



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"EL ESTUDIO DE LA FORMA CON RELACION A LA MATERIA
EN LA PROPUESTA DE OLGA RODRIGUEZ"

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
OLGA RODRIGUEZ AGUIRRE

DIRECTOR DE TESIS
Lic. LUIS RENE ALVA

MEXICO D.F. 2001



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION.	1
CAPITULO 1 EL SÍMBOLO DEL ARBOL.	
1.1. EL ARBOL COMO ELEMENTO EXPRESIVO.	6
1.2. DEFINICION DEL TEMA. FORMA E IDEA.	14
1.3. LA POETICA. UMBERTO ECO.	26
1.4. AUTORES CON RELACIÓN AL TEMA.	28
1.4.1. KLEE.	31
1.4.2. KLIMT.	35
1.4.3. MONDRIAN.	37
1.4.4. SUTHERLAND.	40
CAPITULO 2 LA TÉCNICA Y LA MATERIA.	
2.1. MATERIA.	43
2.2. LENGUAJE MATÉRICO.	51
CAPITULO 3 DESARROLLO DE LA PROPUESTA	
3.1. POÉTICA Y FORMA.	54
3.2. PROCESOS DE REALIZACIÓN.	58
3.2.1. DIBUJOS ORIGINALES Y ÚNICOS	63
3.2.2. GRAFISMOSENCILLOS	65
3.3. ANALISIS DE LOS CUADROS	66
CONCLUSIONES.	78
ÍNDICDE CITAS.	81
BIBLIOGRAFÍA.	83

INTRODUCCIÓN.

La propuesta de ésta investigación es la materia como principal recurso estético-plástico. En la relación materia-forma revisé los procesos perceptivos de Jean Dubuffet y Antoni Tápies, su creación artística y su material poético a fin de establecer un marco referencial.

Es el árbol, el elemento de mi vocabulario poético así como también el medio para expresar mis procesos emocionales y existenciales en mi interpretación plástica bajo la propuesta inicial, materia-forma. Así que de manera muy general explico cuáles han sido las concepciones y significaciones de la universalidad de éste símbolo en algunas culturas y para los pintores Paul Klee, Piet Mondrian, Gustav Klimt, Graham Sutherland, ya que como referentes el encuentro con ellos y sus lenguajes me ayudó al encuentro del mío.

La serie de cuadros que realicé me permitieron la posibilidad de experimentar mi propio proceso creativo recreando y retomando los modelos y estructuras del crecimiento de los árboles que brinda la naturaleza, es decir, con un sentido del orden, llevándolos a la interpretación de un mundo propio. También analicé algunos cuadros específicos en su aspecto formal de los pintores antes mencionados que han abordado el tema del árbol. En lo que respecta a la realización de los cuadros es el *método de pantalla* el que me llevó al encuentro con las formas accidentales como esbozo de lo que sería descubrir al cuadro a partir de la materia.

La investigación está estructurada en tres capítulos: En el primero abordaré el tema del árbol como símbolo histórico y su relación con la estética, como en el caso de Piet Mondrian quién además perteneció a la Sociedad Teosófica. En su libro La Enseñanza de la Pintura, Marcelyn Pleynet hace un profundo análisis y descubrimiento del significado que tiene para Mondrian las dos estructuras esenciales de sus cuadros, la vertical y la horizontal, el hombre, la realidad

abstracta (vertical) y la mujer, la realidad natural (horizontal). Paul Klee además su misticismo del color también tenía la teoría de como los significados universales del árbol representan el profundo deseo humano de comprender la realidad esencial del mundo, teoría que también el historiador de las religiones Mircea Eliade define al árbol como *símbolo del centro* pues según los aspectos de la conducta mítica en la humanidad, reflejan un profundo deseo de comprender la realidad esencial del mundo, algo que se pone de manifiesto especialmente en la obsesión del hombre por los orígenes de las cosas. Este centro, punto del comienzo absoluto, desencadenó las energías latentes de lo sagrado en donde los seres sobrenaturales del mito, de la religión crearon al hombre y al mundo que en el lenguaje simbólico del mito y la religión suele denominarse *ombigo del mundo*. Carl Gustav Jung en Alchemical Studies plantea al símbolo del árbol como modelo de los mecanismos del pensamiento. Las raíces serían como el inconsciente, el tronco el consciente y la copa del árbol el transconsciente o plano espiritual, dándose un crecimiento ascendente y en espiral. En el siglo XX la imagen del crecimiento de la imaginación semejante a un árbol, fue una importante aportación y principio estético de Klee en donde expone que reverberando en las profundidades del inconsciente se activa la imaginación del artista y aparece en su arte y sus sueños como imagen arquetípica llena de misterio y poder. Así como también Gustav Klimt quien cuando pintó el friso de Stoclet logró representar a través del símbolo del árbol los tres principios de la vida, *la sabiduría, la muerte, la vida*. Graham Sutherland también aborda el tema del árbol y encontró que el arte moderno intenta conservarnos el alma que de las antiguas civilizaciones. Abordaré esto en el capítulo 1 con más detalle.

El desarrollo de los procesos formales o sintácticos en relación con elemento, *árbol*, y el concepto de *transposición*, en donde la imagen es un medio del que se sirve el artista para componer con ritmo, armonía,

movimiento, volumen en la lógica propia con fines plásticos concuerdan con la definición del arte como *formatividad*. Y es Umberto Eco en su libro La Definición del Arte quién refiriéndose a éste concepto dice que la forma es como un organismo, cosa estructurada, pensamientos, sentimientos, realidades físicas que la constituyen, la postulan y la esbozan en su hacerse.

En el segundo capítulo explicaré como le es dado al pintor transponer el mundo a través de la materia, los significados en la forma, la alegría creadora y la honestidad en el trabajo.

Los procesos creativos en algunos pintores los han dirigido hacia la materia como es el caso de los pintores Jean Dubuffet y Antoni Tàpies. Tales propuestas estéticas son el resultado de un diálogo con la materia y la inventiva de formas y colores que como dice Umberto Eco en el libro antes citado que es el artista quién estudia amorosamente a la materia, la explota de forma adecuada a sus intenciones de comunicar sus estados emocionales. En mi caso la expresión de lo patético que en contraste con la expresión de lo paradisiaco a la materia la examino, la espío, la domino para que se muestren sus posibilidades.

La elección de los materiales como el óleo y la cera, se expresa en mi trabajo por las relaciones de afinidad, con su robustez y su presencia más sensorial. Por ejemplo, experimentando con la cera pude aprovechar su color natural a manera de glaseados en calidades opacas o su brillo natural a manera de transparencias explorando así formas texturales. En lo que respecta al óleo los factores más importantes son su flexibilidad la variedad de efectos que puede producir, su versatilidad para aceptar barnices industriales y/o naturales al igual que cargas de arena, polvo de mármol permitiéndome desarrollar un lenguaje particular con cierta referencia de Dubuffet y Tàpies con quienes encuentre cierta identificación con su poética, pues como en el caso de Antoni Tapiés que expresa los problemas del hombre: La muerte, la enfermedad, soledad, la violencia, el dolor y el sexo que se reflejan en la realidad sencilla de lo

cotidiano como los muros viejos que transforma en pinturas a través de la materia y de sensaciones táctiles.

El tercer capítulo es la materialización de la propuesta, experiencia práctica y plástica de ésta investigación. La serie de cuadros que de ella resultaron fue un constante descubrimiento de asociaciones, intuiciones e inquietudes por la experimentación con los materiales, la técnica y sobre todo la exaltación de la materia como principal recurso plástico, con ésta experiencia formulé un método personal de trabajo vinculando a la propuesta estético-plástica dentro de un marco teórico además de la práctica o la producción, dando más solidez al trabajo.

Es la materia a través de la forma propuesta de la investigación y éstas son algunas fuentes consultadas al respecto: Últimas Tendencias del Arte de Hoy, de Gillo Dorfles en donde dice que para inicios del siglo XX uno de los objetivos de la época era la ruptura de cánones y el uso de materiales cada vez más amplio y diverso. En la pintura matérica, rama del informalismo, destaca Antoni Tàpies, Jean Dubuffet. Ésta corriente pretende el alcance de formas no establecidas rompiendo con las representaciones sígnico-gestuales, con las composiciones y estructuras. Otro texto importante en este mismo sentido es el de Estética de los Elementos Plásticos de Oswaldo López Chuhurra ya que para él es imposible concebir una materia que no esté insertada en una forma, en su forma, ya que todo lo que es, presupone una forma. La materia es cognoscible con relación a una forma, es la sustancia, el elemento originario, el barro con el que se amasa la estructura deseada a sí mismo la relación *materia-personalidad* abarcará las tres esferas donde se mueve el ser humano: La *instintiva*, *afectiva* y *racional*. Por lo que Jean Dubuffet dice en sus Escritos Sobre Arte, que el accidente(esfera instintiva de Oswaldo L. Chuhurra) es el elemento al cual recurre pues consigue que sus cuadros resulten espontáneos con una representación abierta, espontánea e insospechada. La carga matérica es lo que da corporeidad, vida, animación, vibración y fuerza al cuadro. Pero en cuanto a la

transformación la vocación del pintor para con los materiales y la materia, René Berger en El Conocimiento de la Pintura, demuestra que su comportamiento y el de las formas aún siendo imprevisibles no son cosa del azar, que entre el azar, que es la ausencia de toda causa conocida y la causalidad, que es la ausencia de todo azar, hay lugar para otros modos de relación y nuestros sentidos juegan un papel decisivo e importante así como la inteligencia y la imaginación y el texto pictórico cambia cada vez que cambia la materia. La *pantalla*, recurso plástico del cual parto algunas veces para iniciar un cuadro, me permite manchar, salpicar y frotar la superficie de manera accidental e intuitiva dando como resultado la proyección interna. Utilizada también por el pintor surrealista Max Ernst, y que en el libro de Ulrich Bischof acerca de la vida y obra del pintor explica como el *grattage*, que es el rascar, o lo que también es llamado como *esgrafiado*, es otro recurso pictórico mismo que recurrentemente empleo y que para Max Ernst era una técnica que materializaba el mundo de sus sueños y fantasías, aplicando su arte de *desplazar*. En el libro Reflexiones sobre Estética a Partir de André Breton de María Rosa Palazón la autora hace una investigación de como los surrealistas supieron ver la importancia que tienen los instintos y los sentimientos para despertar hacia las facultades que se hallan anestesiadas invitando a que se aventuren en nuestro interior, en nuestras represiones y fantasías. Los instintos, deseos, sentimientos, fantasía, imaginación que a través de métodos como el *automatismo*, la *proyección*, la *condensación* y el *desplazamiento*; o de lo onírico, se niegan a copiar exclusivamente las percepciones externas, por el contrario, son una inventiva para innovar, crear y recrear nuestra realidad ya que como dice María Rosa Palazón, imaginación es la facultad que trabaja con preceptos, signos (lenguajes) que no se identifican plenamente con el entendimiento pues en sus operaciones predomina la búsqueda de la satisfacción o placer sobre un principio de la realidad que no satisface la vida emocional de la persona.

El desplazamiento es el mundo visible, mimesis, tiene que ser puesto en cifra por el artista. G. H. Grombrich en su libro Arte e Ilusión, habla de cómo también del método de Alexander Cozens que implicaba el uso de manchas accidentales como método para encontrar las formas a través de la sugerencia de las manchas o lo que podríamos llamar esquemas, modelos y proyección. En cuanto a la forma Herbert Read en su libro Educación por el Arte habla de la cualidad estructural del arte. El hombre puede seguir los modelos que le brinda la naturaleza en su deseo inconsciente o consciente de competir con la perfección estructural del mundo físico pero tenemos la libre voluntad que nos permite expresar sentimientos emociones o pensamientos creando un mundo propio. En cuanto al libro El Árbol de la Vida, de Roger Cook me permitió conocer de manera general los mitos que hay a cerca del árbol en casi todas las culturas; orientales y occidentales y de su importancia como símbolo. Pero más que los mitos que alrededor del árbol existan o hayan existido lo que personalmente me interesa es lo significativo que resulta para aquellas culturas este icono que encierra parte de la esencia o la esencia misma de éstas. Mircea Eliade un gran antropólogo tiene diversos estudios y textos de los mitos y las religiones por lo que La Historia de las Religiones y Lo Sagrado y lo Profano son dos de los textos de este autor que consulté para tener antecedentes a cerca de mi material poético.

CAPITULO 1

EL SIMBOLO DEL ARBOL

1.1. EL ARBOL COMO ELEMENTO EXPRESIVO.

La presente investigación se justifica por mi interés en el árbol como elemento de mi vocabulario plástico, como material expresivo interpretado o transpuesto en mi trabajo a través de la materia con una serie de cuadros trabajados con materiales como el temple, el óleo, la cera, arenas y barnices.

Dice André Malraux "que lo que provoca el deseo más poderoso de pintar es el tema". (1)

El árbol es sólo uno de los elementos de la pintura de paisaje, así como las montañas el cielo los ríos, sin embargo no es este género de la pintura lo que me interesa y en este capítulo desarrollaré a grandes rasgos lo significativo de la imagen del símbolo del árbol y justificaré el porqué de mi interés en éste tema.

"La naturaleza de la fantasía visionaria o la imaginación es muy poco conocida, y el carácter eterno y la permanencia de sus imágenes perennes se consideran menos permanentes que las cosas de la Naturaleza Vegetativa y Generativa, sin embargo, el roble muere al igual que la lechuga, mas su imagen e individualidad no muere sino que retornan gracias a su semilla, del mismo modo que retorna la Imagen Imaginativa mediante la semilla del Pensamiento Contemplativo". (2)

William Blake (1757-1827), pintor, grabador, ilustrador y poeta inglés del periodo del prerromanticismo inglés con

un tono visionario que desde 1810, año en el que escribiera estas palabras, dio un sentido imaginario de la vida en la humanidad, tal como se expresa en el mito y el símbolo. Gracias al rápido avance de las comunicaciones derivado de la tecnología moderna.



"La Caída del hombre", acuarela de William Blake, 1807. En esta acuarela vemos a Jesucristo guiando a Adán y Eva abandonando el Jardín de la Inocencia para adentrarse al mundo de la Experiencia. Los frutos que crecen de estos árboles representan a la Vida y la Muerte que siempre condiciona la existencia humana. Ilustración y nota tomadas del libro "El Árbol de la Vida" de Roger Cook. Pag. 76

Con el correr del tiempo algunos hombres trataron de explicar a los que sabían menos el significado de las fuerzas naturales como astros, meteoros, lugares misteriosos, animales o plantas para lo cual se hizo uso de objetos sensibles por medio de figuras que fueran inteligibles para la mayoría de los hombres de cada civilización. A consecuencia del uso del lenguaje simbólico se llegó a identificar a tales fuerzas naciendo de allí los seres místicos y dando a la Divinidad diversas explicaciones y representaciones antropomórficas y materiales. Este fenómeno que parece satisfacer a las almas sencillas todavía se repite en algunas manifestaciones del cristianismo en muchos pueblos hispanoamericanos, en donde sucede que la fuerza sobrenatural se representa por una imagen pintada o esculpida. De esta manera quién trata de explicar la existencia de una fuerza sobrenatural entiende perfectamente que la imagen es símbolo o representación, pero las mentes más simples no hacen ninguna distinción, por lo que con el tiempo y en los estratos culturales bajos, el que hace el milagro o concede los favores especiales no es el *Dios*, sino la escultura del santo y en ocasiones se ha llegado al extremo de que para algunas de esas personas el que hace el milagro no es ni siquiera el santo sino el caballo donde esta montado. En otras culturas encontramos una etapa en la que aquellos mitos que han sido aceptados universalmente por toda una civilización empiezan a ser racionalizados por los pensadores dando origen a algo que ya puede empezar a llamarse filosofía, como es le caso del pueblo griego. Ahora sería bueno hablar de algunas concepciones y significados del árbol universales.

"La realidad esencial del mundo representa simétricamente el crecimiento ordenado y vincula la tierra con el cielo. Las raíces inmersas en la oscuridad, su copa asciende hasta la luz. El tronco del *Árbol del Mundo* constituye el eje alrededor del cual gira el cosmos, mediante el sacrificio arbóreo, un dios -Atis, Osiris, Odín-, se une

con su ser inmortal-trascendental y la estructura del árbol marca la pauta de la ascensión en muchas tradiciones contemplativas como la de los chamanes en Siberia y la de los místicos de la cábala judía. Esta imagen impregna el pensamiento simbólico desde la mitología y el folklore arcaicos y primitivos hasta los comienzos del cristianismo y continua en el siglo XIX con William Blake, los románticos alemanes y en el siglo XX con la imagen de crecimiento de la imaginación semejante a un árbol de Kleé. Reverberando en las profundidades del inconsciente activa la imaginación del hombre moderno y aparece en su arte y sus sueños como imagen arquetípica llena de misterio y poder". (3)

El trágico recuerdo de las devastaciones y los horrores de la guerra en el más fantástico inventario del mundo real. Lo vemos en la obra de Graham Sutherland durante sus vacaciones o viajes de descubrimiento. Dentro del paisaje ya actúa en el espíritu del artista un sentimiento particular de la naturaleza que a través de detalles insignificantes en apariencia demuestra ser un sentimiento de desconfianza en la indestructibilidad de la vida y en la disposición de las cosas para la variación, la mutación y el cambio, pero no para la muerte. Todo esta vivo en el mundo y todo es una fuerte expresión de vida, como los matorrales, montes, piedras, rocas y guijarros, que las sombras devoran engendrando nuevos monstruos que continuarán rodando cambiando bajo el impulso del agua y el viento.

"A la explicación del origen y existencia de las fuerzas naturales así como a las relaciones e influencias que tienen sobre la humanidad se le llama mitos." (4)



"Toros flanqueando el Árbol de la Vida", cuenco de bronce, período asirio-casita, siglo XIII-X a.C. Ilustración y nota tomadas de libro Árbol de la Vida de Roger Cook. Pag.34.

Ahora sería bueno hablar de algunas concepciones y significados del árbol universales. Según Mircea Eliade, antropólogo e historiador de las religiones, la imagen del *El Árbol Cósmico* ó *Árbol de la Vida* se inserta en un cuerpo coherente de mitos, ritos e imágenes que denomina el *símbolo del centro*. Eliade ha demostrado que todos los aspectos de la conducta mítica de la humanidad reflejan un profundo deseo de comprender la realidad esencial del mundo, algo que se pone de manifiesto muy especialmente en la obsesión del hombre por los orígenes de las cosas. Este centro es punto del comienzo absoluto en el que se desencadenaron las energías latentes de lo sagrado, punto en el que los seres sobrenaturales del mito o dioses de la religión

crearon al hombre y al mundo. De igual manera ésta manera esencial de explicarse los fenómenos de la vida originó las primeras civilizaciones, como ya antes mencioné. - Dice Eliade-, "*El homo religiosus* no sólo interesa al historiador de las religiones, al etnólogo, al sociólogo, al historiador, al filósofo, al psicólogo también al artista pues conocer las situaciones asumidas por el hombre religioso y penetrar en su universo espiritual es, contribuir al progreso del conocimiento en general del hombre. Es cierto que la mayoría de las situaciones asumidas por el hombre religioso de las sociedades primitivas y de las civilizaciones arcaicas han sido superadas por la historia pero no han desaparecido sin dejar huella, hoy en día forman parte de nuestra propia historia. Cualquiera que sea el contexto histórico en que esté inmerso, el *homo religiosus* cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, y que trasciende este mundo pero también se manifiesta en él santificándolo y haciéndolo real". (5)

Eliade actualiza su teoría pues explica que en las sociedades modernas occidentales se ha desarrollado plenamente el *hombre antirreligioso* que asume una nueva situación existencial; se reconoce como único sujeto y agente de la historia y rechaza toda llamada a la trascendencia. No acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana. El hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse más que en la medida que desacraliza al mundo y a él mismo. Lo sacro es el obstáculo que se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será libre hasta no haber dado muerte al último dios. "*El hombre moderno antirreligioso* desciende del *homo religiosus*, y lo quiera o no también es obra suya y se ha constituido a partir de las situaciones asumidas por sus antepasados. Así como la naturaleza es el producto de una secularización progresiva del cosmos obra Dios, *el hombre profano* es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Se reconoce así mismo en la medida en que se libera y se purifica de las supersticiones de sus antepasados. Está constituido por una serie de negaciones y repulsas pero

continua obsesionado por las realidades de que abjuró." (6)

Es por esa razón que el hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada de numerosos ritualismos degradados. Como hemos mencionado, los regocijos que acompañan al año nuevo, a la instalación de una casa nueva presentan un ritual de renovación. Se descubre el mismo fenómeno en el caso de los matrimonios, o en el nacimiento de un ser, la obtención de un empleo o título etcétera. En los espectáculos que vemos como en el cine, en donde aún se utilizan innumerables motivos míticos en donde no se ha liberado de las mitologías y veces los aturde una verdadera algarabía mágico-religiosa, pero tan degradada hasta la *caricatura* y por esta razón difícilmente reconocible.

"La mayoría de los hombres y aún los antirreligiosos comparten pseudoreligiones y mitologías que no puede negar pues sería negar su propia historia. Los impulsos procedentes de lo más hondo de su ser, el inconsciente, pues un hombre exclusivamente racional, es una mera abstracción no se encuentra en la realidad." (7)

Técnicas como el psicoanálisis conservan la trama *iniciática* en donde se invita al paciente ahondar en sí mismo a los infiernos, entre las larvas y combates con los monstruos. Al igual que el iniciado debía salir victorioso de sus pruebas, morir muy profundamente y hacer revivir su pasado para afrontar de nuevo sus traumatismos. Desde el punto de vista formal esta operación recuerda los descensos y resucitar para tener acceso a una existencia plenamente responsable y abierta a los valores espirituales. El psicoanalizado de nuestros días debe enfrentarse con su propio inconsciente asediado por larvas y monstruos para encontrar la salud y la integridad psíquica y el mundo de los valores culturales. Pero la iniciación o psicoanálisis, está tan estrechamente ligada al modo de ser de la existencia humana, que aunque con un número considerable de gestos y acciones del hombre moderno repiten aún escenarios iniciatorios. Más de una lucha con la vida, las pruebas y

las dificultades que obstaculizan una vocación o una carrera, reiteran en cierto modo las pruebas iniciatorias con los golpes que recibe, con el sufrimiento, con las torturas morales o incluso físicas, que padece el hombre, pero se prueba a sí mismo y conoce sus posibilidades, se hace consciente de sus fuerzas y termina haciéndose a sí mismo.

Todo hombre está constituido a la vez por su actividad consciente y sus experiencias irracionales presentan similitudes sorprendentes con las imágenes y figuras mitológicas son el producto del inconsciente, pues el modo de ser del mito radica en revelarse en cuanto a mito, en algo que se ha manifestado de manera ejemplar. Los contenidos y las estructuras del inconsciente son el resultado de situaciones existenciales inmemorables. Toda crisis existencial pone de nuevo sobre el tapete a la vez la realidad del mundo y la presencia del hombre en el mundo, la crisis existencial.

La actividad inconsciente del hombre moderno no cesa de presentar innumerables símbolos y de cada uno tiene un mensaje que transmitir, una misión que cumplir con vistas a asegurar el equilibrio de la psique. El símbolo no sólo hace abierto el mundo, sino que también ayuda al hombre a acceder a lo universal saliendo de su situación particular.

En los párrafos anteriores se habló un poco de cuáles son la causas que llevan al hombre a la creación de sus mitos y ritos como una forma de explicar y celebrar los fenómenos o sucesos de su entorno no sólo conscientes e inconscientes. Los mitos y símbolos son desde el punto de vista de la estética que me interesan. René Berger por su parte nos dice: "Que los mitos son ordenadores vivos de otro tiempo, no existen, no sobreviven más que en débiles prolongaciones es curioso que a pesar de todo, los artistas no hayan abdicado." (8)

Por ejemplo, Piet Mondrian, quién perteneció a la Sociedad Teosófica, cuenta Marcelyn Pleynet en La Enseñanza de la Pintura, manejaba su pintura bajo un concepto del misticismo de las líneas verticales y horizontales que significaba según su propia filosofía

los dos planos esenciales y el equilibrio de la vida. En el libro El Arbol de la Vida de Roger Cook se hace todo un compendio de los ritos, mitos desde las culturas más arcaicas hasta como algunos psicoanalista como Gustav Jung o historiadores como Mircea Eliade explican muchos fenómenos de la vida del hombre con relación al mito y símbolo del árbol. Un ejemplo de ello son Paul Klee y Vasily Kandinsky quienes sabían sobre la importancia de la necesidad interior y fundamentaron sus teorías de *Punto y Línea sobre el Plano*, dando a ello una explicación como el crecimiento de las plantas. Roger Cook cita a Klee de como hablaba a sus alumnos de la Bauhaus sobre *los puntos irritados como energía latente*. "El punto esta dispuesto a salir de un estado en que su movilidad quede oculta para avanzar y tomar la linealidad como una semilla que se arraiga para después dirigirse a la tierra, no para vivir allí, sino para extraer la energía y elevarse hacia el aire de manera que la fuerzas lineales se reúnen en su interior para formar una poderosa corriente, irradiando hacia fuera con el fin de impregnar el espacio aéreo a una altitud libre. De aquí que la articulación delantera se abra más y más para aprovechar al máximo el aire y la luz. Las hojas se convierten en pulmones. Este organismo puede servirnos como ejemplo de una estructura que funciona de dentro a fuera y viceversa pero lo que hemos de aprender de esto es que la forma interna en su totalidad es el resultado de una sola base la necesidad interna. La necesidad se encuentra en el fondo." (9)



Richardes,
London,
D. Cornhill,
London

El árbol como símbolo de la psique. El psicólogo Carl Gustav Jung describe la imagen onírica del árbol como símbolo del sí mismo representado como proceso de crecimiento o proceso de individuación. Este diagrama de William Law, místico inglés del siglo XVIII, prefigura los hallazgos de Jung :El rayo de luz del mundo de la consciencia atraviesa el mundo oscuro del inconsciente en el que esta enraizado el árbol del desarrollo espiritual y psicológico del hombre. Al pasar por el mundo del fuego del sufrimiento y la experiencia se abre a la luz de una conciencia más amplia, hacia la luz de Dios. "El Árbol del Alma" de William Law. Londres 1764-1781. Ilustración y nota tomadas del libro El Árbol de la Vida, de Roger Cook. Pag. 32.

1.2. DEFINICIÓN DEL TEMA. FORMA E IDEA.

En el texto de Oswaldo Chuhurra, Estética de los Elementos Plásticos, en el capítulo de La Forma, el autor nos habla de que todas las formas encierran una significación, que hacen al mundo o al cosmos así como la imagen plástica que se significa o es significante. La *energía potencial* que maneja el artista es la forma de una materia clara y significativa (pero no significativa) como una idea. -Pero según el pensamiento de Camón Aznar, a quién cita Chuhurra, las formas de la obra de arte no son expresión de una idea, sino que son la idea misma concretada plásticamente y que tienen su propia connotación.

En la pintura la imagen se construye cuando se va agregando materia. En este proceso de elaboración de la imagen es el de la creación misma y en el que se puede establecer una comparación entre las cosas que organizan la naturaleza de las cuales no es responsable el hombre en cambio si lo es cuando es el creador de un cuadro. La imagen es materia y forma y en esa imagen está el hombre ya que él fue quién lo hizo, es decir que existe una *proyección*, por lo que la forma de esta imagen resulta ser expresiva. Pero Chuhurra va más allá de una forma creada bajo el concepto que llama *transposición*, que es llevar al modelo tomado a una cierta coincidencia en su apariencia de las formas. Y hace referencia a la negación de la forma a la no-forma y argumenta que los artistas *informalistas* que buscaron la no forma encontraron, y se encontraron en la materia desprovista de estructura formal, infinitas posibilidades. La materia, en el caso de los *informalistas* matéricos, tomó importancia capital ya que rechazaron el imperativo de la forma. Es el deseo del pintor de encontrarse con la materia prima para comenzar un nuevo período de invención que lo remonte a los orígenes del principio del caos. La materia es lo que marca la pauta para dar forma y manifestarse como ser. Aunque el autor concluye en este tema diciendo que se sigue dando el fenómeno de *transposición*, ya sea que la

cosa provenga de la naturaleza o que sea una materia tomada como cosa, con-formada; pues al crear se estructuran las formas de la no-forma. Así que la forma tendrá que justificar su presencia plásticamente.

En cuanto a la función de la imaginación Herbert Read en su libro Educación por el Arte, nos dice: "En el arte la cualidad estructural -(panal de abejas, copo de nieve)- es el aspecto objetivo en su actividad originadora. En su crecimiento, -(conchas, caracol marino, o la amonita)-, obedecen a leyes matemáticas uniformemente absolutas, debidas a una diferencia en las velocidades de crecimiento de la superficie exterior e interior de lo que sería en caso de igualdad de ambas velocidades, una concha tubular o cónica. Las mismas espirales logarítmicas se encuentran en crecimiento vegetales tales como la inflorescencia del girasol, las hojuelas o piñas, o la implantación de las hojas sobre el tallo de la mayoría de las plantas - filo taxis-. El hombre puede seguir los modelos que le brinda la naturaleza. No es un creador en lo que a ese respecto del arte se refiere sino simplemente un imitador.

Debemos admitir, por supuesto, que en cierto sentido el orden atrae por si mismo a la imaginación e incluso es posible sostener que el tipo más elevado de imaginación es precisamente aquel que se ocupa de la creación de proporciones y armonías abstractas. Es el tipo de imaginación que se expresa por ejemplo en la pintura abstracta o no figurativa. Pero por mas que estiremos tal arte no podemos pretender que agota los poderes de la imaginación, ni siquiera que satisface la necesidad normal de expresión estética. Existe en ese arte una pureza, una severidad y disciplina que corresponden sólo a un aspecto de nuestra naturaleza humana, al deseo consciente de imitar e inconscientemente competir con la perfección estructural del universo físico. Pero poseemos una mente que no se satisface con actividad tan circunscritamente que desea crear y aventurarse más allá de lo dado. Estamos dotados, vale decir, de una voluntad libre, y en virtud de esta libertad nos esforzamos por

evitar los rasgos fijos y regulares de las leyes de la naturaleza." (10)

En consecuencia de lo dicho hasta aquí creo que la estructura del árbol como parte de un universo físico es para mí un modelo de representación. Como material poético es a través de esa *voluntad libre* que intento expresar una visión propia que sea reflejo de mis sentimientos, emociones, instintos y personalidad.

Con referencia a la *voluntad libre* y de cómo abordar nuestro universo físico o realidad y el de la representación de ésta, Gombrich en su libro, Arte e Ilusión dice: -"Los nombres ordinarios tales como hombre, cordero, perro o león denotan conceptos universales. Se refieren a conjuntos de objetos de los individuos, son meros ejemplos. En las escuelas medievales se batallaba sobre si estos universales había que considerarlos más o menos reales que a los particulares tales como -el hombre, el perro noble, o el león Rex.

En tal retorno al ideal clásico de la imagen convincente en el Renacimiento no cambia necesariamente la naturaleza del problema sólo crea criterios más exigentes para la representación de los universales, fueran leones u hombres. Pero el artista del Renacimiento que quería poblar libremente su escenario con todo modo y manera de seres vivientes no podían descansar en tales métodos de rodeo. Tenía que esforzarse hasta alcanzar un mayor conocimiento de los árboles y dominar la estructura de las cosas tan completamente que pudiera imaginarlas visualmente en cualquier contexto espacial. El ejemplo más ilustre de esta unión natural entre el conocimiento y el arte es Leonardo da Vinci.

Mucha distancia parece haber desde los trucos geométricos de Villard y su león heráldico hasta la incesante búsqueda de Leonardo en pos del secreto de la forma orgánica, y sin embargo tienen que ser nociones de un mismo orden, porque ambas se dirigen hacia lo universal. A Leonardo, evidentemente no le satisfacían los métodos para dibujar árboles entonces vigentes. Él conocía un método mejor. -¡Recordad!, -enseñaba -, ¡siempre que una rama se divide el brote se adelgaza proporcionalmente, de

modo que si dibujáis un círculo que circunscribe la copa de un árbol, la suma de las secciones de cada brote debe ser igual al grueso del tronco!-. No creo que sea verdad del todo pero en tanto que guía del como dibujar árboles, la observación de Leonardo no tiene precio. Al enseñar las presuntas leyes del crecimiento Leonardo da al artista una fórmula para construir un árbol, de modo que puede seguir creyéndose el creador, señor y dueño de todas las cosas que sabe los secretos de la naturaleza y puede hacer árboles como esperaba hacer un pájaro que volara. La clase biológica llamada árboles a la que pertenecía todo árbol de su jardín tenían que enterarse primero de la estructura y proporción de los árboles. Pero gracias en parte a la influencia del platonismo la entera distinción podía presentar un aspecto diferente. Para Platón lo universal es la idea, y el diseño perfecto del árbol existe en algún lugar más allá de los cielos, o, por usar el término técnico, en el mundo inteligible. Árboles, caballos u hombres individuales, según puede encontrarlos, el pintor en la vida real, son sólo copias imperfectas de aquellos diseños eternos, imperfectos por que la materia se resistirá siempre al sello sin mácula, e impedirá que la idea se realice. En esta premisa se basaba el propio Platón para negar validez al arte ¿Qué validez puede tener el copiar una copia imperfecta de la idea? Pero basándose en el argumento, el neoplatonismo intento asignar al arte un nuevo lugar, posición que tomaron las nacientes academias. La cuestión estriba precisamente, argumentaban, en que el pintor a diferencia de los mortales ordinarios o una persona dotada del don divino de percibir no el mundo imperfecto y esquivo de los individuos, sino los propios diseños eternos. Tiene que purificar su materia, cerrar sus grietas, y aproximarle a la idea. Para ello le ayudan el conocimiento de las leyes de las que son relaciones geométricas simples y armónicas junto con el estudio de aquellas obras antiguas que ya representan a la realidad idealizada, o sea aproximada a la idea platónica.



"Diagrama sobre el crecimiento de los Árboles". Leonardo da Vinci.
Ilustración sacada del libro Arte e Ilusión de E. H. Gombrich. Pág. 145.

Me parece que esta doctrina predominante en las academias durante por lo menos trescientos años desde 1550 hasta 1850, descansa en el engañarse a sí mismo. Aureola al arte de no dibujar ningún árbol particular sino un árbol ningún, hombre particular sino un hombre es decir una continuación del arte conceptual de Villard, con un halo filosófico algo especioso. El mero retrato es servil y bajo debemos recrear a la naturaleza si el árbol o el hombre que tenemos delante no se ajustan al andamiaje

geométrico ahora representado como el canon perfecto, tanto peor para el árbol o el hombre.

El pintor perfecto está dotado de la facultad de ver lo universal en lo particular a través de la ganga de la materia y la forma esencial, que dicho en términos aristotélicos más bien que platónicos, moldeó desde dentro la resistente arcilla. No tenemos porque poner duda que los pintores experimentaron la excitación resultante. Sin embargo una sospecha que el diseño que encontraban, detrás del mundo visible no era el ordenado desde los cielos, sino el recuerdo de las formas aprendidas en la juventud.

No pretendo que esta sugerencia encierre toda la verdad sobre los ideales de la belleza natural, pero pienso que un estudio de la metafísica del arte tendría que completarse siempre con un análisis de su práctica". (11) Es necesario recordar el concepto de *transposición*, que René Berger en su libro El Conocimiento de la Pintura tiene "La imagen es un medio del que se sirve el artista para componer movimiento, ritmo, armonía, juego o lógica en la que enseguida participan la perspectiva asociada al volumen y ordenados a fines plásticos." (12)

Existen otros métodos, como el de *pantalla* (manchas, salpicaduras, frotados), para la proyección interna, que desde pintores como Alexander Cozens y Leonardo da Vinci, hasta los surrealistas y el pintor surrealista Max Ernst, (estos últimos escuela de los expresionistas abstractos), utilizaron. El método de Alexander Cozens, pintor paisajista del siglo XVIII dice Gombrich en Arte e Ilusión: -"Es la facultad de proyección el intento de usar formas accidentales en función de lo que llamamos esquemas, puntos de partida del vocabulario del artista, la mancha de tinta se convierte en rival del libro de modelos. Los modelos de cielos y nubes que vimos a John Constable (siglo XIX), copiar ejemplifican esta posibilidad dual. Aquellas permutaciones de posibles tipos de cielos, en efecto forman parte del extraño libro de Alexander Cozens titulado Un Nuevo Método para Ayudar a la Inventiva a Dibujar Composiciones de Paisajes Originales- en donde Cozens propugna allí un método que

llamaba manchado. El uso de manchas accidentales de tinta para sugerir un motivo de paisaje al aficionado ambicioso. En aquella época aquel método fue copiosamente ridiculizado Paul Oppé en su reciente y definitiva biografía, se ha creído incluso obligado a defenderlo de la acusación de que confiaba en el mero accidente. El prefacio de Cozens muestra un mejor entendimiento psicológico de lo que viene implicado en la invención de formas, su método se representa como un desafío deliberado a las maneras tradicionales de enseñar arte. No puede negarse que se gasta mucho tiempo en copiar las obras de lo cual tiende a debilitar la facultad de inventiva; no tengo escrúpulos en afirmar que posiblemente se emplee demasiado tiempo en copiar los paisajes de la propia naturaleza. Esbozar... es transferir ideas de la mente al papel... Manchar es producir manchas variadas engendrando formas accidentales de las cuales se presentan ideas a la mente... Esbozar es delinear ideas: El manchado las sugiere-.

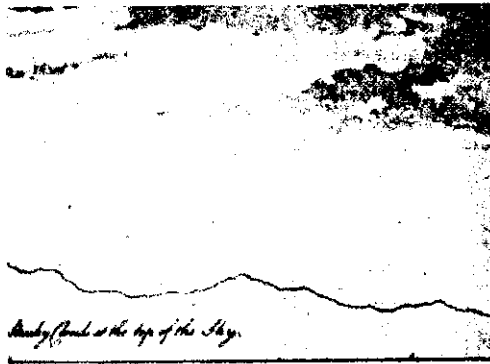


Fig. 142. Cozens, *Modelo de cielo*, 1785

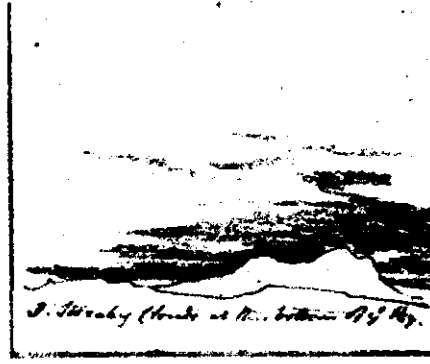
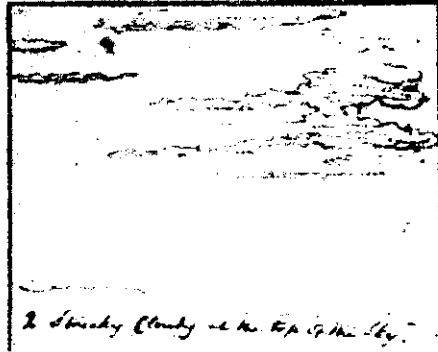
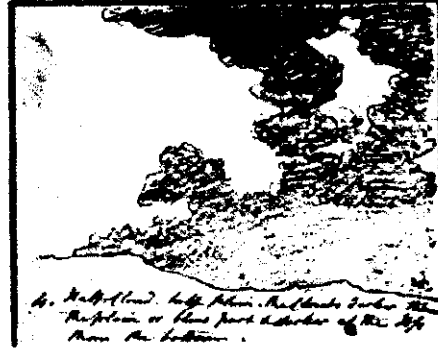


Fig. 144. Constable, Dibujo a la manera de Cozens



Constable, dibujo a la manera-
manera-
Cozens en la figura 142.



Constable, dibujo a la
de Cozens.

Diagramas de Alexander Cozens y John Constable acerca de cómo se pueden dibujar las nubes. Ilustraciones tomadas de Arte e Ilusión de E: H. Gombrich. Pág. 162.

Puede ser que se dé un enlace histórico entre la moda iniciada por Cozens y el instrumento diagnóstico desarrollado por Rorschach alrededor de 150 años más tarde el eslabón que falta en la cadena podía darlo el poeta romántico alemán Justinus Kerner, que usaba manchas de tinta en el papel doblado para caldear su propia imaginación y escribió algunos poemas sobre las fantásticas apariciones que aquellos productos le sugerían. Kerner era un espiritualista y veía sobre todo fantasmas en sus simétricas manchas de tinta. Para Cozens el manchado era un método destinado a sugerir motivos de paisaje. El contraste apunta al principio de selección que operaba en cada caso, a lo que se describe como equipo mental"-.(13)



"Kleosografía". Justinus Kerner, 1857. ilustración tomada de Arte e Ilusión de E. H. Gombich. Pág. 169.

La proyección o pantalla es uno de los métodos creativos que los surrealistas siglos más tarde retomarían. Además de dicho método el automatismo, la condensación y el desplazamiento son métodos creativos que los surrealistas emplearon creando así un nuevo lenguaje estético-plástico con los recursos técnicos del *frottage* o calcado de superficies, el *dripping* salpicado o escurrido, el *grattage* o *scratch*, esgrafiado o rascado de la superficie. Entre los pintores que más desarrollaron esta propuesta fueron Joan Miró y Max Ernst.



Ejemplo de grattage. Pintura de Joan Miró, sin título y sin fecha. Tomado del libro Dibuixos de Joan Miró. Por Pablo J. Rico Lacasa.



Ejemplo de dripping. Pintura de Joan Miró, sin título y sin fecha. Libro Dibuixos de Joan Miró. Por Pablo J. Rico Lacasa.

Del cómo y porqué estos métodos creativos fueron importantes para los surrealistas. En su libro, que para obtener el grado de doctora, María Rosa Palazón Reflexiones Sobre Estética a Partir de André Breton, explica que los surrealistas supieron ver la importancia que tienen los instintos y los sentimientos invitándolos a que se aventurasen internamente en las represiones y fantasías para despertar las facultades que se hallan anestesiadas. André Breton punto de dicha tesis recibió el apelativo de surrealista asumiendo y alegando que su movimiento creó técnicas y obras que responden a las tendencias inconscientes que aspiraban al punto sobre real en donde se deshacen las antinomias entre vigilia-sueño, locura-realidad, real-imaginario, conciencia-inconsciencia, pasado-presente, dando paso a que los deseos reprimidos se expresen. Instintos, deseos,

sentimientos, fantasía e imaginación a través de los métodos del *automatismo*, *proyección*, *condensación* y *desplazamiento* o de lo onírico, se niegan a copiar a las percepciones externas respetando hasta las reglas de puntuación, por el contrario son una inventiva para innovar, crear y recrear nuestra realidad. La imaginación es la facultad que trabaja con preceptos, signos (lenguajes) que no se identifican plenamente con el entendimiento, pues en sus operaciones predomina la búsqueda de la satisfacción o placer sobre un principio de la realidad que no satisface la vida emocional de la persona, siendo por eso que la fantasía, la que evoca, produce imágenes e ideas que se originaron en el inconsciente como los sueños, fantasmas que se remiten a vivencias del pretérito condicionadas a los signos producidos por el deseo o apetito de un bien satisfactor de las necesidades afectivas. Semejantes proyecciones o transferencias se canalizan con estímulos tales como: Paisajes, nubes, árboles. Piedras, etcétera. Desde la óptica bretoniana y según Palazón, estos métodos nos impelen a replantarnos las categorías de lo real y el realismo, particularmente en lo artístico ya que después de observar el mundo bajo su prisma, ya no lo miramos como antes. Para Sigmund Freud la *condensación* es una elipse importante de ideas latentes, es decir una síntesis o resumen de los pensamientos latentes que son restituidos fragmentariamente o son seleccionados en una red amplia que establece el sistema psíquico y en donde cada factor del contenido no siempre supone lo reprimido, puede recoger los hechos que a la vigilia le son indiferentes. La *condensación* actúa a lo largo de la elaboración inconsciente amparándose en el *desplazamiento*. El *desplazamiento* es la desubicación de algo cuando reparamos que en lo onírico las acciones y la gente se colocan en espacios extraños, las extrañamos, las mandamos donde no les corresponde nos engañamos sobre los mensajes de representación en el inconsciente y ahí como no existe algo comparable a la categoría del tiempo, las experiencias se confunden las presentes con las antiguas.

De la escritura y dibujos automáticos se podría decir que son libres asociaciones liberadas del entendimiento. Los surrealistas quisieron que esos efluvios signícos procedentes de lo interior fuesen acertijos para el entendimiento en donde la magia de los encuentros que desubica las cosas, anima lo animado lo inanimado estableciendo las correspondencias más exóticas así los surrealistas quisieron hacer obras que trasmitieran los contenidos espontáneos imputables a la imaginación. Ahora sería bueno hablar de algunas concepciones y significados del árbol universales.



Ejemplo de automatismo

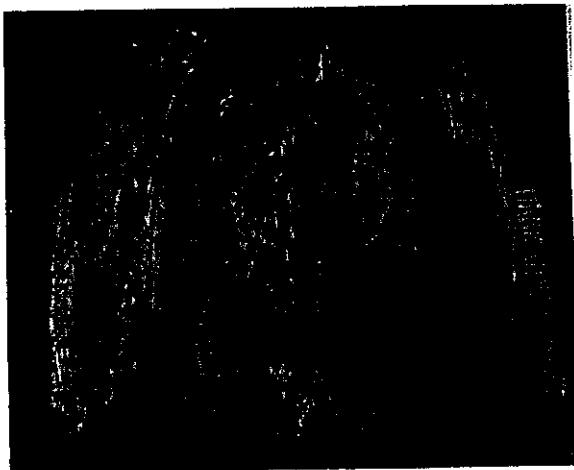
Dibujo de Joan Miró. Constelación III 13/12/75.

Libro Dibuixos de Joan Miró por Pablo J. Rico Lacasa

-“La identidad, será convulsiva o no será”- dijo Ernst cuando terminaba uno de sus principales textos, Más Allá de la Pintura en 1937. En tal texto el pintor reveló algunas de sus claves esenciales de su universo plástico en relación con su experiencia interior. Cuenta del pintor Ulrich Bischoff en su libro Max Ernst. Un friso que imitaba la madera de caoba enfrente de su cama, fue para Ernst como un *provocador óptico* que le hizo ver una alucinante sucesión de imágenes. Así las vetas de la madera le abrieron un mundo de visiones ocultas por el muro del racionalismo no sólo a Ernst sino a los surrealistas en general. En su serie de dibujos *Historia Natural* fue de gran importancia la referencia del Tratado de Pintura de Leonardo da Vinci, aquellas manchas en la pared que describía Leonardo fueron muy celebradas por los surrealistas y otros pintores posteriores como Wols, Dubuffet y Tápies. Con el *frottage* el lápiz obedece al dictado de los tablones de madera o a las hojas de los árboles o a cualquier que sea calcado, Ernst no se limitaba a responder a la pulsión de la visión interior o al volumen pictórico para componer según la lógica de lo visionario y las percepciones sensoriales. El *frottage* supone el trazo indicado para la materia en un proceso de irritabilidad imaginativa. El *frottage* puede derivar en el plano antropomórfico pero se borrará el rostro humano o cualquier parentesco con su máscara restituyéndolo al reino en donde el hombre es animal, mineral, humo, tallo de una flor, árbol. Pero para el modelado de la pintura era necesario modelar aquellas imágenes que aparecían sin que perdieran su carácter de orgánico así que esto lo llevo al descubrimiento de otra técnica el *grattage*. Técnica que consistía en el raspado o arañado.



"La Conducta de las Hojas". Lámina 18 de la serie "Historia Natural". Frottage, lápiz sobre papel, 42.7 x 26 cms 1925. Ilustración tomada del libro Max Ernst, de Ulrich Bischoff. Pag. 37.



"Visión Provocada por el Aspecto nocturno de la Porte Saint-Denis". Óleo sobre tela, 66 x 82 cms, 1927. Ilustración tomada del libro Max Ernst, de Ulrich Bischoff. Pag. 42.

1.3. POÉTICA. UMBERTO ECO

En la introducción del libro, La Definición del Arte, Umberto Eco, cita a Luigi Pareyson explicando la teoría de la *formatividad*, en donde este último explica que toda la vida humana es invención y producción de *formas*. Pero también menciona en contraposición a Pareyson la filosofía idealista de Benedito Croce (1866-1952), filósofo italiano idealista de fines del siglo XIX. Para él, idealista absoluto nada existía fuera del espíritu la historia es el desenvolvimiento del espíritu. Definía al arte y la estética tanto la resolución de los problemas metafísicos como una iluminación acerca de los fenómenos artísticos que constituyen el problema de análisis como ciertas indicaciones generales acerca del carácter, los límites y el valor del ejercicio concreto acerca de la lectura del arte. La tarea general de las estéticas en cuyo seno todas las poéticas hallan justificación ofrece indicaciones, experiencias artísticas vividas. En este punto de vista estético amplio de la teoría de la *formatividad* de Pareyson, la cual a la solución idealista del arte como visión opone un concepto de un arte como intuición de sentimiento, había afirmado claramente como por consecuencia aquel no era moral, ni era conocimiento: Pareyson por el contrario parte de un concepto de unitotalidad de la persona, la cual especifica en cada ocasión, su actividad formante en dirección especulativa, práctica y artística permaneciendo siempre unitariamente, pensamiento, *moralidad*; *formatividad*. *Moralidad* no como norma exterior de leyes, sino como compromiso que hace concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el seguir otra ley que no sea la obra que ha de realizarse, por lo tanto interviene el sentimiento, pero no concebido como elemento exclusivo del arte, sino más bien como matiz afectivo que asume el compromiso artístico en el cual se desarrolla. Interviene la inteligencia como juicio continuo, vigilante, consciente, que pretende la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética. *Formatividad* que no es movimiento inteligente

hacia la forma, pensamiento que tiene lugar en el interior de la operación formante y se orienta a la realización estética. En arte todas las actividades de la persona van dirigidas a una intención puramente formativa. La formatividad que afecta toda la vida espiritual y hace posible el ejercicio de las restantes operaciones específicas, se especifica a su vez, se acentúa en una prevaencia que subordina así a las restantes actividades, asume una tendencia autónoma. En el arte la persona forma únicamente por formar, y piensa y actúa para formar y poder crear, *forma*, en el que término *forma* significa organismo, formación de carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias. Y a un concepto de expresión opone el de producción acción formante.. Estas afirmaciones, y la definición de arte como pura *formatividad* podían originar equívocos especialmente en el caso de que se asociara el término *forma* con rancias querellas de forma-contenido ó forma-materia, pero toda presunción de un estéril formalismo sucumbe cuando se refiere a un concepto de forma como organismo, cosa estructurado que en cuanto a tal lleva a la unidad de los elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados en un acto que tiende a la armonía de cierta coordinación, pero que procede con leyes de la obra misma, que no puede abstraerse de lo mismos pensamientos, sentimientos y realidades físicas que la constituyen; postulan y esbozan en su hacerse.

1.4. AUTORES CON RELACIÓN AL TEMA.

La teoría de la interpretación de Pareyson nos da las pautas para el orden de la revisión en las referencias para el tema del árbol con los pintores ya nombrados. El concepto de interpretación es el concepto central en la estética de la formatividad precisamente porque se decide la integración entre un mundo de formas dotadas de legalidad autónoma tanto del mundo de las obras humanas como en el de las formas naturales y la presencia de una actividad humana no es sólo actividad formante sino también actividad interpretativa hasta el punto de que un aspecto no puede separarse del otro, ni el aspecto de forma pueden comprenderse en toda su dimensión sino se pone en tela de juicio la relación entre forma y el conocimiento que se sostiene de ella. La conclusión se refiere a los críticos y a los consumidores de las obras de arte, esta teoría de la interpretación implica una ecuación más bien llamativa tanto en la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico y interpretativo especializado sobre ellas, no son tipos de actividad que se diferencian por su intención o el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación. Se diferencia por la conciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa pero de sus estructuras sustanciales.

El análisis la selección tanto de obras como de autores relacionados con el tema de la investigación, está basada en los siguientes tres puntos:

FORMATIVIDAD. Formas de la legalidad autónoma como expresión particular (histórico).

FORMA Y CONOCIMIENTO DE DICHAS OBRAS. Con relación al pensamiento visual: Sensaciones, percepciones, deseos.

LAS ESTRUCTURAS ESENCIALES. Como las estructuras físicas de la naturaleza con relación al árbol en su relación estético-plástica.

Como definición y aclaración de estos tres puntos René Berger en el capítulo de aproximación a la composición -nos dice:- "La obra de arte no puede ni quiere rivalizar con la naturaleza, siendo en su origen y fundamento ante todo una reflexión sobre ella. Mírese bien que esta reflexión no es cuestión de pensamiento tan sólo, sino que se manifiesta además en el ámbito de la sensibilidad. El artista sustituye el espectáculo de la naturaleza por una ordenación, es decir, un conjunto de relaciones ligadas entre sí por la cual se expresa precisamente su reflexión y por la cual se transforma para el espectador el placer confuso en delectación regulada. Como ordenación de medios plásticos la composición establece las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas, a sus proporciones. Responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de coherencia y a una aspiración profunda de nuestro ser, que es la de construir una realidad de la que sea autor el hombre." (14)

LUSTRACION- 1 FOTO Y CUADRO DE CÉZANE. Tomada del libro "El Conocimiento de la Pintura" de René Berger.



René Berger pone un ejemplo de la fotografía de un paisaje de Cézane y un dibujo de él a partir de la foto y se ve claramente como ordena los elementos del paisaje en el dibujo con ritmo y espacio ordenados. "En pintura la composición se organiza de tal suerte que no se sujeta nunca ni a la naturaleza ni a la geometría, pueden las formas estirarse hasta convertirse en trazos casi geométricos como se ve en los cubistas y en los abstractos, o distenderse hasta llegar a ser casi la copia de las apariencias naturales. He aquí confirmada la existencia entre la sensación y el pensamiento que, por su naturaleza, transforma los elementos de que se sirve, las definiciones que se le dan, las percepciones que tenemos de él y que en una palabra instaura un orden nuevo de relación; los objetos, árboles o trazos geométricos, ocupan la superficie, o dicho de otro modo tiene cada uno una porción de ella. La extensión es pues tenida en el segundo, conforme a su definición geométrica es susceptible de ser dividido en partes iguales o desiguales; en el primero, conforme al sentido común, por un continente con relación a los contenidos. En ambos se dirige nuestra atención con preferencia a los *llenos* a expensas de los *vacíos*, siendo considerado el espacio no ocupado como disponible o indiferente en cierto modo. La composición pictórica que nos revela el cuadro de Cézane nos muestra otra cosa por completo diferente: Lejos de presentarnos una superficie divisible, nos ofrece un todo homogéneo. De aquí se sigue que los *vacíos* no tienen menos importancia que los *llenos*, o que para hablar correctamente esta distinción entre *vacíos* y *llenos* no tiene ya sentido. Los intervalos que separan, los árboles tienen tanta importancia como los árboles mismos. La relación de continente a contenido resulta no menos impropia. No se trata ya de localizar los objetos en un espacio neutro, sino que éste es promovido a la misma existencia que los propios objetos. Es éste el que tiende la red sensible en que se cogen las formas y que éstas a su vez lo constituyen. Por eso llega a ser tan activo y efectivo como ellas. Nada de que la composición se rehúsa

a poner elementos en su sitio sobre una superficie a la manera en que se colocan los trozos de un rompecabezas, sino que procede por metamorfosis, por esta primera condición del lenguaje plástico; árboles, follaje, piedras, intervalos y colores conviertan en formas, todas de la misma importancia cuya textura es sostenida por una fuerza íntima." (15)

Una vez sentado esto veamos como se manifiesta en nuestros autores.

1.4.1. PAUL KLEE. -(1847-1940)

Pintor nacido cerca de Berna Suiza. Su labor inicial fue en los medios gráficos. Dibujó elementos fantásticos y expresionistas que lo vinculan con la tradición nor-europea. Cabe anotar que en 1920 enseñó en la Bauhaus; escribió su libro pedagógico que fue publicado en 1925.

Lo que aquí nos interesa es su propuesta que dice: "En lugar de una reproducción de la naturaleza, una invención del espíritu creador que guiándose por el mismo principio formador que rige la naturaleza, plasme una segunda naturaleza paralela a aquélla." (16)

El arte se vuelve símbolo, es en cada caso un símil, así como lo terrestre es un símil de lo cósmico. El proceso de la creación artística repite la creación.

Su propia metáfora del árbol cuyo tronco es el artista; resulta la mejor forma de expresar su propio principio en el que basó su arte y sus influyentes enseñanzas. En una conferencia sobre arte moderno en 1924 *Sobre el Arte Moderno*, Klee caracteriza al nuevo artista que es primero y ante todo plasmador, formador, creador y caracteriza su manera de plasmar, formar y crear empleando un símil, el del árbol. El artista ha penetrado en este nuestro mundo multiforme y vamos a suponerlo así, se ha orientado en el más o menos calladamente.

La orientación de las cosas de la naturaleza y de la vida en ése orden ramificado de muchas ramas, lo quisiera comparar con las raíces del árbol. De allí le fluyen al artista las savias que pasan a través de él y de sus ojos.

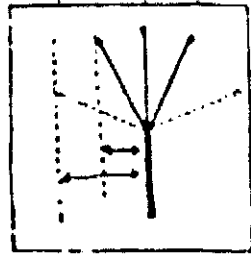
Él está donde está el tronco. Asediado y conmovido por el poder de ese fluir; trasmite en la obra lo que ha visto como la copa del árbol que en el tiempo y en el espacio se despliega visiblemente hacia todos lados; se despliega también la obra. A nadie se le ocurriría pedirle al árbol que forme la copa exactamente como la raíz. Todos comprenderán que entre abajo y arriba no puede haber una relación de espejo y objeto reflejado. Es natural que las distintas funciones de distintos ámbitos elementales den lugar a grandes diferencias.

Pero precisamente al artista en muchos casos le quieren prohibir esas diferencias con respecto a los modelos naturales necesarios, sino por otras razones, por las exigencias de la creación plástica. Hasta se ha ido tan lejos como para reprocharle importancia e imputarle un falseamiento intencional. Pero él, en el lugar que le esta asignando, no hace más que recoger lo que brota de las profundidades y transmitirlo. Lo que hace no es servir ni dominar; simplemente transmitir. Ocupando pues, una posición auténticamente humilde. Y la belleza de la copa no es suya, sólo ha pasado a través de él."Cabe mencionar que el esquema de crecimiento de las raíces es el de la naturaleza, fuente de formas o ideas para el artista; éste esquema se refleja en el crecimiento de las ramas y capullos como florecimiento final que es la obra de arte, la naturaleza ha sido transformada mediante la riqueza de los instintos imaginativos del artista donde la improvisación juega un papel importante como un garabato, la obra de arte puede seguir su propia evolución". (17)

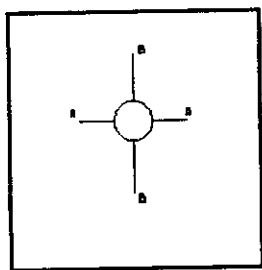
Comparemos ahora la estructura física del árbol en el siguiente esquema como posible fuente de ideas para la realización del cuadro, "Árbol de Casas".



"Árbol de Casas".acuarela de Paul Klee, sin medida. 1918.
Ilustración tomada del libro Árbol de la Vida de Roger
Cook. Pag.89.



ANÁLISIS DEL ESQUEMA DEL LIBRO "ANATOMIA DEL ARTISTICA
DEL ARBOL
PAG 159 FIG116.

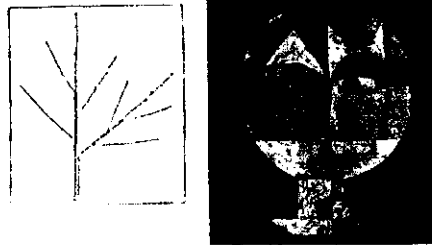


ESQUEMAS DEL LIBRO "ANATOMIA ARTISTICA DEL ARBOL". -PAG.-
171- FIG.-129- FIG.-128- FIG.-127-

Integrados como componentes a su espacio reticular. En estos esquemas geométricos la especulación radica en los ritmos que Kleé reflexiona de la naturaleza. El contenido de este cuadro se descubre por las orientaciones cardinales (sugeridas por la estructura del crecimiento del árbol) de tal modo que los elementos simbólicos que tiene este concepto para la distribución o posición en el plano. Así podemos ver que en la parte superior encontramos el símbolo de la cruz con referencia a lo divino en lo inferior a la figura que representa al hombro de escala pequeña que representa la parte terrenal así como al centro del plano en la copa del árbol a la izquierda y derecha elementos arquitectónicos que representan a las casas a la mitad del camino entre lo divino y lo terrenal a un ascenso representado por escaleras. La imagen en su conjunto es una visión cósmica acentuada a la representación de la estrella, un elemento en contraste al ascenso y una representación simbólica de un ave en vuelo descendiente.

Esta visión cósmica o cosmogónica se puede observar también en el cuadro, "Senecio", en donde la simetría opuesta de los rasgos esenciales del rostro: Ojos, nariz y boca, provoquen una sensación de movimiento giratorio a

manera de péndulo sobre el círculo que ocupa la mayor parte de la composición, así mismo la representación de los ojos que parecen hojas de una rama, las encontramos en la estructura física de la naturaleza.



ESQUEMA- "ANATOMIA ARTISTICA DEL ARBOL" PAG. 153- FIG.108

"SENECIO" (1922. OLEO. 10.6 X 38.1 cms). Tomada del libro Paul Klee 1879-1940. De susana Partsch.

Otro de los pintores que maneja con profusión el símbolo del árbol, es el pintor austriaco, Gustav Klimt.

1.4.2. GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Perteneciente al movimiento simbolista (Jugendstil, ó, Art-Nouveau) "Es en Viena donde el modernismo aparece más tardíamente. El círculo de los buenos artistas no era grande, y estaba formado por el pintor Klimt y los arquitectos, Hoffmann y Olbrich. Hoffmann y Olbrich proyectaban siguiendo la pauta de los artistas universalistas del Art Nouveau, lo mismo edificios que interiores, muebles, utensilios, estampas para tejido, tipos de letra, y sobre todo ornamentos estrechamente relacionados con los que Klimt recoge en sus pinturas".

(18)

En estos últimos elementos mencionados y para el análisis estructural de una de sus pinturas, "El Friso de Stoclet", será necesario ver el sentido de la historia de la hoja enrollada de Alois Rielg, quién en su libro Problemas de Estilo (1893) asume el problema de la tenacidad de la tradición clásica a la que dedicó su vida y su biblioteca porque la demanda universal de un nuevo estilo lanzaba un reto al historiador para que se ponderare la relación entre continuidad y cambio. De los estudios de las alfombras orientales analizó los motivos principales; el vocabulario de poemas visuales procedía de raíces griegas que se remontaban a 2500 años atrás(A.C.) por lo menos hasta la hoja de palmeta" utilizada en el templo antiguo de Split en tiempos de Diocleciano. Su método fue la demostración de que el típico "arabesco" tal como lo encontramos en los motivos de estuco en el Egipto islámico, pueden revelarse como una transformación de una palmeta griega, evolución del estilo griego de adorno. Así la pintura de Gustav Klimt puede analizarse en su estructura, comparándola con el módulo del techo egipcio en Tebas (XIX dinastía.1348-1315 A.C.)

1.4.2. GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Perteneciente al movimiento simbolista (Jugendstil, ó, Art-Nouveau) "Es en Viena donde el modernismo aparece más tardíamente. El círculo de los buenos artistas no era grande, y estaba formado por el pintor Klimt y los arquitectos, Hoffmann y Olbrich. Hoffmann y Olbrich proyectaban siguiendo la pauta de los artistas universalistas del Art Nouveau, lo mismo edificios que interiores, muebles, utensilios, estampas para tejido, tipos de letra, y sobre todo ornamentos estrechamente relacionados con los que Klimt recoge en sus pinturas".

(18)

En estos últimos elementos mencionados y para el análisis estructural de una de sus pinturas, "El Friso de Stoclet", será necesario ver el sentido de la historia de la hoja enrollada de Alois Rielg, quién en su libro Problemas de Estilo (1893) asume el problema de la tenacidad de la tradición clásica a la que dedicó su vida y su biblioteca porque la demanda universal de un nuevo estilo lanzaba un reto al historiador para que se ponderare la relación entre continuidad y cambio. De los estudios de las alfombras orientales analizó los motivos principales; el vocabulario de poemas visuales procedía de raíces griegas que se remontaban a 2500 años atrás(A.C.) por lo menos hasta la hoja de palmeta" utilizada en el templo antiguo de Split en tiempos de Diocleciano. Su método fue la demostración de que el típico "arabesco" tal como lo encontramos en los motivos de estuco en el Egipto islámico, pueden revelarse como una transformación de una palmeta griega, evolución del estilo griego de adorno. Así la pintura de Gustav Klimt puede analizarse en su estructura, comparándola con el módulo del techo egipcio en Tebas (XIX dinastía.1348-1315 A.C.)

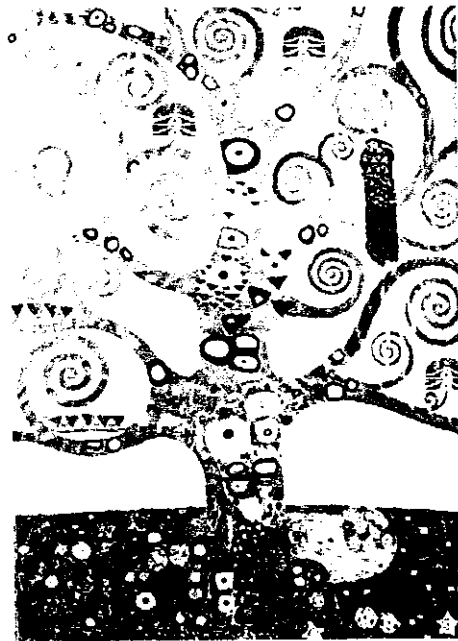
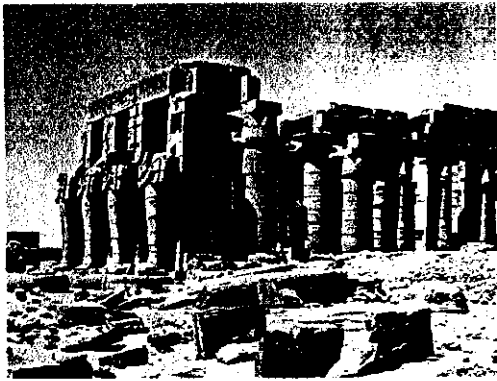


Ilustración "Techo Egipcio" (Historia del Arte Salvat Tomo I)

Ilustración "Friso de Stoclet", mosaicos/muro. 1905-11
(Detalle del Arbol de la vida del Friso de Stoclet.
Klimt, Constantino María. Pag58)

En el techo egipcio las etapas de trabajo son tres:

- El encuadre subdivisión reticular
- Vinculación del motivo de la voluta
- Relleno representacional

Los dispositivos de encuadre y vinculación tienden a ser geométricos. El motivo central entre las espirales procede de una columna de loto egipcio con volutas reminiscentes de mayúsculas jónicas: la cabeza de vaca frontal, con un disco solar es el símbolo de Isis maravillosamente situada en campo irregular, y en las restantes embocaduras, donde encontramos unas langostas muy naturales, frente a frente. En la pintura es esencialmente elementos semejantes tanto en los motivos egipcios como en el proceso de estructuración: El encuadre, la

vinculación y relleno representacional. No es de extrañar que este análisis de forma nos dé como resultado un significado donde Klimt al utilizar símbolos preestablecidos como el ave, el ojo y el árbol mismo, represente la sabiduría de la que hablaba el Apocalipsis, ese símbolo de la edad de oro que pone en tela de juicio al ave negra, símbolo de la muerte como norma de la vida.

1.4.3. PIET MONDRIAN. (1872-1944)

Pintor holandés, sus primeras obras son paisajes sombríos. De 1907 a 1910 el paisaje se volvió más estilizado y brillante con ecos de Edward Munch y Matisse. En 1909 la experiencia del cubismo sometió sus formalizaciones a una rigurosa disciplina lineal, las relaciones se volvieron más importantes que el motivo mismo de planos superficiales y paleta monocromática. Ya desde 1917 la armonía expresiva encontraba un escollo en el motivo mismo, la emoción de la belleza es siempre obstruida por la apariencia del objeto por lo tanto hay que eliminarlo del cuadro; sus composiciones comprenden rectángulos de color de austeridad realzada por el empleo de colores primarios; la evolución final maduró eliminando los espacios de profundidad entre los rectángulos o planos de color que separó mediante líneas negras; la importancia reside en un desarrollo de la abstracción pura denominada Neoplasticismo. En el cual las formas lineales y colores poseen sus propios valores y relaciones absolutas y autónomas reuniendo en una unidad la diferenciación entre artes sucesivas (del tiempo) y las simultáneas (del espacio).

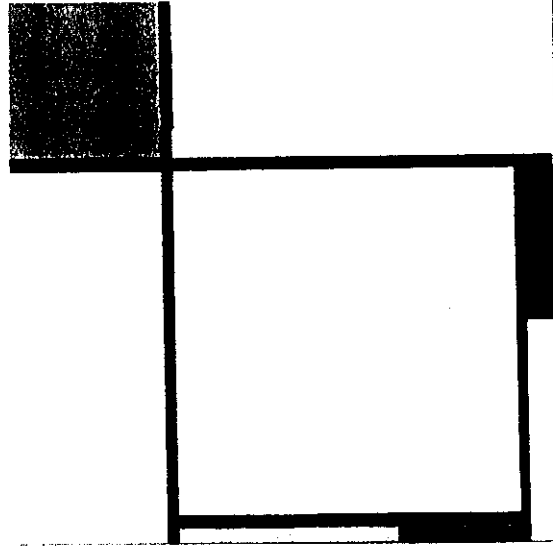


Ilustración "Composición". Oleo/tela. Sin medida. 1929
(Revista Saber Ver. No.13. Año 97).

Se desarrolla el concepto timbre o sea, en el fondo, aspecto produce la diferencia de los colores y, tono tendería a un plano de mezcla y uniformidad. A partir de esta teoría Johannes Itten profesor en la Bauhaus que en su libro El Arte del Color desgaja los posibles contrastes como método lógico para las armonías siendo estas las siguientes:

- Contraste de color.
- Contraste de claro-oscuro.
- Contraste de cálido-frío.
- Contraste complementario.
- Contraste de saturación.
- Contraste de extensión.
- Contraste simultáneo.

Al cuadro "Composición" (1929) de Mondrian correspondería en este sentido a una utilización armónica de contraste de color donde nos dice Itten: "La significación de este contraste encierra la interrelación de las fuerzas luminosas, los colores primarios no diluidos y los

secundarios tendrán siempre un carácter autóctono de esplendor cósmico, así como de actualidad concreta." (19) Mondrian se limitó a los colores fundamentales: Amarillo, rojo, azul, blanco y negro. Cada uno de estos colores tiene su propio carácter y peso particular. La posición de cada color es muy importante, lo mismo que su orientación horizontal o vertical. Como sucede en "Composición" (1929.) Mondrian puede crear un equilibrio estable con una pequeña área azul y una gran área blanca o intensificar el todo con una delgada línea horizontal en la parte inferior. Se logra una gran estabilidad y claridad al dividir el campo con gruesas líneas negras, las divisiones negras provocan que cada color aparezca aislado y concreto. Las formas y los colores de Mondrian son usados sin ninguna expresión o intención simbólica. Su inclinación al diseño limpio lo llevan a un realismo elemental-geométrico.

Para acceder a la descripción del cuadro "Árbol Gris" me pareció necesaria la explicación de aspectos cromáticos respecto de la obra de Mondrian que desde 1917 en adelante trabaja rectángulos de color separados por líneas o franjas negras, pues nos dará significaciones esenciales respecto de su identificación con Goethe y La Síntesis Dialéctica de Hegel.

En Goethe, los colores anti-newtonianos, con el resultado de introducir un misticismo cromático latente en oposición a la pretendida esencialidad de la ciencia. Si en apariencia el círculo cromático se detiene para volver a la clásica afirmación dualista equidistante tanto de la luz como de las tinieblas, en los colores renace un vigoroso impulso productivo que Hegel recoge en la estética (1817-1819.)

A partir de su histórico discurso creado junto a Goethe en la búsqueda de una armonía como *figura* de la síntesis dialéctica que en el mundo de los colores parecía tan evidente como natural. Ésta se encuentra ahora en el sustraerse a su cruda diferencia y oposición, que como tal, es eliminada de modo que en la diferencia misma se muestre su acuerdo. En efecto, se pertenecen recíprocamente ya que el color no es unilateral sino una

totalidad esencial. Incluso para las artes se abrirá una confrontación entre armonía de los colores y armonía de los sonidos en la relación de colores con los semi-tonos de la escala cromática.

El cuadro, "Árbol Gris", corresponde a los ensayos de análisis de árboles o de fachadas de iglesia aplicando el método del cubismo analítico pero en búsqueda de un ritmo puro y de un equilibrio estable pero no estático mediante la ubicación en el formato y su vinculación de trazos curvos con respecto al encuadre.

La presencia de la imagen de los árboles la obra de Mondrian representa un punto crucial en su desarrollo. Partiendo de sus observaciones en árboles reales y tras trabajar en esto desde 1908 hasta 1913, Mondrian realza gradualmente su aspecto cósmico a partir de esto. Mediante un largo proceso de refinamiento la imagen externa de árbol va disolviéndose hasta quedar de ella sólo los ejes verticales y horizontales, urdimbre en las que teje y sustenta la existencia. Para él estos dos ejes simbolizaban las polaridades dinámicas de la vida: La interpretación de lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo, el espíritu y la materia, lo universal y lo único. Posterior a esto y en consecuencia Mondrian dedicó el resto de su vida a pintar celebraciones del *matrimonio místico* o *hieros gamus*, lo que denominaba el *equilibrio dinámico* de esta pareja primordial.



"ARBOL GRIS". OLEO/TELA. Sin medida 1911 (Revista Saber
Ver. No.13. Año 97.)

Las tonalidades en grises son de un expresionismo controlado que exterioriza la línea negra y hace visible al árbol con ritmos, acentuando la vitalidad o palpitación de los grises medios o claros como de los colores y armonías de los sonidos con relación a los colores de los semitonos de la escala cromática.

1.4.4. GRAHAM SHUTERLAND (1903-)

Artista inglés que estudió arte gráfico. Participó en la exposición surrealista en Londres 1966. En 1947 un lenguaje punzante de expresivas formas abstractas y modalidad surrealista y/o totémica. En el libro El Pensamiento Salvaje, de Claude Levi-Strauss aborda un atributo universal del espíritu, el pensamiento en su estado *salvaje*. Aparece tanto en nuestros contemporáneos como en las pasadas generaciones, y es reconocible en las sociedades desarrolladas y en las primitivas. En el pensamiento *salvaje* nada hay desordenado o confuso. A partir de observaciones minuciosas y precisas a menudo asombrosas analiza, distingue, clasifica combina y opone los objetos y los techos de la naturaleza. De ahí que el autor destaque los mitos, los ritos, las creencias y otras expresiones de la cultura como "salvajes", comparables con los demás seres de la naturaleza y de la cual el espíritu humano forma parte creando múltiples formas animales, vegetales y universales. A partir de los milenios transcurridos desde la aparición del hombre sobre la Tierra, es sorprendente que haya subsistido así y que haya encontrado el material y la inspiración de una lógica cuyas leyes se limitan apenas a trasponer el umbral de las propiedades de lo real.

Graham Sutherland como pintor retorna al *tótem* y se puede ver en el cuadro.

"Los Orígenes de la Tierra" (1951.)

El sentimiento de la naturaleza como ascensión de figuras y coordinación de energías una expresión definitiva que contiene todas las inquietudes en forma plena y monumental, basada en amarillos rojos y verdes cálidos provoca una espontánea adhesión visual y una alegría sensual. El hombre siempre está en la obra de Sutherland; su espiritual esencia y su necesidad de conocer, y de amar más allá de las circunstancias que limitan al conocimiento y al amor. El continuo juego de alusiones, contrapuntos, contaminaciones, metamorfosis y la insistencia de Sutherland de representar con imágenes divergentes no tanto la crónica de los acontecimientos y

las sensaciones que presionan sobre su inteligencia, su cultura y su espiritualidad y el modo en que esta presión es ejercida y como va acrecentándose. Tal vez demasiado los aspectos fantásticos y superrealistas de la visión y puede hacer caer al que mira las imágenes de la naturaleza, que han sido desviados artificialmente para los satisfacer instintos y curiosidades crueles. Pero en Sutherland sólo el lenguaje es "visionario"; solamente el tema dominante, esto es, la resistencia indefectible de la vida, responde a una idea superrealista, mayor aún, metafísica.



"LOS ORIGENES DE LA TIERRA".Oleo/tela. 4.25 x 3.33cms. 1951(Pinacoteca de los Genios Graham Suherland.Carluggio Luigi.Pag 13.)

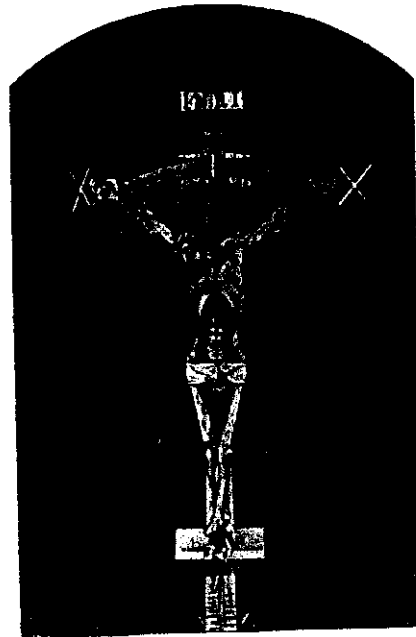
La recurrencia a las máquinas en su cuadro "Árbol Espinoso" de 1954, donde se manifiesta como movimiento, el movimiento suspendido del péndulo o lo acelerado de las máquinas, que al igual que en la mecánica plástica del libro Los Cuadernos de Orozco, los conceptos de polea palanca y cuña, rodean al árbol propiamente mediante una línea quebrada (forma espinosa) que nos

recuerda a las máquinas como significado de agresión o
remembranza de "la guerra" que rodea al árbol como
significado de la vida.



"ÁRBOL ESPINOSO".Oleo/tela.1.34 x 61 cm. 1954.
(Pinacoteca de los Genios Graham sutherland. Carlugio
Luigi. Pag15)

"Árbol Espinoso" con las espinas, el inventario de las
ruinas de la guerra es completo y el símbolo de la
crueldad es un objeto de la naturaleza.



"Crucifijo". Iglesia de San Adan 1961 (Pinacoteca de los Genios Graham Sutherland. Carlugio Luigi. Pag.20)

En el "Crucifijo", el artista, representa el horror, y a la vez la esperanza; con ritmo elegante.

SEGUNDO CAPITULO

LA TÉCNICA Y LA MATERIA

2.1. LA MATERIA

La materia no existe en el vacío, forma parte de un esquema humano personal y social. Dentro de las necesidades de orden espiritual y emocional la pintura tiene una función que es el uso específico a que se le destina como objeto o como cosa, y otro como expresivo. Los cuadros constituyen un tipo de transformación simbólica de la experiencia.

Representan un lenguaje visual con el cual podemos manifestar verdades acerca de nuestras experiencias internas y externas del mundo que las palabras no pueden expresar. En tal sentido constituyen tanto para el creador como para la sociedad un medio de vital importancia para comprender y dar forma a nuestras expresiones. El significado en la forma es el de la expresión de la alegría creadora y la honestidad en el trabajo. Toda forma creada debe poseerlo: Alegría de poder crear algo sólo a través de la habilidad plena de amor; honestidad porque la forma de cualquier cosa es inherente a ella, como el árbol lo es a la bellota.

Los procesos creativos en algunos pintores los han cargado hacia la materia, y al respecto Umberto Eco nos dice de tales propuestas estéticas: "Pero si es cierto que los artistas han sabido siempre que debían dialogar con la materia y hallar en ella la primera fuente de toda aspiración inventiva de formas y colores también lo es que muchas teorías estéticas han tratado de ocultar en este hecho. La estética idealista de Benedetto Croce nos ha enseñado que la verdadera invención artística se

produce en el instante de la intuición (expresión que Luigi Payrenson sustituye por *formatividad*), que se consume en el interior del espíritu creador, la extrinsecación técnica la traducción del fantasma poético en sonidos, colores, palabras o piedra, constituía sólo un fenómeno accesorio, que no añadía nada a la plenitud y concreción de la obra. Y precisamente reaccionando ante ésta persuasión la estética contemporánea, con diversos matices a revalorizado la materia". (20)

Se puede conseguir mucho con los materiales apelando a su cooperación no forzándolos si no comprendiendo su naturaleza.

La fantasía o el fantasma poético al que alude Eco, esta basado en el conocimiento de los materiales. Cuanto más sé del óleo y la cera, materiales que uso; mejores y más imaginativos resultan las formas que parecen surgir de las posibilidades de material pues siempre existe entre ellos una interdependencia, a éste respecto nos dice Eco: "El artista estudia amorosamente a su materia, la examina hasta el fondo, espía su comportamiento y sus reacciones, la interroga para poder dirigirla, la interpreta para poder domarla, la obedece para poder dominarla, profundiza en ella para que demuestre sus posibilidades latentes y adecuadas a sus intenciones, la excava para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades a intentar, la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que ha de realizarse, estudia sus modos de acuerdo con los cuales una larga tradición ha enseñado a manipularla para hacer surgir sus modos inéditos y originales y para prolongarlos a nuevos desarrollos y si la tradición de que la materia esta llena parece comprometer su ductilidad y hacerla pesada lenta y opaca, trata de recuperar su virginal frescor, para que resulte un tanto más fecunda cuanto más inexplorado y si la materia nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen surgir espontáneamente de ella, no rechazará el valor de ciertos intentos tampoco

evitarán el duro deber de penetrarla para mejor determinar sus posibilidades". (21)

En lo que Eco se refiere a *explotar la materia* adecuadamente a sus intenciones, hay que decir que en mi caso es con la intención de comunicar estados emocionales y/o expresivos, intento una pintura de rasgos matéricos con fuertes cargas de cera, de arena y de barnices tanto industriales como tradicionales. Para decirlo de otra manera frente a la materia hay siempre una forma un orden estructural y a veces una figura aunque esté fragmentada o sólo adivinada parcialmente, en donde el árbol, tema que estoy trabajando ha encontrado la expresión de lo patético con el objetivo de agitar el ánimo con afectos especialmente de dolor, en otras pinturas, lo que podría considerarse como contraste, la expresión de lo paradisiaco que son jardines de connotación placentera, de visión cósmica. En este sentido la materia es estudiada *amorosamente*, se examina, se espía, se interroga y se domina para que se muestren sus posibilidades, manejándola en una consistencia densa que puede ser esgrafiada, abultada, agrietada, salpicada o derramada.

Se trata de una especie de vocación de las materias o los materiales lo que demuestra que su comportamiento y el de las formas, y aún siendo imprevisibles no son cosa del azar, que es la ausencia de toda causa conocida y la causalidad, que es la ausencia de todo azar, dando lugar para otros modos de relación. Uno de ellos el de la vocación que se expresa en pintura por relaciones de afinidad.

La presencia de la materia se presenta por exigencias que aún siendo límites son a la vez recursos en el sentido de que gracias a ellas tiene cada materia su personalidad y es esta a lo que todo arte debe una parte de su fisonomía.

Los materiales con los que me identifico son el óleo y la cera por motivos, como los que Berger argumenta al decir que los sentidos no son afectados del mismo modo por una acuarela o por un cuadro al óleo. Es decir que cada materia de las técnicas nos hacen reaccionar de diferente

manera. Los materiales con agua conceden a los objetos cierta cosa fluida. En cambio el aceite aporta, sino siempre una robustez por lo menos una presencia más sensorial. Así el lenguaje que he desarrollado a través de óleo ha pasado por diferentes procesos debido a la utilización de la cera buscando la sugerencia de las formas por el manejo de calidades unas veces densas y otras transparentes, así como aprovechar su propio color o su color natural como efectos de énfasis en su presencia sensorial y calidez de su robustez.

En mi caso lo que hago es estructurar el cuadro a partir de la materia mezclando básicamente óleo y cera.

De manera general el óleo es una de las técnicas que desde el siglo XV entra en auge. En el pasado reciente la pintura al óleo dominaba el panorama hasta tal punto que, ha juzgar por la aceptación pública, los otros métodos de pintura quedaban relegados al status de técnicas menores. En la época moderna cuando se pueden apreciar a la vez tantas facetas del arte no existe ya tanta separación entre la preponderancia del óleo y el papel secundario de las otras técnicas. Algunos de los artistas actuales más admirados crean sus obras más importantes con otras técnicas distintas al óleo, como Antoni Tapiés que mezcla resinas sintéticas al pigmento o Jean Dubuffet, que usaba alquitrán. Los factores más importantes en le predominio de la pintura al óleo sobre los demás métodos son:

- Su gran flexibilidad y facilidad de manipulación.
- La gran variedad de efectos que se pueden producir.
- La libertad que tiene el artista para combinar efectos opacos y transparentes en el mismo cuadro.
- El hecho de que los colores no cambian al secarse, por tanto el color que el artista aplica tiene muy poca variación.
- La facilidad con que se pueden obtener numerosos efectos con una técnica simple y directa.
- Se pueden hacer obras de gran formato sobre lienzos ligeros y transportables.
- La aceptación universal de la pintura al óleo por parte del público y los artistas, ha dado como resultado poder encontrar fácilmente materiales de calidad.

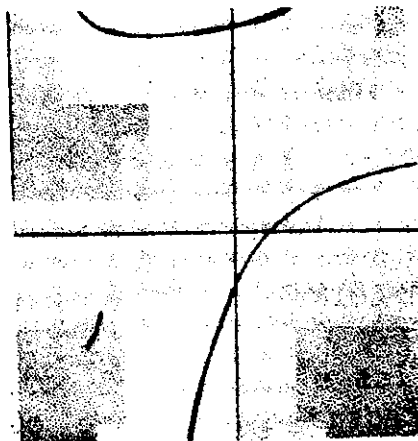
Por todas éstas virtudes y así también por su versatilidad de aceptar barnices industriales y/o tradicionales como el damar, la cera de abeja y cargas con arenas y de polvo de mármol, me ha permitido desarrollar un lenguaje particular, con cierta referencia a Jean Dubuffet y Antoni Tapiés; éste último de pintura matérica por su procedimiento técnico, ya que utiliza polvo de mármol con látex o bien tierras que dan consistencia densa, misma que puede ser rascada, abultada o agrietada. Sin embargo la pintura matérica de Tapiés se diferencia de otros pintores informalistas en que raramente aparece en ella una forma difusa: En Tapiés la dimensión iconográfica es siempre importante aunque esta sea muy abstracta. Frente a la materia hay siempre una forma, un orden, una estructura y a veces una figura fragmentada o sólo adivinada parcialmente. Su pintura constituye un todo en el que las únicas y ligeras variaciones son la inclusión de nuevos materiales un mayor o menor peso conferido a las imágenes y en los años ochenta una composición menos simétrica y un mayor expresionismo.

La poética de los recursos formales son la característica de todo lenguaje visual y en el pintor como en el caso de Tapiés, voz cantante de los recursos formales y cromáticos están supeditados o reducidos a la materia. Por eso nos dice Gillo Dorfles lo siguiente: "La complacencia tan evidente en un médium que valiéndose de estratificaciones, esgrafiados, y extroflexiones permite una rica modulación tridimensional que podría hacer pensar en una excesiva voluntad de copiar la naturaleza ya no a través del mimetismo ilusorio a través de la artificiosa reproducción de esas mismas superficies rugosas granuladas corroídas, arañadas que se pueden hallar en ciertos muros viejos y en ciertas peñas campestres, en ciertos rústicos empedrados. He aquí entonces desde la más absoluta abstracción del lienzo (a menudo monocromo o más bien acromático) recuérdense algunos lienzos negros y rugosos se pasaría a la reconstrucción de una realidad fenomenológica ya no fingida, se encuentran en la naturaleza sugerencias que

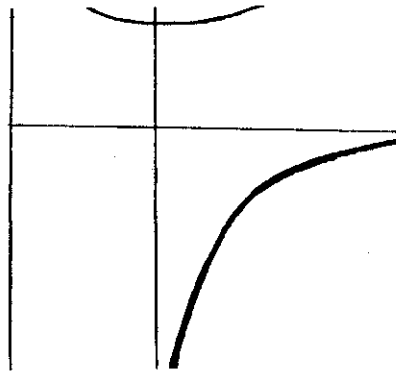
podemos llamar *táctiles*, la rojosidad, porosidad, granulosidad es más bien una prueba de la *humanidad* de éste arte que vuelve a templarse en la siempre viva y presente lección de la naturaleza.

De una naturaleza capaz de surgir e inspirar a través de sus mismos materiales, más que a través de la imitación ilustrativa de sus aspectos más extrínsecos. Se ve que en su respuesta artística se expresan los grandes problemas, que acosan al hombre la enfermedad y la muerte así como la soledad, la violencia, el dolor y el sexo que en términos generales se reflejan en la realidad más sencilla y cotidiana como los muros viejos o los rústicos empedrados lo que nuestra cultura califica de pobre y mezquino es transformado tan bellamente a través de sensaciones táctiles con la materia que le da el carácter al espacio plástico de sugerencia atmosférica con calidades rugosas, arañadas, granuladas en tonos monocromáticos o acromáticos." (22)

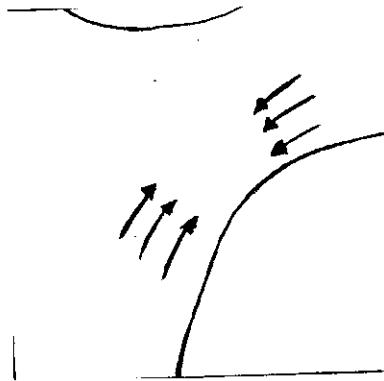
FORMATO DIVIDIDO EN LOS CUATRO CUADRANTES DEL FORMATO

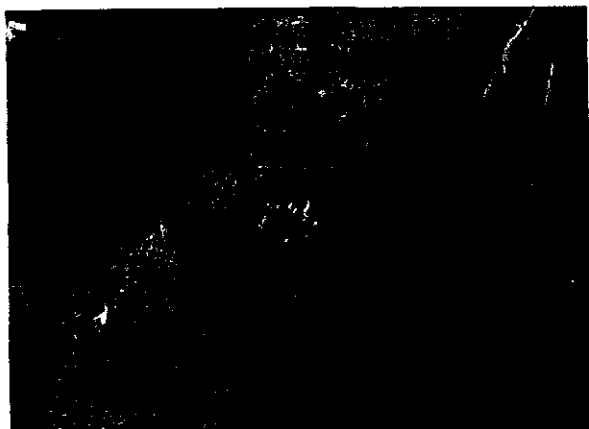


*ESQUEMA DEL CUADRO DE ANTONI TAPIES "MATERIA EN FORMA DE AXILA"
VINCULACION ASIMÉTRICA CON EJES ESTRUCTURALES DE LA FIGURA EN RELACION CON LA SECCION AUREA.*



TENSIONALIDAD: UBICACIÓN DE LAS LLAGAS COMO ESGRAFIANDO SOBRE LA MATERIA QUE PASAN POR LOS EJES LA FIGURA DIRIGIDA A NUESTRA MIRADA AL SIGNIFICADO DEL DOLOR.





"MATERIA EN FORMA DE AXILA" (1968), s/medida. Ilustración tomada del libro "Tápies", de Victoria Combalia Dexeus. Ilus. 31

Dos aspectos plásticos en Tapiés para mí, son lo siguientes:

-El carácter matérico del lenguaje así como la dimensión iconográfica puesto que en mi trabajo con la materia siempre hay una forma estructural y una figura la del árbol.

-Mundos poéticos con la materia en composiciones expresionistas de modulaciones atmosféricas inspiradas en la naturaleza de una realidad de sugerencias táctiles como la rugosidad.

-La respuesta artística con formas desgarradoras que expresan la problemática del hombre en situaciones existenciales límite como, la muerte y el dolor. Jean Dubuffet pintor francés nacido en 1901. Se dedicó a la pintura a partir de 1945. Sus creaciones señalan una

fuerte influencia del Art-Brut, Arte Primitivo Arte Infantil y Arte Psicótico, forman parte de un mundo. Desde el punto de vista técnico logra texturas variadas por medio de la experimentación con materiales como la arena, el cemento, el alquitrán, lacas. En 1964 realizó una exposición llamada "Pequeñas Estatuas de Vida Precaria" hechas con materiales efímeros tales como el papel de diario, hilo y desechos de esponja.



VENUS PREHISTORICA
CASTILLO DE

"CUERPO DE DAMA

ESTOPA".1950

Estos son sólo algunos datos generales pero en el lenguaje de Jean Dubuffet parte como el de Tapiés, por la experimentación con la material, como nos dice el propio Dubuffet: "La celebración de la materia viva tomada en sus estados más íntimos y generales obedece a un cierto giro de un espíritu que se inflama fácilmente por cualquier nimiedad deslizándose dentro de las metafísicas." (23)

Dubuffet estructura con el recurso del accidente, elemento formal con el cual consigue que los cuadros resulten espontáneos y de una representación abierta e insospechada. Dicho recurso va acompañado de una carga matérica que es lo que da corporeidad el cual cumple la función de dar vida animación, vibración y fuerza.

En el interés por el arte primitivo en Dubuffet se puede ver la semejanza de la venus de Laussel (Ordoña), con su cuadro "*Cuerpo de Dama Castillo de Estopa*". Las venus prehistóricas parecen responder a una estética distinta de la pintura rupestre animal. La venus del cuerno presenta una exasperación de las formas gruesas como deformada por maternidades sucesivas. Características similares podemos ver en el cuadro de Jean Dubuffet "*Cuerpo de Dama Castillo de Estopa*" donde exploró las posibilidades evocadoras de varias combinaciones materiales aplicadas en gruesas capas al lienzo para después amasar y rayar la superficie hasta que aparezcan en ella insinuaciones pictóricas semejantes a las manchas de humedad grietas y garabatos infantiles. La informe figura femenina emerge como la diosa primitiva de la fecundidad de un fondo arcilloso de arena, cola y yeso mezclado con los colores al óleo. Todo este proceso formal o plástico que utiliza lo justifica con una serie de conceptos psicológicos, es decir, no se trata aparentemente de una idea sino de un reflejo inconsciente un medio que lo estimula. Dubuffet continuó en años sucesivos componiendo series de obras inspiradas a menudo en esos primarios ejemplares del Art-Brut que van desde "*Las Piedras Filosóficas*", a, los "*Paisajes Mentales*" llegando a las recientes texturologías que se pueden hacer figurar en un mismo marco de búsqueda jocoso-metafísico pues se inclina por el material cromático y la imagen que encarna en el material la vicisitud metafísica en la condición física de la materia que recuerda la dureza de ciertos fósiles en el carácter fortuito del barro y de ciertos restos orgánicos, siendo la organicidad la que domina en su arte o mejor dicho en su abstracción orgánica, en la que justifica la absurdidad iconográfica de sus figuras personajes elementales, pueriles y a menudo crueles, tomados del arte de los niños y del arte de los locos con personajes morbosos de desolada y retorcida sexualidad, como en la serie de "*Damas*" y al que pertenece el cuadro "*Cuerpo de Dama Castillo de Estopa*". Es fácil descubrir en estas figuras extravagantes, en esos paisajes sin horizontes donde se

mueven y anidan seres infrahumanos en la necesidad de salir de lo simétrico; de hallar en lo inquieto informe y deforme una nueva sollicitación estética eficaz a través del elemento corrosivo y acre.

La referencia o revisión en este caso de Tapiés como de Dubuffet son con el fin de aclarar algunas de mis intenciones estético-plásticas de cómo la materia se convierte en lenguaje mediante su capacidad de estructuración y de simbiosis *metafísica* con el tema del árbol. Además del sentido de corporeidad las formas se organizan en composiciones centrípetas para dar la sensación de opresión y expresión centrífuga liberando así las tensiones que se organizan básicamente por medio de superposición de planos donde los ritmos y movimientos van de fuera hacia adentro del cuadro o de adentro hacia fuera expandiéndose. En estos procesos la expresión de *liberación de opresión* y se justifica con una serie de conceptos psicológicos como en la obra de Dubuffet. Aunque él no trabajaba con una idea directamente sino a partir de un reflejo inconsciente del medio que le rodea.

2.2. POÉTICA Y LENGUAJE MATERICO.

"La materia, que es el principio de individuación, en sí misma desconocida".

Santo Tomás de Aquino.

En el libro Estética de los Elementos Plásticos de Oswaldo Chuhurra cita a Santo Tomás de Aquino quién dice que la materia es cognoscible con relación a una forma. Chuhurra agrega con relación a la materia, que quizá la materia total o la infinita carece de forma, pero si el mismo infinito se hace finito, ésta quedará apresada entre los límites de la materia.

El autor se interesa en el estudio de la materia, dentro del hacer plástico, como la sustancia, elemento originario o barro con el que se amasa la estructura deseada. Para Platón, comenta Chuhurra, la materia es como una masa primordial, amorfa e indefinida receptiva de todas las determinaciones formales siendo esta el elemento fundamental en la metamorfosis impostergable y necesaria

Que al construir una *imagen significativa* se transforma en una estructura plásticamente expresiva, es decir que cuando la materia se somete a la voluntad del pintor pasa a ser el medio para obtener la expresión buscada generándose así el fenómeno de la transformación. En esto consiste la fuerza de la creación, en la expresión lograda de los contenidos, manifestándose el ser de la imagen que acaba de nacer. Esta materia es la sustancia primordial que permite al pintor concretar su *sentimiento vital* en la creación del cuadro.

La cantidad de materia que se descarga sobre la tela evidencia el grado de sensualidad. La materia resulta el elemento fundamental y el sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser, él es energía que vive, descargándola así en cada toque del pincel. La pincelada es un impulso detenido que encierra en su voluntad de ser, materia, forma y dirección, ésta es importante porque descubre y muestra al pintor en el proceso mismo de la creación ya que esta es siempre un

proceso y no un resultado final. Podíamos hablar de una estrecha relación entre materia y pintor, materia-personalidad estableciéndose lastres esferas en donde se mueve el pintor: instintiva, afectiva y racional. Para Berger, nuestros sentidos juegan un papel decisivo e importante en la pintura, la inteligencia o la imaginación para el arte, pues hay que utilizar las reacciones concretas de la materia o los materiales, ordenándolos en calidad de sensible o expresivo y que además es importante que en la transformación o metamorfosis de ésta, exista una real propuesta y un nuevo descubrimiento plástico.

Mi interés por Jean Dubuffet es en términos de su poética de la materia. Para él, el accidente consigue que sus cuadros resulten espontáneos, con una representación abierta e insospechada.

La carga matérica es lo que da corporeidad al cuadro, la cual cumple la función de dar vida, animación, vibración y fuerza al cuadro. En el trasfondo de la obra de Dubuffet podemos comprender que detrás de esas cargas de materia, de esas superficies, ásperas y rugosas esta representándose la exaltación de la cotidianidad y lo banal en la celebración de la materia viva y tomada en sus estados más íntimos y generales obedecen a un cierto giro de un espíritu que se inflama fácilmente por cualquier nimiedad, deslizándose dentro de los estados metafísicos.

Todo éste proceso formal o plástico lo justifica con una serie de preceptos psicológicos. Es decir, no se trata aparentemente de una idea sino de un reflejo inconsciente del medio que lo estimula. La contemplación de ese medio le aporta una serie de posibilidades visuales que a fin de cuentas son el objetivo de un pintor. Esas posibilidades visuales las traduce del cuadro a problemas esencialmente pictóricos.

En este apartado pretendo explicar también cómo es mi búsqueda por las técnicas y cuál es la manera en que trabajo con los materiales y las herramientas que utilizo para la elaboración de mis cuadros. La cera, materia que

recurrentemente uso, la trabajo en estado líquido (calentándola previamente) o en pasta mezclándola con barnices que le den flexibilidad y cierta dureza. Cuando la cera esta líquida la vierto sobre el soporte obteniendo formas orgánicas sobre las que a veces esgrafío con distintos instrumentos como cuñas dentadas, puntas, cepillos. En ocasiones calco algunas estructuras como mallas de alambre, o moldeo con el espátula ya mezclada con los colores al óleo. Éste material me permite dar diferentes sensaciones, punteo para dar la sensación de hormigueo textural y la esgrafío, la cuadrículo para dar sensaciones exasperantes con el espátula, la corrugo la aplico como tirol de albañilería con el espátula queriendo obtener así la mencionada sensación, así que en contra posición a éste, extendo la cera como glaseado permitiéndome sugerir lo ligero, lo etéreo, diluyéndola con el color logro accidentes con escurridos y salpicados expansivos. Procuro una riqueza en las sensaciones, por eso la figura de mis árboles son en apariencia elementales si se les quiere ver como descripción lejos de ello la fuerza expresiva de la materia los anima, les da vida y vibración. Así he obtenido una experiencia en la que el significado lo descubro, no durante el proceso de realización del cuadro sino después; en algunos casos por ejemplo al querer expresar la agresión o violencia con esgrafios sobre la cera a manera de herida en cierta ubicación del cuadro al que se le van asociando otros signos, ya cromáticos, luminosos y con otras calidades de tal modo que el resultado final es un descubrimiento pues no se parto de una idea preconcebida sino de una serie de asociaciones intuitas o inconscientes, de connotaciones crueles de expresión patética y como quizá en la obra de Dubuffet "Paisajes Mentales", sin horizontes, donde anidan seres infrahumanos de sensación desolada, siendo en mi caso estos seres, los árboles.

CAPITULO 3

DESARROLLO DE LA PROPUESTA

3.1. POÉTICA Y FORMA.

El símbolo del árbol, no fue un simple interés arbitrario o una selección azarosa, más que eso, surgió de una necesidad interna provocado por un proceso de duelo que me llevó a reflexionar acerca de la *muerte*, y como consecuencia de la *vida*.

En el texto ya mencionado, El Árbol de la Vida, de Roger Cook se menciona que en algunos mitos y leyendas populares de la India se interioriza en las técnicas de meditación y las disciplinas espirituales como el *kundalini yoga*. El yogui experto en estas técnicas, tiene que despertar a la serpiente (*Kundalini*), fuerza vital o sexualidad que duerme enroscada en el *árbol vertebral* (columna vertebral), que es el eje del cuerpo (microcosmos), todo esto para atravesar los centros espirituales (chakras) hasta llegar al situado en la parte superior de la cabeza, punto en donde emprenden vuelo las pesadas fuerzas materiales de la tierra y el agua encarnadas en la serpiente y cuyo ascenso se convierte en trascendente. El águila mítica Garuda se lleva a Kundalini en el pico, para que se unan extáticamente cielo, tierra, luz, oscuridad y espíritu. Este acto simboliza avanzar en las trágicas polaridades de la vida para avanzar en el nivel de conciencia. En la tradición espiritual de occidente encontramos un símbolo similar, en el báculo de Hermes curador de almas mensajero de los dioses y maestro del arte hermética de la alquimia cuyos orígenes se remontan al trabajo con metales del mundo antiguo, siendo la predecesora de la física, la química y la psicología moderna. Para Carl

Gustav Jung, la tentativa alquimista de transmutar el metal en oro, constituye la manifestación externa de un proceso interior cuyo objetivo real consiste en transformarse a sí mismo. "Jung pensaba en su obra PSICOLOGÍA Y ALQUIMIA, que el extraño lenguaje simbólico de los antiguos alquimistas podía enseñarnos mucho sobre la naturaleza de la psique pues veía una correlación entre el proceso alquímico y lo que él denominaba, proceso de individuación.



"En esta imagen se ejemplifica como el alquimista lograba su transformación interior mediante la participación total de las imágenes y los símbolos que reflejaban su condición espiritual. El proceso alquímico refleja lo que Jung denominaba individuación por la cual un individuo toma conciencia de los aspectos inconscientes reprimidos o suprimidos de su personalidad. Tal proceso se experimenta como una iniciación, muerte y resurrección que aparecen representadas en este manuscrito alquímico, separación y síntesis de los opuestos para crear una nueva unidad. Este proceso y su objetivo reencarnan en la

imagen del árbol."(Nota tomada del libro El Árbol de la Vida de Roger Cook. Pag.70. El nombre de la imagen es "El Artista y la Hermana Mística". Tomada de "Alchemia" de Tomás de Aquino. Siglo XVI)

Tras estudiar la estructura del inconsciente durante largo tiempo, siguiendo escrupulosamente la imaginaria espontánea de los sueños, tanto los suyos como los de sus pacientes; Jung descubrió que se atenían a una pauta semejante a la del crecimiento natural y orgánico. Por lo general el desarrollo psicológico sigue una pauta en forma espiral.

En el transcurso de la vida, los sueños parecen formar un círculo en torno a un centro girando alrededor de un núcleo oculto de significado y dirigiendo la atención del que sueña hacia problemas iguales o similares, siempre a un nivel de comprensión más profundo y más elevado que antes. A medida que se desarrolla dicho proceso, produce gradualmente un despertar a la conciencia de la unidad del ser llama, el sí mismo. Este cambio gradual del centro, el paso del ego a un sentido más profundo y amplio del sí mismo, se produce por medio de un diálogo entre el ego, con sus valores mantenidos conscientemente, y las imágenes arquetípicas que surgen de los niveles colectivos más profundos de lo inconsciente que comparten todos los hombres. Las imágenes se repiten en sueños y fantasías se asemejan a las imágenes míticas de las culturas antiguas y primitivas. Este proceso de autorrealización aparece frecuentemente representado en los sueños por imágenes centradas y simétricas, imágenes de polaridad e integridad que Jung denomina mándalas. Una de las que aparece con frecuencia en los sueños, en muchos casos bajo una forma extrañamente simbólica y arquetípica, el árbol, al que Jung interpreta como símbolo del perfil del sí mismo representado como proceso de crecimiento.

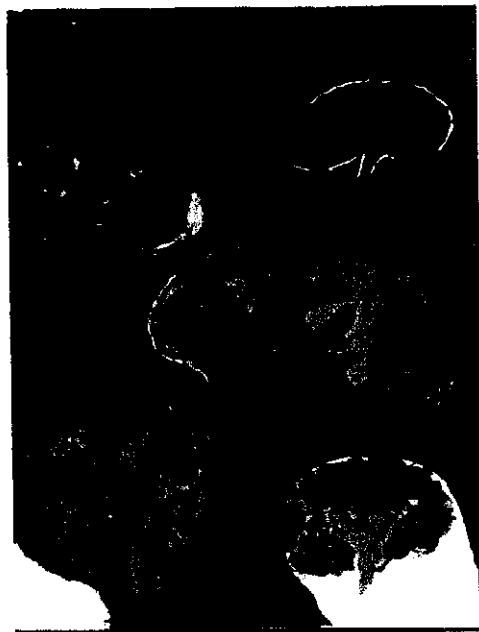
Al cabo de tres siglos, el poeta alemán Rainer Maria Rilke, menciona Roger Cook, en el libro antes mencionado, comprendió este proceso de crecimiento espiritual, e hizo eco de sus palabras en los siguientes versos:

*¡Oh, yo que anhelo crecer,
miro en el interior de mí mismo,
y el árbol crece en mi interior!*

Con sus estudios sobre el simbolismo alquímico, Jung confirmó una opinión que mantenía anteriormente: que la imagen simbólica del árbol aparece en los sueños y las fantasías con el fin de fortalecer la realización consciente del sí mismo del individuo, pues descubrió que dicha imagen aparece con frecuencia en períodos críticos de la vida, en momentos en los que existe una necesidad imperiosa de una imagen de crecimiento e integración que sirva de apoyo. En momentos como éstos, tal imagen responde a la situación de la que sueña de un modo que no pueden lograr ni los mejores consejos.

En su libro ALCHEMICAL STUDIES, Jung incluyó una serie de dibujos del árbol imaginados espontáneamente por personas que no sabían nada sobre simbolismo alquímico o religioso, y muchos de ellos fueron realizados antes de que Jung hubiera investigado el significado simbólico de la imagen del árbol. Sólo tras haber estudiado religión y mitología comparadas, llegó a comprender con exactitud porqué lo inconsciente produce ésta imagen concreta con tanta frecuencia: Porque la imagen universal del "árbol cósmico", que se yergue en el centro y cuyas ramas y raíces unen el cielo y la tierra, es el símbolo más adecuado de la fuente inconsciente (la raíz), la realización consciente (tronco) y el objetivo transconsciente (la copa) de la individuación, que en el plano humano supone una continuación del proceso cósmico. El inconsciente no podría elegir una imagen más adecuada como encarnación de los procesos transformadores de la vida." (24)

En éste proceso creativo e interno los apuntes, dibujos y cuadros que realicé tienen como finalidad, dar la justa expresión a cada trabajo a través de la incansable experimentación y búsqueda de los materiales (tintas, carboncillo, barras conté, sanguinas, grafito, papel pegado) y técnicas (acuarela, óleo, temple, encausto), provocando y obteniendo así, sensaciones, en y de la materia utilizando los recursos plásticos como medios de expresión.



"Paisaje en Vigilia". Olga Rodríguez Aguirre. Acrílico /papel. 30 x 23 cms. 99'

3.2. -PROCESOS DE REALIZACIÓN

En éste capítulo correspondiente al análisis de obra me permitiré dar una explicación previa de cómo y cuál fue mi proceso creativo.

El proceso consta de apuntes (directos e indirectos), dibujos con los materiales antes mencionados y pinturas con bastidores tanto rígidos como vibrados, y en papel, en las técnicas ya mencionadas también. En caso de las técnicas tradicionales recurrí, como el caso del óleo y el encausto, a materiales alternativos como la hoja de oro, diversas cargas con carbonato de calcio, arenas, polvo de mármol, cera de abeja barniz damár, barniz river industrial. Las herramientas de trabajo como: Cuñas dentadas, espátulas de diferente forma y medida para esgrafiar y colocar las fuertes cargas; pinceles principalmente de pelo largo y en forma abanicada para las veladuras y salpicaduras; mallas de alambre para calcar sus entramados en la cera. Con todas éstas, pude experimentar y lograr una gran variedad de sensaciones en la materia.

Dicho lo anterior, pasaré a explicar como fue el proceso de elaboración de los cuadros.

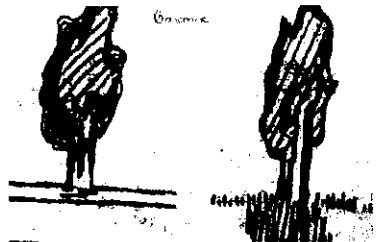
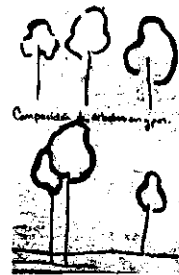
La serie de cuadros que realice durante la investigación consta de diez. Cada uno de ello tuvo una particularidad desde su inicio hasta el fin, sin embargo, básicamente fueron tres las maneras de proceder para la realización de éstos.

1) La contemplación directa del modelo (árbol) observando como es el crecimiento físico de éste, dependiendo si es un árbol joven, viejo o tal vez seco, de igual manera si son de una especie u otra. Éstas características le dan una peculiaridad modelo que yo tomo como referencia para expresar cuál es la sensación que éste me transmite.

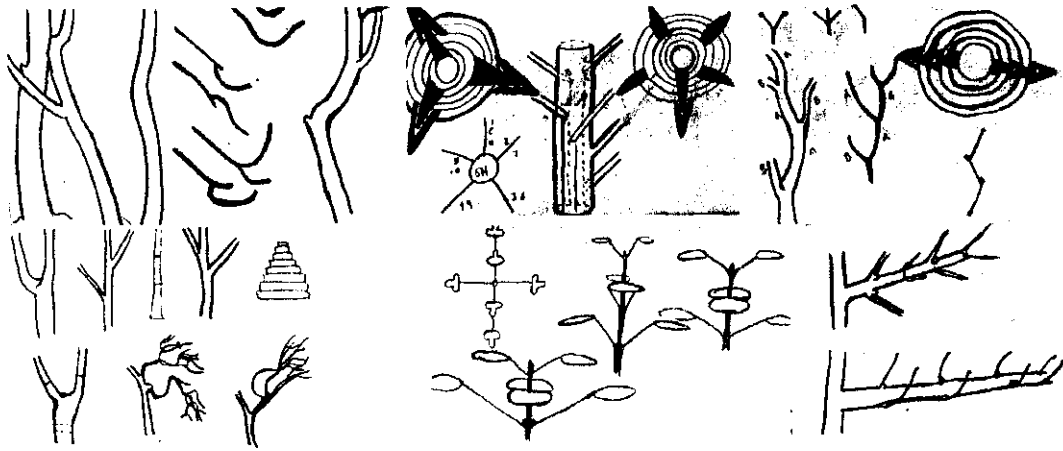
La contemplación indirecta del modelo, también esta incluida en este apartado por lo que Anatomía Artística del Árbol, libro en el que encontré un repaso histórico de los pintores que utilizaron este elemento la naturaleza en la pintura, ya sea como elemento aislado o

en paisajes. Los estudios y esquemas del libro con relación al crecimiento físico y rítmico del árbol, las variantes en alternancia de las de las ramas, sus bordes, las formas en las copas de los árboles que también varían según su edad y especie; me sirvieron como fuentes para transformarlas libremente de acuerdo a una intención expresiva propia. En el libro Dibuixos de Joan Miró, Pablo J. Rico Lacasa, director de La Fundación Joan Miró, nos dice a cerca del valor de los apuntes, estudios, o bocetos: "Los dibujos previos o bocetos, como punto de partida, o como catálogo de imágenes, pueden ser vistos como un grafismo automático o como obra individualizada y con personalidad propia. Además nos sirven para establecer las lógicas genealógicas de muchas de sus pinturas, esculturas, cerámicas, tapices u obra gráfica y sobre todo dar el justo valor que les corresponde y el sentido que animó a su creador ilustrando su complejo proceso de decantación iconológica, lejos de fáciles lecturas sobre su emotividad y presunto automatismo irracional". (25)

Al respecto de los procesos de elaboración retomar algunos apartados del libro de Miró, para ejemplificarlos y justificarlos con los míos.







COMPOSICIÓN: Cómo mirar los árboles. Por su equilibrio, árboles solos, árboles vistos en masas o en grupo.

ESQUEMA

DIRECCIÓN: Horizontal, vertical, curva.

CONTROL DE CLAROSCURO. Equidistancia de líneas, curvas y redes esenciales del ramaje.

EXPRESIÓN: La estación del año con relación a la espesura del ramaje.

INTERVALO: Fondos de mayor a menor peso por masas con relación a lo lineal como a la densidad.

TRONCO: Masa. Oportunidad del color y el tono con relación a la posición izquierda, derecha y centro.

NUMERO: Con relación a los grupos de árboles, cuál es la constante numérica.

FORMACION: Espacio. Equilibrio de espacios oscuros y claros. De grandes masas con pequeñas. Árboles vistos a diferentes distancias.

BALANCE: Horizontes en vertical, diagonal y horizontal. Variedad de siluetas en los árboles. Perfiles y contornos.

Comparación de especies, delineando la forma de los árboles.

Donde la diferencia de la dirección del ramaje marca los intervalos regulares sobre el plano.

En espiral

Pentagonales.
Lineales y en números progresivos
En grupos numerosos
Aglomeraciones
Troncos viejos
Grados de dirección y/o posición.
Grados de tensión o curvatura del crecimiento en la rama,
orden numérico en las direcciones del crecimiento
progresivo.
Por el cambio en las estaciones del año percibimos una
expresión de igual manera en la edad de los árboles. Es
decir en su metamorfosis.
Los nodos de las ramas en dirección opuesta a las
espirales.
El árbol y su edad de un crecimiento rectilíneo a curvado
hasta retorcido.
Pag.193
Representación de los diámetros. Grafica, ancho y
esbeltez de la rama o el tronco.

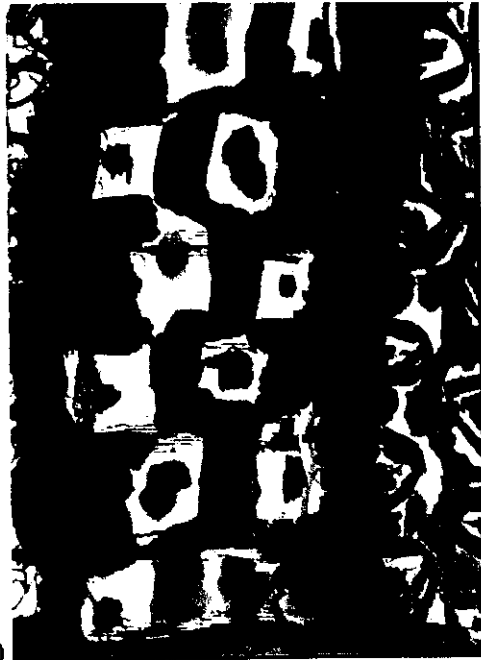
**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

3.2.1. Dibujos Originales y Únicos.

Sin función como boceto o preparatorios de trabajos posteriores en técnicas como: Pastel, acuarela, lápices de color, tinta china de distintas densidades, ceras, etc. Al respecto quiero añadir que dicho proceso fue muy provechoso para mí pues me permitió dar mucha más fluidez y versatilidad al tema que estaba trabajando, ya que la impronta de la acuarela, el acrílico, la barra conté que son técnicas muy versátiles me permitieron realizar bastantes trabajos sobre papel.

1)





2)



3)



- 1) FIG. "LA ENERGIA DE LA TIERRA". TINTA/PAPEL. 29.7 X 23 cms. 99'
- 2) FIG. "CRECIMIENTO RITMICO". TINTA/PAPEL. 22.5 X 17 cms. 99'
- 3) FIG. "PENUMBRA". TINTA/PAPEL. 29.7 X 23 cms. 99'
- 4) FIG. "PAISAJE ENCANTADO". 23.5 X 17.5cms. 99'

3.2.2. Grafismos Sencillos.

1) Realizados de manera emotiva y gestual, sin ánimo apriorístico de ser llevados a procedimiento definitivo: Dibujos de gran esquematismo realizados a lápiz o bolígrafos que constituyen un improvisado repertorio de imágenes para su hipotético uso posterior. Estas imágenes son producto de su pasión por el trabajo y su necesaria gimnasia mental". Cuadros 1,3,7 y 9.

2) Otra manera de trabajar es la reflexión sobre los elementos formales los autores a los que me referí en el primer capítulo, retomando así algunos de los más esenciales para mí. Por ejemplo en Piet Mondrian, que tiene una visión mística y teosófica, la esencia estructural del cuadro es la vertical y la horizontal, que para él representan el principio de la vida, el hombre y la mujer. La visión de Paul Kleé es cósmica y él ajusta los modelos y ritmos encontrados en la naturaleza a través de una sensibilidad lineal para componer sus espacios pictóricos. Gustav Klimt en el "Friso de Stoclet" la palma y la voluta elementos del estilo "Art Nouveau" que tiene un carácter de lo orgánico son formas recurrentes en mis trabajos. Cuadros 2,5 y 10.

3) Por último, el trabajar libre y directamente con los materiales me da la oportunidad de asociar libremente lo antes aprendido y aprehendido, declarándose la intuición paso a paso en su justa expresión. Cuadros 4,6 y 8.

3.3 ANALISIS DE LOS CUADROS.

"En el análisis de la forma se encuentra el verdadero contenido de la obra" (26)

Para entrar al análisis tomaré como punto de partida los procesos creativos que seguí y que ya expliqué anteriormente.

-CUADRO 1 "LA FAMILIA". 120 X 150 cms. ÓLEO Y CERA/ TELA.

La paleta del cuadro esta regida por el verde, color secundario, y como fondo el amarillo, color primario haciendo que las figuras contrasten. Aunque el árbol que esta a la izquierda tenga la intención de fusionarse con el fondo ya que es un verde amarillento. El rojo, otro color primario diferencia el primer plano que son los tres árboles -familia- del fondo dando unidad.

Éste primario mezclado con blanco se integra con la silueta verde igualmente mezclada con blanca y que rodea esta familia.

Rojo y verde son los colores del primer plano (de la familia de árboles) mismos que tienden tanto a la sombra como al valor.

El árbol del extremo izquierdo y el del centro tienden a la sombra en el rojo y el árbol, extremo derecho tiende a la sombra en el derecho, un contraste muy marcado de luz pues va de la sombra al tinte tanto en el verde como en el rojo.

El árbol central, quien representa el fruto de esta familia es un acento de rojo con sombra en el tallo pues el acento un elemento central e importante contrastándose con el fondo amarillo no esta rodeado por la silueta verde claro para que sea así efectivo, sombra, brillo. En el fondo contiene salpicaduras de matices de los tres colores principales: Amarillo- ocre oscuro. Rojo- carmín- bermellón. Verde- viridian- olivo.

Por último entre le fondo y la figura los puntos de color rojo, algunos más saturados y algunos más velados resultan ser una expresión de caricia, protección, de cariño, en un sentido hacia los otros dos elementos o árboles equilibrando así la masa del extremo izquierdo pero además con un movimiento suave de caricia haciendo un juego de pésol masa en movimiento.



-Cuadro 3 "CIPRESES". 80 X 100 cms. ÓLEO Y CERA/ TELA.

El color en este cuadro se rige por un contraste de complementarios AMARILLO-PURPURA que aparecen en el primer plano.

Los verdes del fondo son un recurso de brillantez que hacen vibrar al cuadro y dan un acento (por contraste) a las sombras de la figura. Esta conjugación de brillo y sombra esta equilibrado por una capa de cera liquida que se desempeña doblemente como elemento formal ya que esta en función del color como veladura o transparencia, y como materia en la forma.

Estructuralmente el cuadro se compone esencialmente por verticales y algunos acentos horizontales y diagonales en la figura, estos últimos son secuenciales y rítmicos.

Al ciprés lo asocio con la muerte y el tono púrpura simboliza luto en la liturgia católica tiene para mí un sentido simbólico en la elección cromática. El brillo y la sombra enfatizan tal expresión. Igualmente sucede con las estructuras que componen al cuadro, son tres líneas verticales y ascendentes las que componen al cuadro creando una desproporción en lo que sería el tronco de los árboles y su copa alargada.

Ésta desproporción es la que nos da la sensación de ascensión de la figura convirtiéndose en almas que se elevan para alcanzar otro plano; dejan lo terrenal para ascender a lo espiritual, como dice G. Jung.

Pero no sólo la figura nos expresa esa transición, también el fondo se encuentra velado haciéndonos sentir que ésta parte de la realidad ya no es tangible y que el velo que la cubre la lleva a otra dimensión, como a la figura, sin embargo el púrpura del luto queda en el fondo.



-CUADRO 7 "SECUENCIA ORGANICA". 120 X 200 cms. OLEO Y CERA/ TELA.

El color de este cuadro se compone por un contraste de extensión del verde con el rojo, del contraste de la luz y la sombra en el fondo y figura.

En lo que respecta al rojo y al verde ambos se confunden en el fondo y en la figura apareciendo y desapareciendo por medio de la sombra y la luz, es por eso que en el fondo aparece el amarillo como brillo dando acentos en ciertas partes en el contorno del fondo.

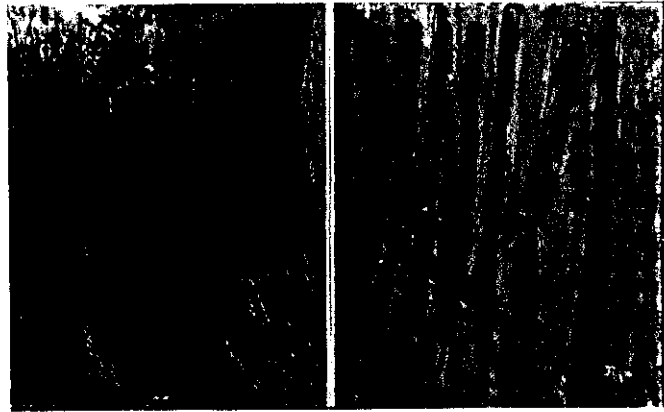
En el esquema compositivo podemos ver que en el encuadre del díptico se compone de una perspectiva que abate los planos del cuadrante izquierdo hacia el derecho abriendo un ángulo de 180° siendo el centro del cuadro el eje que divide y une a los planos.

Dicho encuadre estructura al cuadro de tal manera que los planos que se componen son el punto de partida para una secuencia, trazos orgánicos y gestuales, verticales en forma rítmica partiendo del centro hacia el cuadrante izquierdo los ritmos son de menor a mayor intervalos entre ellos, es decir de mayor a menor espacio entre ellos, y en lo que respecta al cuadrante derecho del centro hacia éste, los intervalos de menor a mayor dando así un sentido espacial y rítmico al cuadro además de que éste tipo de encuadres esta determinada por un espacio cúbico siendo esto que es el cubo la estructura esencial de cuadro.

El ritmo es el agente plástico que utilizo principalmente para organizar la forma, el color teniendo como finalidad dar vida y latencia al espacio que traslada a éstas haciendo vibrar el color a través de la texturación del cuadro.



Dirección de líneas verticales diagonales con posición de izquierda a derecha con un número formado por los grupos de ramas equilibrando. Espacios oscuros con largas masas y pequeñas.



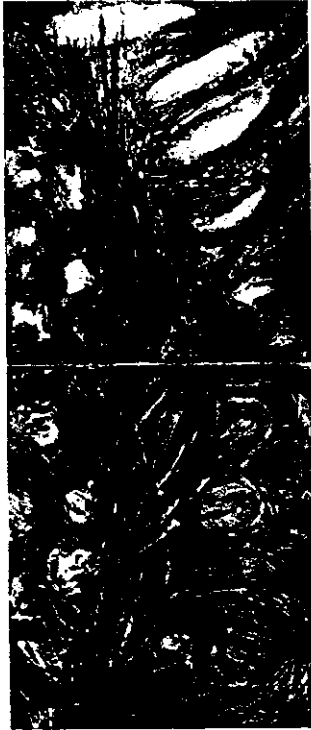
Cuadro 9 "RITMOS E INTERVALOS" (Díptico) 200 x 100 cms
ÓLEO Y CERA/ TELA.

Éste cuadro fue producto de una serie de dibujos de las estructuras esenciales de los árboles.





Las ramas, las semillas y frutos tienen un ritmo de crecimiento determinado por y que aparecen en el primer plano r su especie y edad. En el caso de éste cuadro no estoy representando a ninguna especie en especial. El "ritmo" y los espacios que acompañan a éste en su movimiento, es decir el "intervalo", son los elementos que me sirven de referencia para trabajar. Los tonos que prevalecen en ésta paleta limitada, son los cálidos, esencialmente el amarillo que aparece en el primer plano haciendo un contraste de claroscuro con el tono asfalto, sin embargo éste último tono hace que el verde esmeralda y el verde viridian del fondo resulte un tono medio entre ellos a su vez. La manera o el procedimiento para hacer éste cuadro fue por medio de esgrafiado, dando un acabado muy vigoroso y textural en la parte de la copa del árbol. Cabe resaltar que no hay tronco y que la copa tiene la apariencia de un nido que contiene a sus semillas, lo que por otro lado en el fondo se ve en el crecimiento y la liberación de una semilla.



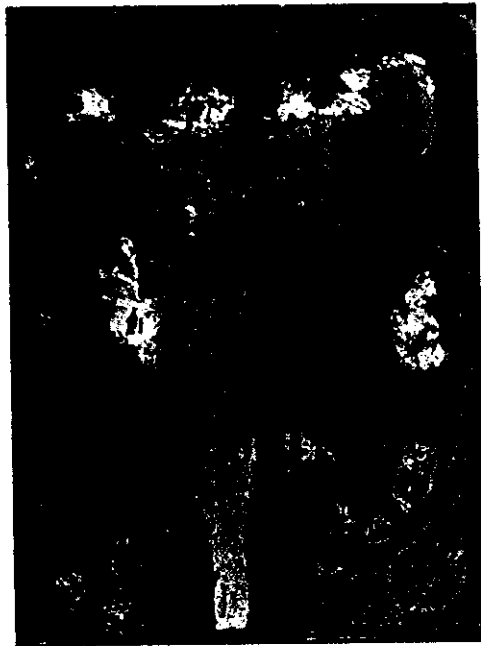
Cuadro 4 "ÁRBOL DINÁMICO". 100 X 130 cms. ÓLEO Y CERA/TELA.

En el caso de éste cuadro el procedimiento como primer paso fue la elección de las herramientas como por ejemplo cuñas lisas, cuñas dentadas de tres medidas, pinceles de pelo largo, plano, de abanico, espátula alargadas y triangulares.

La selección de la paleta: Amarillo Nápoles, amarillo medio, amarillo oscuro amarillo ocre. Verde viridian, verde savia, verde olivo, verde esmeralda, verde amarillento. Para la figura use veladuras de cera con tinta carne quedando entre el fondo y la figura siena oscuro, asfalto y laca anaranjada entremetida en la figura. El fondo carmín con sombras de asfalto enmarca la figura que se expande en el espacio resultando su complementario. Por lo tanto es el contraste de extensión predomina en éste cuadro.

En la composición la copa del árbol prácticamente prevalece y abate los cuatro cuadrantes del formato y por lo tanto del espacio. El tronco como elemento central es un acento a la composición equilibrada del cuadro. La forma de la copa la componen líneas curvas más dinámicas, cargas fuertes de materia (cera) dando un sentido orgánico siendo el uso de la cuña dentada la herramienta adecuada para vibrar con más fuerza y carácter el cuadro. Salpicaduras de color, materia y veladuras para dar sensación de volumen a ésta.

La voluptuosidad, la fuerza y el vigor de la copa desciende de la parte superior que rodea al tronco llegando así a la superficie, simbolizando la espiritualidad o el plano divino que representa la copa y que protege al tronco, éste último vendría a corresponder al cuerpo. La estructura del cuadro se vuelve significativa pues la armonía y el equilibrio presentes, no sólo como parte formal, sino como expresión del cuadro mismo, pues dan la sensación de estabilidad que recae en el tronco manteniendo su centralidad.



**Cuadro 6 "DESPLAZAMIENTO". 100 X 100 cms. ÓLEO Y CERA/
TELA.**

La elección cromática transita entre los colores cálidos, fríos y sombras.

Al centro el verde con la figura se vuelve translatorio ya que no está en un sólo tono sino que se va materializando a través de veladuras de cera de otros matices de verdes en planos, creando un desplazamiento de la figura a su vez.

En lo que respecta a los tonos cálidos son a su vez brillos del fondo y de la textura de la copa del árbol. Además crean un contrapeso entre la parte superior izquierda y la inferior derecha resultando un contraste equilibrado y de extensión con el verde.

El esquema compositivo de éste cuadro está definido por una línea curva que abate más de la mitad del formato. El centro del cuadro que se desplaza abatiendo el cuadrante derecho del centro ascendentemente, se desmaterializa, pero los planos subsecuentes del centro quedan estáticos conservando así la estructura esencial de la figura, el tronco que viene desde el cuadrante inferior izquierdo siendo esta copa de la figura una forma flotante y en movimiento que a su vez no es una materia etérea, además de no ser un tono saturado sino más bien una transparencia.

En el fondo es donde prevalecen las sombras acentuando la figura por medio de un contraste pero equilibrando con los brillos de éste el brillo de la figura.

El esquema compositivo se define por un círculo en que tiende a trasladarse

hacia el cuadrante izquierdo indicando un movimiento o desplazamiento del plano

y que al mismo tiempo va descubriéndose velo o la transparencia verde y va mostrando la brillantez del cuerpo plano que está debajo como la irradiación del sol que nace.



CUADRO 8 "ARBOL DE LA VIDA ". 170 X 170 cms. OLEO Y CERA/ TELA.

El cuadro fue iniciado por una gran salpicadura verde al centro trazando las direcciones de los cuatro ángulos del formato. Posteriormente con una capa de cera líquida a manera de pantalla con salpicadura de cera espesa en una gama de colores que van del amarillo claro al rojo bermellón. La pantalla fue una experimentación con una malla de gallinero para calcar sus celdas dándole un sentido como de panal de abejas.

La composición esencialmente es central aunque el tronco tiene una inclinación hacia el cuadrante izquierdo rompiendo un poco la estaticidad de la figura. Alrededor de la figura la hoja de oro con cera transparente enmarca la copa del árbol así mismo su base.

La selección cromática esta dada por una gama de colores cálidos en la figura y de verde esmeralda y púrpura en el fondo. El contraste por saturación es dada la factura de éste cuadro casi hecho en salpicaduras de colores muy

brillantes y puros, con esgrafiados que dan forma a un organismo vivo. Además de las calcas de las celdas de la malla de gallinero que parecieran panal de abejas también remite a las estructuras esenciales que hay en la naturaleza, resultando un cuadro muy orgánico.

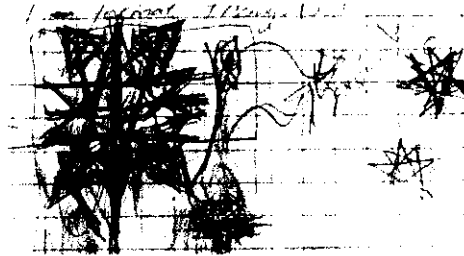


CUADRO 2 "ARBOL MISTICO".100 X 120 cms. OLEO Y CERA /TELA.

La paleta de éste cuadro se rige por tonos azules, ocre, verdes con sombras que van del centro hacia los extremos, las luces que se encuentran van del centro y hacia los extremos y las luces que se encuentran en el centro tienen una resonancia en los extremos de los cuadrantes superiores.

El azul prusia es quién da la profundidad y la oscuridad que rodea al árbol, éste color es el que encierra el misticismo con su intensidad tonal y que además hace emerger a la figura desde el centro para rebelárnoslo.

El fondo amarillo ocre y verde amarillento, verde viridian delimitan al tronco y su vez lo equilibran por abatimiento de los cuadrantes izquierdo y derecho. El tronco esgrafiado con rojo carmín se vuelve compatible con la silueta azul prusia y a su vez interactúan no sólo estos dos tonos sino también los acentos aislados de ocre, viridian y rojos. El azul y el rojo carmín por su tonalidad dan una mezcla óptica púrpura y siendo el fondo verde amarillento o amarillo ocre complementario. Los acentos que rodean al árbol(frutos) aparentemente quedan aislados pero forman triángulos.



La figura de éste cuadro es esencialmente central aunque la dirección de ésta tienda hacia la izquierda logrando así cierta tensión entre la línea vertical del tronco y el centro dando un efecto de movimiento y equilibrio por el abatimiento de los cuadrantes izquierdo y derecho.



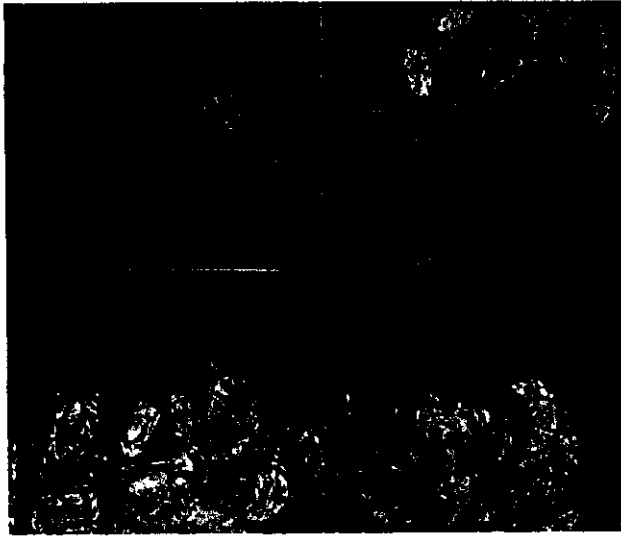
CUADRO 5 "ARBOL VIEJO". 100 x 120 cms. OLEO Y CERA/ TELA.

El inicio de éste cuadro fue con una pantalla de colores brillantes, amarillo claro, laca anaranjada, bermellón y verde pardo; escurridos desde la parte superior del cuadro. Posteriormente con cera derretida formé otra pantalla pero que además me permitiera ver los tonos verde viridian y carmín del fondo. La hoja de oro ayudo a resaltar los tonos brillantes de la copa del árbol de tal manera que éste primero resulto un buen recurso cromático. En cuanto a la forma del árbol son el resultado de estudio de las formas de crecimiento y la edad de los troncos que mientras más edad tienen se deforma y agrieta. Con el recurso del accidente planté la forma del árbol para después matizarla con veladuras, respetando el carácter transparente de la cera. Otro material que utilicé fue el barniz "River" que da resistencia y flexibilidad a las capas gruesas de cera mezcladas con arenas.



Cuadro 10 "AGRUPAMIENTO".200 X 240 cms. OLEO Y CERA/ TELA

Con la finalidad de romper con la composición central éste cuadro está compuesto por varias figuras (troncos. El contraste cálido frío sugiere cercanía y distancia siendo un medio muy importante de representación de efectos plásticos que dan espacialidad y perspectiva siendo el verde viridiano el que enfatiza dicho efecto pues como es un tono muy intenso, dando la sensación de lejanía siendo aún más evidente cuando se encuentra junto al laca anaranjada y el rojo bermellón que dan el efecto contrario. La hoja de oro que en éste caso la use como tono, hace que la copa de los árboles que están en el primer plano del cuadro sean el centro del cuadro estando en la parte superior del cuadro fugándose hacia la parte inferior generando así un campo de profundidad.



CONCLUSIONES

La imagen del *El Árbol Cósmico* o *Árbol de la Vida* se inserta en un cuerpo coherente de mitos, ritos e imágenes que denomina el *símbolo del centro*. Eliade ha demostrado que todos los aspectos de la *conducta mítica* de la humanidad reflejan un profundo deseo de comprender la realidad esencial del mundo, algo que se pone de manifiesto muy especialmente en la obsesión del hombre por los orígenes de las cosas. Este centro es punto del comienzo absoluto en el que se desencadenaron las energías latentes de lo sagrado, punto en el que los seres sobrenaturales del mito o dioses de la religión crearon al hombre y al mundo. De igual manera ésta manera esencial de explicarse los fenómenos de la vida originó las primeras civilizaciones. Como anteriormente había dicho en el primer capítulo el tema del *árbol*, para mí el cuestionarme y responderme a través de la experiencia pictórica, provocó el deseo de realizar ésta serie y ésta investigación que presento. Dice René Berger que la función del artista sigue siendo la misma: Expresar la realidad invisible que más allá de nuestro ser físico constituye al hombre en cuanto hombre. Pero aunque el hombre pueda seguir los modelos que le brinda la naturaleza no es un creador a lo que a ese respecto se refiere, sino que el sentido del orden atrae su imaginación y aventurarse más allá de lo dado con una voluntad libre, misma que puede expresar un mundo propio, un mundo que es el reflejo de nuestros sentimientos y emociones de ese complejo de instintos y pensamiento que llamamos personalidad.

A través del concepto de *transposición* en donde la imagen es un medio por el cual un pintor puede componer con movimiento, ritmo, armonía, etcétera. En mi caso el método de *pantalla*, el *scratch*, el *dripping*, las salpicaduras fueron recursos que me ayudaron a dar forma, expresión y personalidad a los cuadros.

Umberto Eco contrapone dos conceptos de forma, la *forma*, como concepto de expresión, formación de carácter físico que vive una vida autónoma como organismo. Y el de la teoría de la *formatividad* de Pareyson la de producción y acción formante en donde el concepto unitotalidad de la persona, su pensamiento, moralidad, *formatividad* da un compromiso de concebir el arte como misión y deber. La formación en donde interviene el sentimiento, la inteligencia afectando la vida espiritual del individuo. En el arte la persona forma únicamente por formar, y piensa y actúa para formar y poder crear. Estas afirmaciones, y la definición del arte como pura *formatividad* podrían generar equívocos, especialmente en el caso de que se asociara el término *forma* con rancias querellas de forma-contenido ó forma-materia, pero toda presunción de un estéril formalismo sucumbe cuando se refiere a un concepto de forma organismo, cosa estructurada que en cuanto a tal lleva a la unidad de los elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados en un acto que tiende a la armonía de cierta coordinación, pero que procede con leyes de la obra misma, y no pueden abstraerse de los mismos pensamientos, sentimientos y realidades físicas que la constituyen; postula y esboza en su hacerse.

Jean Dubuffet y Antoni Tápies que con sus cargas matéricas dieron corporeidad, vida, animación y fuerza al cuadro. Paul Klee, Gustav Klimt, Piet Mondrian, Graham Sutherland relacionados de alguna manera con el tema del árbol, con ellos pude retomar algunas referencias que me ayudaron a entender cómo manejaron su poética y cómo existía una congruencia en la manera de hacer los cuadros.

El proceso creativo que seguí, partió de la observación directa de ciertos árboles que me interesaban en su constitución física, a veces tomaba apunte, a veces no y guardaba el recuerdo y la sensación que me había provocado, posteriormente ya la dibujaba e incluso hacía variaciones. Los esquemas del libro Anatomía de los Árboles, como por ejemplo crecimiento físico de los árboles sus etapas de desarrollo, los esquemas detallados

de ramas, troncos, hojas su crecimiento lateral, espiral etc. Fueron punto de partida muchas veces para iniciar un cuadro. La experimentación y búsqueda de materiales como tintas, carboncillo, barras conté, sanguinas, grafito, papel pegado y mezclarlas con técnicas como acuarela para dar diversas calidades y sensaciones con los materiales. Lo líquido con lo rugoso lo áspero con tersura e incluso estas sensaciones también con el color, de colores brillantes con lo opaco y áspero de la barra de gis pastel o el brillo del pastel graso con el opaco del gis. Así la experiencia obtenida de los trabajos en papel me servía para llevarla al cuadro con el óleo, temple, encausto, provocando los contrastes en las sensaciones de la materia que experimenté con las posibilidades de la cera y el óleo básicamente, para estructurar al cuadro a partir de la sensorialidad y fuerte robustez de la materia. Así pues su gran flexibilidad me permitió manejar diferentes recursos plásticos, como el esgrafiado, lo abultado, las pantallas informes de cera de las que partí, transparentes, opacas, además la experimentación con barnices de fabricación industrial que le dio la resistencia suficiente a las cargas para que no se cayeran. Otros materiales fueron, la hoja de oro, cobre y aluminio, etcétera.

El árbol para mí fue un elemento que me coadyuvó a la formatividad de una manera de proceder. Creo también que la cera, material esencial, resultó toda una fuente de posibilidades y sensaciones, así como una identificación con éste material, resultando para mí un organismo vivo.

INDICE DE CITAS

- 1) Malraux, André, Las Voces del Silencio, p.:15
- 2) Cook, Roger, Col. Mitos, Dioses, Misterios. El Árbol de la Vida, p.:6
- 3) Ibidem, p.:7
- 4) Ibarguengoitia, Antonio, Suma Filosófica Mexicana, p.:21
- 5) Eliade, Mircea, Lo Sagrado y lo Profano, p.:147
- 6) Ibidem, p.p.:148-149
- 7) Ibidem, p.:149
- 8) Berger, René, El Conocimiento de la Pintura, p.:29
- 9) Cook, Roger, Col. Mitos, Dioses, Misterios. El Árbol de la Vida, p.:30
- 10) Read, Herbert, Educación por el Arte, p.p.:40-44
- 11) Gombrich, E. H., Arte e Ilusión, p.p.:143-146
- 12) Berger, René, El Conocimiento de la Pintura, p.:24
- 13) Gombrich, E. H., Arte e Ilusión, p.:167
- 14) Berger, René, El conocimiento de la Pintura, p.p.:24-26
- 15) Berger, René, op. cit. p.:220

- 16) Westheim, Paul, Mundo y Vida de los Grandes Artistas II, p.:118
- 17) Ibidem, p.p.:117-120
- 18) Suchmützler, Robert, El Modernismo, p.p.:174-175
- 19) Itten, Johannes, El Arte del Color, p.:14
- 20) Eco, Umberto, La Definición del Arte, p.:204
- 21) Ibidem, p.:205
- 22) Dorfles, Gillo, Las Últimas Tendencias del Arte de Hoy, p.p.:102-103
- 23) Dubuffet, Jean, Escritos Sobre Estética, p.:189
- 24) Cook, Roger, Col. Mitos, Dioses, Misterios. El Árbol de la Vida, p.p.:26-27
- 25) Rico, Lacasa, Dibujos de Joan Miró, p.p.:16-17
- 26) Orozco, José Clemente, Los Cuadernos de Orozco, p.:31

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, JUAN, Introducción a la Creatividad, MÉXICO, TRILLAS, 1992, 253P.
- BISCHOF, ULRICH, Max Ernst, 1891-1976, Más Allá de la Pintura, ALEMANIA, TASCHEN, 1991, 95pp.
- BERGER, RENÉ, El Conocimiento de la Pintura como Verla y Apreciarla, ESPAÑA, NOGUER, 1961, 404pp.
- BOWNES, ALAN, Las Bellas Artes Tomo I, MÉXICO, CUMBRE, 1981, 316pp.
- CARLUGGIO, LUIGGI, Col. Pinacoteca De Los Genios. Graham Sutherland, ARGENTINA, CODEX, 1965, 28pp.
- COOK, ROOGER, Col. Mitos, Dioses Y Misterios. El Árbol de la Vida, ESPAÑA, DEL PRADO, 1995, 128pp.
- COMBALIA, DEXEUS, VICTORIA, Tápies, ESPAÑA, TASCHEN, 1984, 93pp.
- CONSTANTINO, MARIA, Klimt, ESPAÑA, LIPSA, 1992, 96pp.
- DOERNER MAX, Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte, ESPAÑA, REVERTE, 1980, 461pp.
- DORFLES, GILLO, Últimas Tendencias de Hoy, ESPAÑA, LABOR, 1976, 279pp.
- DUBUFFET, JEAN, Escritos Sobre Arte, ESPAÑA, BARRAL, 1975, 367pp.
- ECO, UMBERTO, Obra Abierta, ESPAÑA, SEIX BARRAL, 1992, 355pp.

- ECO, UMBERTO, La Definición Del Arte, ESPAÑA, MARTINEZ-ROCA, 1990, 285pp.
- ELIADE, MIRCEA, Lo Sagrado y lo Profano, ESPAÑA, PAIDOS, 1998, 191pp.
- ELIADE, MIRCEA, Tratado de la Historia de las Religiones, MÉXICO, ERA, 1998, 462pp.
- Enciclopedias de las Bellas Artes, Tomo I , MÉXICO, CUMBRE, 1981, 310PP.
- Enciclopedia de las Bellas Artes, Tomo IV, MÉXICO, CUMBRE, 1981, 231PP.
- GOMBRICH, E. H., Imágenes Simbólicas, ESPAÑA, ALIANZA, 1983, 343pp.
- GOMBRICH, E. H., Arte e Ilusión, ESPAÑA, GUSTAVO GILLI, 1979, 394pp.
- Historia del Arte Salvat, Tomo I, MÉXICO, SALVAT EDICIONES, 1976, 121pp.
- Historia del Arte Salvat, Tomo II, MÉXICO, SALVAT EDICIONES, 1976, 241pp.
- ITTEN, JOHANES, El Arte del Color, ESPAÑA, ALIANZA, 1988, 155pp.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, El Pensamiento Salvaje, MÉXICO, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 1982, 415PP.
- LOPEZ CHUHURRA, OSWALDO, Estética de los Elementos Plásticos, ESPAÑA, LABOR, 1971, 154pp.
- MALRAUX, ANDRÉ, Las Voces del Silencio, ESPAÑA, EMECE, 1956, 565pp.

- MARCELIN, PLEYNET, La Enseñanza de la Pintura, ESPAÑA, GUSTAVO GILLI, 1978, 218pp.
- MALET, RASA MARIA, Joan Miró, ESPAÑA, POLIGRAFIA, 1983, 128pp.
- OROZCO, JOSÉ CLEMENTE, Los Cuadernos de Orozco, MÉXICO, SEP, 1983, 336pp.
- PALAZON, MARIA ROSA, Reflexiones Sobre Estética a Partir de André Bretón, MÉXICO, UNAM, 1991, 515pp.
- PARTSCH, SUSANA, Paul Kleé, 1879-1940, ALEMANIA, TASCHEN, 1991, 96pp.
- READ, HERBERT, Educación por el Arte, ESPAÑA, PAIDOS, 1982, 480pp.
- RICO, LACASA, PABLO J., Dibujos de Joan Miró, ESPAÑA, ELECTA, 1993, 173pp.
- SCHMUTZELER, ROBERT, El Modernismo, ESPAÑA, ALIANZA, 1996, 209pp.
- WESTHEIM, PAUL, Mundo y Vida de los Grandes Artistas A II, MÉXICO, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 1985, 172pp.