mejor sin perder esa parte espontánea que enriquece toda labor. Las pinturas anteriores y su análisis, aportan a mi proceso creativo una clarificación de expectativas que dieron como resultado un logro satisfactorio en el manejo de la forma y las posibilidades expresivas y significativas de la misma.

CONCLUSIÓN

El diálogo interno del pintor con su sensibilidad y pensamiento para configurar una idea que atraviesa por estos aspectos, y la materia-color que lo llevan a plantear una forma, implica todo un proceso creativo que constantemente va enriqueciendo sus posibilidades expresivas. Este diálogo constante de los sentidos y el pensamiento, como síntesis de la experiencia y los valores estéticos que va descubriendo, sirven para el pintor como motivos para que plásticamente transforme su propia realidad y la comparta en la realidad simbólica de la tela.

El modelo subjetivo de la percepción, revela a través de su estudio una interacción con el pensamiento, que va de lo más sencillo hasta relaciones muy complejas que parten de un proceso estocástico. Los hemisferios cerebrales muestran a su vez esta asociación y conexión constante, guardando sin embargo, un interesante carácter propio cada uno. El desarrollo pictórico por su parte, ha guardado dentro de su historia diversas disyuntivas de representación, que en parte tienen una profunda relación con los procesos del pensamiento. Todos estos aspectos me despertaron un interés que repercutiría en mi proceso creativo. El cuerpo como motivo primario de mi obra, para el desarrollo de representación transfigurada de su forma, indispensablemente requería además de ese aporte en su proceso, de la aplicación de los elementos plásticos que son parte de mi trabajo pictórico. El análisis de los agentes expresivos de los valores estético-plásticos que se insertaban en la elaboración de la forma pictórica, proporcionó a su composición y al manejo del espacio, otras posibilidades de estructuración.

La imagen pictórica requiere para su significado y concreción, una creación de un contexto que formule una serie de relaciones formales, que proporcionen una sensación perceptible de una idea concretizada en una forma. Esta interacción del

pintor con la materia colórica, representa aun hoy en día, una actitud sumamente directa que responde a las características del proceso espiritual del individuo y su condición humana. En ello radica el compromiso del pintor en lo que implica crear una imagen connotativa dentro de un contexto histórico determinado, en el que se circunscribe y desarrolla. Envueltos en un entorno excesivamente enfocado a lo visual en cuanto a la tecnología de la imagen, pareciera por su parte, que las imágenes pictóricas son arcaicas y obsoletas; sin embargo en la plástica y en este caso en la pintura, su importancia radica no sólo en su crítica y reflexión de una cultura visual de la que forma parte, sino también por pretender estructurar con la abstracción de su entorno, un orden de su propia imagen, una expresión de sus impulsos y su pensamiento productivo.

El cuerpo humano como motivo central de mi trabajo, participa junto con una tendencia actual de abordarlo en sus múltiples connotaciones. El contexto de fin de siglo -donde la tecnología de lo visual repercute cada vez más en su concepción y valor-, expone una especie de necesidad de redescubrirse a sí mismo como tal (como cuerpo-espíritu). La estética de lo corpóreo puede fluctuar así desde su forma como canon de belleza, hasta sus diversas designaciones eróticas o religiosas.

El desarrollo de una poética personal parte entonces influenciada de la actitud analítica contemporánea en todos los campos de lo microscópico y lo macroscópico, abriéndonos hacia otras posibilidades de visión del mundo, y que además ha repercutido en nuestra propia percepción. De esta manera la poética plástica de mi trabajo, posteriormente se va desarrollando para proponer analogías entorno a todo lo que nos une como cuerpo que somos.

Por último, la pintura dentro de mi experiencia y formación, ha adquirido cada vez más un carácter propio, haciendo de la necesidad de expresión del estado vivo que

comparto, una amplia gama de motivos que en cualquier espectador puede llegar a despertar en su sensibilidad y su pensamiento, otros parámetros de interacción, de concepción de su cuerpo y sus propias experiencias internas-externas para con su entorno. El oficio de pintar se ha convertido así en mi caso, en un interesante juego de proponer otras relaciones formales y conceptuales, que denoten este estado vivo que compartimos dentro del tiempo de nuestra propia existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. **Arte y percepción visual, psicología del ojo creador**. 11ª ed., Barcelona, Alianza, 1993, 503 pp.
- Arnheim, Rudolf. **Hacia una psicología del arte. Arte y entropía**, Madrid, Alianza editorial, 1986, 393 pp.
- Arnheim, Rudolf. **Nuevos ensayos sobre psicología del arte**, Madrid, Forma, 1989, 319 pp.
- Arnheim, Rudolf. **El pensamiento visual**, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1986, 368 pp.
- Bateson, Gregory. **Espíritu y naturaleza**, 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1993, 246 pp.
- Bockemühl, Michael. **Rembrandt**, España, Taschen, 1994, 96 pp.
- Brusantin, Manlio. **Historia de los colores**, Barcelona, Paidós, 1987, 128 pp.
- Chuhurra, López. **Estética de los elementos plásticos**, Barcelona, Labor, 155 pp.
- Day, R. H. **Psicología de la percepción humana**, 3ª ed., México, Limusa, 1983, 227pp.
- Dorfles, Gillo. **El devenir de las artes**, México, Fondo de cultura económica, 1963, 367 pp.
- Ehrenzweig, Anton. **El orden oculto del arte**, Barcelona, Labor, 1973, 331 pp.
- Encina, Juan de. **Teoría de la visualidad pura**. México, UNAM, 1982, 112 pp.
- Gibson, James J. **La percepción del mundo visual**, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1974, 230 pp.
- Gombrich, Ernest H. **Arte e ilusión**, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979, 394 pp.
- Gombrich, Ernest H. **Arte, percepción y realidad**, Barcelona-Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1970, 173 pp.
- Leiris, Michael. **Francis Bacon**, Barcelona, Polígrafa, 1987, 128 pp.

- Merleau-Ponty, M. **Fenomenología de la percepción**, Barcelona, Península, 1977, 469 pp.
- Sivester, David. **Entrevistas con Francis Bacon**, Barcelona, Polígrafa, 1977, 143 pp.
- Paquet, Marcel, **Magritte**, España, Taschen, 1994, 96 pp.

- I. Magritte, **La traición de las imágenes**, 1928/29, óleo/lienzo, 62.2x81 cm. Tomada de “Magritte” ed. Taschen, p. 9
- II. Rembrandt, **Hendrickje bañándose en un río**, 1654, óleo/madera 61.8.47 cm. Tomada de “Rembrandt” ed. Taschen, p. 70
- III. Bacon, **Tríptico. Agosto**, 1972, óleo/tela Cada panel: 198x147.5 cm. Tomada de “Francis Bacon” ed. Polígrafa, pp. 50-51
- IV. Bacon, **Figura en movimiento**, 1976, óleo/tela, 198x147.5 cm. Tomada de “Francis Bacon” ed. Polígrafa p. 62
- V. Bacon **Pintura**, 1946, óleo y temple/tela, 198x132 cm. Tomada de “Francis Bacon” ed. Polígrafa, p.26
- VI. Rembrandt, **El buey desollado**, 1655, óleo/madera, 94x65 cm. Tomada de “Rembrandt” ed. Taschen, p.74
- VII. **Hemisferios**, 1996, encáustica y óleo/madera, 81x122 cm.
- VIII. **Dibujos** 1998, tinta/papel
- IX. **El mapa no es el territorio I**, 1998, encáustica y óleo/madera, 100x160 cm.
- X. **El mapa no es el territorio II**, 1998, encáustica y óleo/madera, 100x160 cm.
- XI. **El mapa no es el territorio III**, 1998, encáustica y óleo/madera, 100x160 cm.
- XII. **El mapa no es el territorio IV**, 1998, encáustica y óleo/madera, 100x160 cm.
- XIII. **La isla**, 1998, encáustica y óleo/tela, 100x100 cm.
- XIV. **Continentes**, 1998, encáustica y óleo/tela, 100x100 cm.
- XV. **Circulación**, 1998 encáustica y óleo/tela, 100x100 cm.