



00261
8

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

OPUESTOS, ARMONÍA Y CONTROL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES (PINTURA)

PRESENTA:
JORGE LUIS PARDOS ROSADO
DIRECTOR: DR. JULIO CHAVEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



CON AGRADECIMIENTO SINCERO A:

mis padres, que por sus consejos, ayuda económica y moral, he logrado cumplir uno de los objetivos que me he trazado en la vida.

Al Dr. Francisco José Ramos: por su valiosa ayuda para la elaboración de este proyecto.

A mis maestros Julio Chavez Guerrero, Gabriel Cruz, Martín García, Luis Hernández Cruz, Susana Herrero, Néstor Millán y Jaime Romano: por la confianza y conocimientos que me brindaron a lo largo de mi trayectoria como estudiante.

A Wanda Catalán, Liliana Ceja, Sergio Centeno, Calixto Frias, Marisa Guevara, Oliverio Hinojosa, Mónica Longo, Alberto Martínez, Oscar Mestey, Carlos Morales, Raúl Olmo, Luis Pardo, Trinidad Ramírez, Rafael Rivera Rosa, Elizabeth Romero, Isauro Thomé y al Dr. Carlos Varo: porque contribuyeron al desarrollo de este trabajo.

Pero sobre todo, a Dios.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción	1
I. Reflexión sobre los opuestos: un acceso al fenómeno de las artes plásticas	4
II. Las artes plásticas: Transfiguración del juego de la tensión entre fuerzas antagónicas	15
III. El Juego de la construcción y la destrucción	30
Conclusión	51
Bibliografía	54

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

¿Por qué la urgencia o impulso de construir objetos plásticos? ¿Por qué el deseo de llenar nuestras vidas con esas formas? ¿Qué función tiene? Reflexionando sobre estas preguntas especulo, partiendo de experiencias empíricas y teóricas, que es porque se tiene la necesidad de ser algo más. Esto resulta constatable al percatarnos de que siempre buscamos rebasar nuestra individualidad, ya que no parece existir satisfacción en ser un ente separado, apartado, o aislado del resto de las cosas del entorno.

No bastaba el sueño incontrolable y caprichoso, para reemplazar a una vida insatisfactoria; era necesario crear técnicas de surgimiento en sí mismo, o de enajenación dirigida y controlada para construir una realidad fantasmagórica y vivirla como auténtica realidad.¹

Sobre lo que se sugiere con esta cita. Concibo que la plástica es una de esas “técnicas de enajenación dirigida y controlada” que nos lleva hacia una especie de redención contra los límites del ensimismamiento. Pues nuestra individualidad encuentra a través del objeto plástico, en su producción y en su contemplación, un cauce por donde logra abrirse ante el “todo”.

¹ [J. Calderaro. La dimensión estética del hombre. p. 8].

Otra forma para expresar esto sería que mediante el arte conseguimos desencadenar nuestro “yo” limitado dando paso a una existencia más universal. J.D. Calderaro declara al respecto:

La resonancia estética que es un elevado grado vivencial, pone en comunión el espíritu con el universo.²

Es decir. A través del arte podemos llegar a reconocernos como parte integral del universo. El hombre y todo cuanto le rodea constituyen una relación armónica.

Esto se hace manifiesto, entre otras cosas, por la lucha o el juego existente entre fuerzas antagónicas. Para dar un ejemplo —como ya ha sido observado de alguna manera en el párrafo anterior—, las del mundo interior con las del mundo exterior. El arte se convierte así en expresión de discordia y a la vez de colaboración entre fuerzas distintas o diferentes.

En la dinámica de las fuerzas creativas y expresivas se destaca la liga antitética que representa la relación entre elementos de fuerzas opuestas. Es en este tipo de relación donde se percibe de forma más dramática una tensión antagónica.

2 [J. Calderaro La dimensión estética del hombre, p. 9].

Cuando se habla de opuestos quiere decir: cualquier vínculo entre entidades de partes y tendencias contrarias, ya sea en términos o en cosas. Esto constituye una dinámica de lucha constante, pues, los opuestos están en tensión co-eterna.

Como ejemplos de vínculos entre fuerzas opuestas se encuentran las siguientes relaciones de tensión: la unidad y lo fragmentado, los límites y la extensión, la aglomeración y el espacio, el viaje de lo anómalo y la proliferación de lo común, el desorden y lo sistemático, la atracción y la separación, el mundo interior y el mundo exterior, entre otros.

Cabe destacar que si la naturaleza del hombre consistiese puramente en ser individuo, resultaría incomprensible y absurdo, pues, ya sería un todo como individuo. Sería únicamente lo que fuese capaz de ser. Contrariamente a ello el deseo de expandirnos, de ampliar nuestro ser, indica que somos algo más. La comprensibilidad de las expresiones de un individuo, sean artísticas o puramente comunicativas, evidencia la intención humana de construir puentes que trasciendan la individualidad humana.

En las diferentes formas en que se nos presenta el arte ocurre esta fusión con el todo. ¿Acaso no contiene el

arte el elemento contrario a esta pérdida “dionisiaca” de uno mismo? ¿No contiene el arte el elemento “apolíneo” de la contemplación que nos separa de ello, y que nos desencadena de la privación constituida por las cargas de la vida cotidiana? ¿No se constata la misma dualidad, por un lado la absorción de la realidad, y por otro la excitación de querer controlarla, en el modo en que trabaja el artífice o en la manera en que percibimos los objetos que éste realiza?

Precisamente, sobre la tensión entre elementos opuestos es que radican los cuestionamientos que han dado paso a esta investigación. La cual surge de la necesidad por interpretar conceptualmente mi mayor interés dentro del quehacer plástico: lo compositivo.

Para ser más preciso. El mero placer estético —más que otra cosa— me ha impulsado a establecer un ordenamiento del espacio plástico. El resultado de esto desata cargas de índole conceptual.

Pero este ejercicio de carácter inductivo también llega a ser de carácter deductivo. Se trata de una tesis que se aborda, por un lado, con la introspección sobre mi obra, y por otro lado, con una reflexión entorno a las artes plásticas en general.

Antes de continuar con la dirección tomada hay que hacer un alto para enfatizar dos cosas: primero, que este trabajo es de índole especulativo. Segundo, que no se pretende fidelidad a una metodología o marco teórico particular. Más bien lo que se hace es interpretar mi obra y ciertas tendencias dentro del fenómeno plástico, tomando como referencia y apoyo para la especulación a una serie de fuentes consideradas como las más pertinentes. A saber: los opuestos según los Taoistas, los opuestos según Heráclito, los opuestos según Aristóteles, los opuestos según Hegel, y los opuestos según Nietzsche.

El tema de la oposición antagónica es un asunto de discusión profunda. Ha sido elevado por algunos estudiosos al ámbito de las esencias. Pero para efectos específicos de este trabajo, es el planteamiento del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, de la liga antitética Apolo-Dionisos, la luz que más esclarece mis impresiones sobre el asunto en cuestión.

De hecho, lo que he intuido sobre los opuestos se ajusta con un paralelismo sustancial al planteamiento expuesto por Nietzsche cuando habla de la liga antitética Apolo-Dionisos.

A modo de resumen, y repitiendo un poco, pero con otras palabras: la experiencia con el arte me ha revelado que la individualidad del ser no aguanta un sentido de

ensimismamiento absoluto. Que la experiencia formal encierra una experiencia conceptual. Que ambas experiencias hablan de mí y de lo que me rodea. Y que he logrado entender que puedo alcanzar una conciencia más amplia y profunda sobre el arte cuando le interpreto como una resonancia de la dinámica de la vida.

Ante esto último hay que destacar que todo ello se trata de una percepción relativa a lo planteado por Nietzsche. Para quien el arte es visto desde una óptica que corresponde a lo que constituye la vida; un conflicto entre entidades opuestas. Y análogamente, la vida la interpreta como un proceso artístico. Es decir, que así como se procede en la creación artística, así también procede la naturaleza en su gesta creativa. Respecto a esto Nietzsche asume una postura bastante cerrada. Dicho sea de paso, de la que difiere en ese punto por los límites que representa. Por ejemplo cuando dice:

...sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo. ...pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error.³

Con respecto a la cita anterior, el decir que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo me parece bastante exagerado. Aún poéticamente hablando. Se trata de un argumento oclusivo que contrasta con que

³ [Nietzsche El nacimiento de la tragedia. pp. 31-32].

descarta otras experiencias, maneras o formas de acceder a una conciencia profunda de mundo. Por dar algunos ejemplos: las ciencias biológicas, las matemáticas, la física, etcétera.

Vale acordar que no trato de instituir el análisis en una especie de culto a los postulados que hace Nietzsche u otro pensador. En vez, el propósito ha sido vincular unas proyecciones que él u otros han hecho, para esclarecer, apoyar y sustentar la manera en que he previsto el asunto en cuestión.

Las formulaciones y análisis hechos a partir de la concepción que se tiene sobre la inherencia y relevancia de la relación entre fuerzas antagónicas en las artes plásticas, están desarrollados en tres capítulos.

El primero, *Reflexión sobre los opuestos: un acceso al fenómeno de las artes plásticas*. Introduce las bases teóricas que sustentan los argumentos de la investigación en los próximos capítulos. Este capítulo concluye resumiendo la diferencia básica entre los planteamientos expuestos, y establece la postura que se asume respecto al tema de los opuestos en las artes plásticas.

El segundo capítulo, *Las artes plásticas: transfiguración del juego de la tensión entre fuerzas antagónicas*. Expone una transición de lo teórico a lo práctico a través de la

plástica: medios, proceso, forma y contenido. Con el fin de ampliar la investigación, esta parte queda complementada con el análisis a una selección de imágenes que ilustran una variedad de propuestas plásticas.

El tercer y último capítulo, *El juego de la construcción y la destrucción*, se aborda —sobre todo— desde una perspectiva empírica. Y manteniendo como eje de investigación el asunto de los opuestos, se examina —mediante una exposición de imágenes— parte de la producción plástica que he realizado en estos últimos ocho años. En general. Se devela el resultado de lo intuido con lo investigado, a través de un análisis que entrelaza la experiencia práctica y la experiencia teórica.

Hay que manifestar que con esta labor no se pretende establecer una verdad o fundamentar algo. Ello supondría encapsular el asunto a un determinismo. Lo cual es contradictorio a la postura que se promueve de una dinámica de tensión entre fuerzas antagónicas.

I CAPÍTULO

Reflexión sobre los opuestos:
Un acceso al fenómeno de las artes plásticas

“ Sin embargo nos reuniremos para separarnos y reunirnos de nuevo ”
Samuel Butler

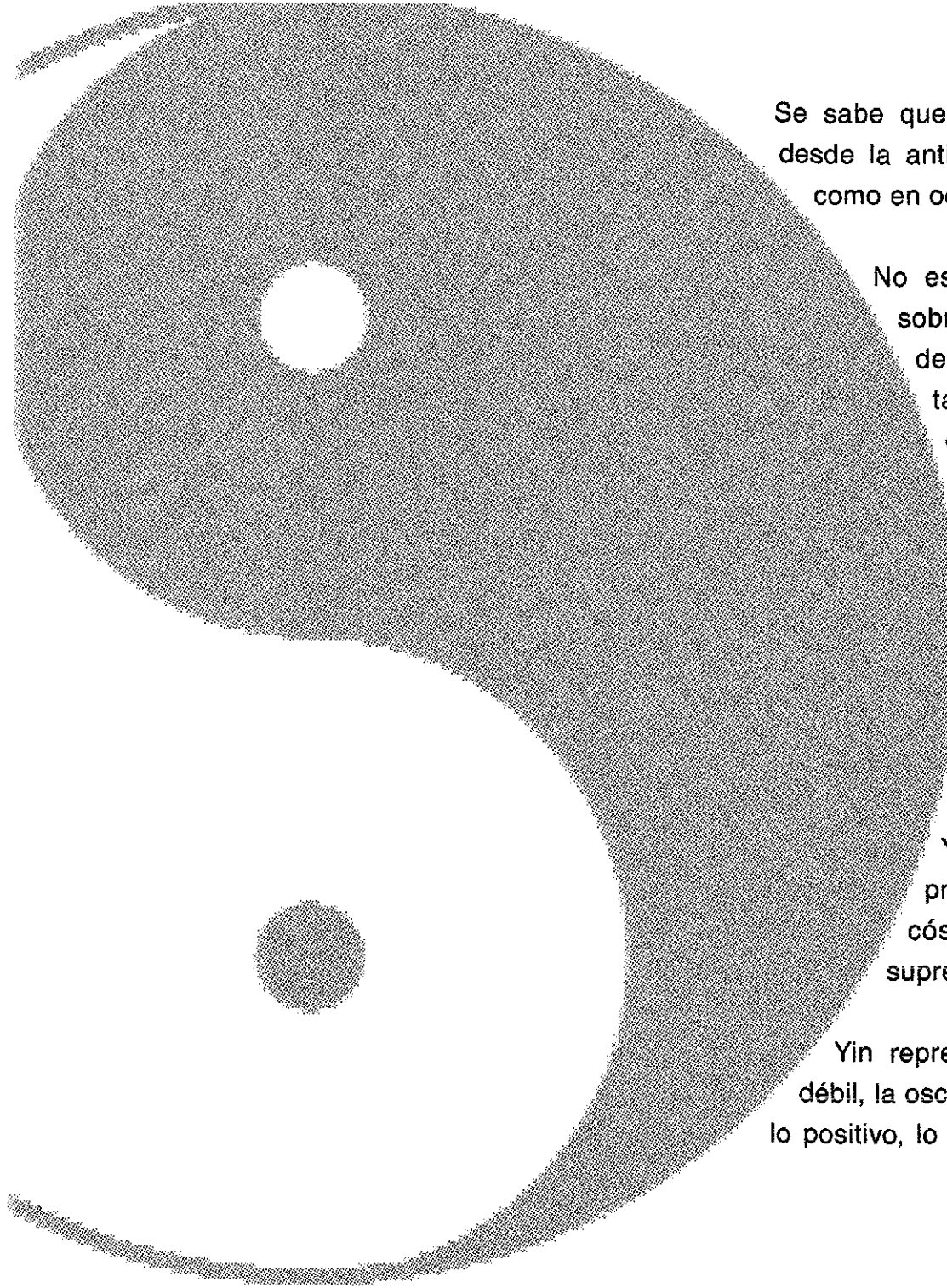
Se dice que a partir de la “conciencia sobre sí mismo” y de la ajena, el hombre establece las diferencias entre todas las cosas existentes. Primero, seguramente, detecta cuanto difiera entre “mundo interior” y “mundo exterior”. Es decir, entre su propio ser y las cosas que aparecen ante sus ojos.

Quizás más tarde, descubre los distinguos entre su “yo interno” (pensamiento, alma y espíritu), y su “yo externo” (cuerpo y materia). En efecto, se piensa que el ser humano se percata de que la esfera de todo lo observado está determinada en gran parte por características que difieren unas de otras. Por cuanto, para entenderlas, ordena tal diversidad en categorías. Entre ellas distingue las de oposición o contrariedad.⁴ Probablemente, porque son las que evidencian la mayor divergencia entre términos u objetos en general.

Sin embargo, hay que aclarar que todo lo anterior responde a un marco conceptual propio de occidente y de la modernidad (Descartes, Kant, etc.).

Por opuestos se entiende cualquier relación entre entidades de partes y tendencias contrarias, ya sea en términos o en cosas.

⁴ [Bloch. Sujeto y objeto. p. 125].



Se sabe que las nociones de oposición o contrariedad, desde la antigüedad hasta el presente, tanto en oriente como en occidente, han sido objeto de estudio profundo.

No es de extrañar que de estas investigaciones sobre la contrariedad derive aún parte sustancial del pensamiento contemporáneo. A causa de tal efecto, resulta indispensable para la dirección pretendida en este proyecto, admitir la mención de algunas de las fuentes filosóficas más relevantes dentro de dicho campo de estudio.

En el taoísmo⁵, la conciencia sobre el mundo reposa en un principio de polaridad donde todo lo existente corresponde a dos polos de energía cósmica. A éstos polos de fuerzas antagónicas los taoístas llaman Yin y Yang. Son términos que designan los principios básicos del proceso de la polaridad cósmica. Se les entiende como la esencia suprema.

Yin representa lo negativo, lo femenino, lo flojo, lo débil, la oscuridad, lo que cae, la tierra. Yang representa lo positivo, lo firme, lo fuerte, la luz, lo que sube, el cielo.

⁵ [Lao Tse Tao Te King, fr. 1, p. 17].

Este concepto antitético se fundamenta en la idea de que la totalidad de las cosas está constituida por relaciones armónicas entre partes opuestas. Por consiguiente, se considera el vivir como un equilibrio entre Yin y Yang, ya que no puede existir uno sin el otro.

Del tao derivan su ser todos los objetos sin fin,
cuyas ilusorias distinciones son elaboradas por
la acción recíproca del Yin y el yang.⁶

A la correspondencia armónica entre Yin y Yang los taoístas la denominaron como Shiang Sheng, que significa conquista mutua o inseparabilidad. Implicándose así un ciclo en que causa y efecto no son secuenciales sino simultáneos. Entorno a esto dice Lao-Tze:

Cuando todo el mundo reconoce lo bello como lo bello, esto en sí mismo es fealdad . Cuando todo el mundo reconoce lo bueno como bueno, esto en sí mismo es malo. Ciertamente, lo oculto y lo manifiesto se generan uno al otro. Dificultad y facilidad se complementan entre sí. Lo largo y corto ponen de manifiesto a su contrario.⁷

Puede decirse entonces que esta relación de contrariedad se evidencia en como: + y -, norte y sur, son aspectos diferentes de uno y el mismo sistema y la separación de uno

⁶ [Allan Watts. El Camino del Tao. p. 17].

⁷ [Lao Tse. El Camino del Tao. fr. 2, p. 18].

de ellos involucraría la anulación del sistema. Por lo tanto, Yin-Yang es como una moneda: con dos caras diferentes pero inseparables.

Cabe señalar que Shiang Sheng también implica una dinámica imperecedera. Las cosas (ya sea en pequeña o a gran escala), van y vienen, se crean y se destruyen... sin comienzo ni fin.

La concepción yin-yang del mundo es serenamente cíclica. La dicha y la desgracia, la vida y la muerte —ya sea en pequeña o amplia escala— van y vienen eternamente sin comienzo ni fin...⁸

Yin-Yang son una dualidad explícita que expresa una unidad implícita, “todo es uno”:

Un Yin y un Yang se llaman Tao. La apasionada unión de Yin y Yang y la cópula de marido y mujer representan el modelo eterno del universo. Si el cielo y tierra no se hubieran mezclado, ¿de qué modo recibirán todas las cosas vida?⁹

8 [John Bofeld. Taoísmo: La Otra Ciencia. p. 70].

9 [A. Watts. El Camino del Tao. p. 76].

Desde los orígenes de la filosofía griega se ha especulado en torno al concepto de los opuestos. Dentro de esa tradición occidental Heráclito, Aristóteles, Hegel y Nietzsche dedicaron un espacio significativo en sus estudios al concepto de lo antagónico o de la contrariedad.

Heráclito, por su parte, creía que la “unidad” de todas las cosas es dada por una colaboración entre pares opuestos. Expresó esta concepción como la guerra o discordia entre fuerzas antagónicas. Implicándose que el equilibrio del cosmos depende de tensiones vitales, de contrariedad y discordia entre dos.

Este cosmos, uno mismo para todos los seres, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente, que se enciende según medidas y se apaga según medidas.¹⁰

Se trata de un incesante conflicto en donde nada permanece, sino que todo fluye según discordia (*pólemos**). Esta dinámica nace de la guerra de las contrariedades. Lo único que permanece en ella es, irónicamente, la impermanencia, el cambio o el devenir de la contrariedad de las cosas. Constantemente se repite este proceso, ya que el cambio, es decir, cuando una dirección comporta otro equivalente en la dirección contraria, no termina.

10 [Heráclito - Rodolfo Mondolfo. Heráclito Textos y Problemas de su Interpretación. p. 34].

* Significa lucha

Lo que hay en nosotros es siempre uno y lo mismo: vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez: ya que el cambio de uno da lugar al otro y recíprocamente.¹¹

La armonía, que constituye lo real ante nosotros, es el efecto de tendencias opuestas que luchan y se neutralizan mutuamente, que vencen para ser vencidas y reanudan cíclica e indeterminadamente.

Pero si para Heráclito la incesante polémica o lucha entre fuerzas antagónicas es el ligamento que da relación armónica, y por consiguiente, unidad a todas las cosas, contrariamente para Aristóteles los opuestos significan la exclusión absoluta entre términos y objetos contradictorios.

En su *Metafísica* Aristóteles dice:

Lo opuesto se dice de la contradicción, de los contrarios y de la relación; de la privación; de los principios de los seres y de los elementos en que se resuelven; es decir, de la producción y de la destrucción. En una palabra, en todos los casos en que un sujeto no puede admitir la coexistencia de dos cosas, decimos que éstas son opuestas en cuanto a sus principios.¹²

Por lo tanto, se descarta toda relación entre elementos opuestos, ya que ninguno puede existir junto a otro dentro de un mismo dominio. Es decir, por ejemplo, no se puede

11 [Heráclito, fr. 88].

12 [Aristóteles, *Metafísica*, p. 241].

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

estar en sueño o en vigilia al mismo tiempo, porque el organismo animal o está dormido o está despierto. El propio Aristóteles comenta al respecto:

Es imposible, pues, que cualquiera suponga que la misma cosa sea y no sea, así como algunos piensan que lo dice Heráclito.¹³

Para Aristóteles, Heráclito y sus discípulos estaban confundidos en sus nociones sobre los opuestos. Tanto así que se burlaba diciendo:

Hacen reír, pues, aquellos antecesores nuestros que supucieron que el sol se alimenta de lo húmedo.¹⁴

Otra objeción de parte de Aristóteles al concepto de la oposición heraclitea es en cuanto a la dinámica del devenir entre un contrario y otro:

Otros en cambio afirman que las demás cosas tienen todas nacimiento y flujo y ninguna está firme, pero que una única y sola queda permanente, de la que todas éstas han nacido para transformarse: lo cual parece que quieran decir muchos otros y Heráclito de Éfeso.¹⁵

Según Aristóteles, las acepciones habituales de la oposición son: 1– Oposición de términos relativos, o de lo relativo (como del doble a la mitad). 2– Oposición de términos contrarios, o de lo contrario (como del mal al bien). 3– Oposición de la privación a la posesión (como de la ceguera a la vista).

¹³ [Aristóteles. Metafísica. p. 241].

¹⁴ [Aristóteles - Rodolfo Mondolfo. Heráclito: Textos y Problemas de su Interpretación. p. 18].

¹⁵ [Ibidem. p. 14].

4– Oposición de la afirmación a la negación, o de lo contradictorio (como de ‘está sentado’ a ‘no está sentado’ o de ‘justo’ a ‘no justo’).¹⁶

Más adelante la acepción heraclitea sobre los opuestos, degradada por Aristóteles, es retomada por Hegel. De hecho, Hegel reconoce en Heráclito su mejor precursor. Según Risieri Frondizi:

A partir de Hegel, el original planteo heracliteo del problema de los opuestos ha sido reconocido como el manantial más profundo de la problemática filosófica posterior¹⁷

Hegel concuerda con Heráclito en que las relaciones de contrariedad son relaciones de unidad. Igualmente coinciden en que toda unidad real tiene siempre, en sí, una lucha entre opuestos. Ambos también concurren en que la lucha entre opuestos mantiene un tránsito constante de un contrario a otro.¹⁸

En términos más abstractos. Hegel sostiene que el “pensar” —que para él es lo que hace posible la realidad de todas las cosas— involucra siempre una lucha, una polémica, que surgen en el curso de objeciones que lo enriquecen y desplazan su contenido.

Algo vive sólo cuando contiene en sí la contradicción, y es precisamente la fuerza de

¹⁶ [Aristóteles. Metafísica. p. 241].

¹⁷ [Aristóteles - Rodolfo Mondolfo. Heráclito: Textos y Problemas de su Interpretación. p. 18].

¹⁸ [Bloch. Sujeto y Objeto. p. 141].

concebir y aguantar en sí mismo la contradicción.” ...“La contradicción resuelta es la esencia de lo positivo y lo negativo.”¹⁹

Pero hay una diferencia cardinal entre las teorías sobre los opuestos heraclitea y hegeliana. Para Heráclito, los pares opuestos están en tensión coeterna. Lo cual inconciliable o irremediablemente, es la negación de cualquier estabilidad. Por el contrario, para Hegel, “las relaciones formadas por los opuestos”¹⁹, presuponen una estabilidad por consecuencia de la determinación recíproca o unidad de los opuestos como síntesis o consolidación. Esta consolidación es dialéctica en el sentido de que la reunión de los opuestos está sujeta al predominio absoluto de la autoconciencia del espíritu. Lo cual, a todas luces, es incompatible con la concepción de Heráclito, para quien la lucha o la discordia no está sometida a ninguna instancia superior.

En definitiva. Para Hegel la contradicción o lucha entre los opuestos es histórica y antropocéntrica, mientras que para Heráclito es temporal y consmocéntrica.

Otro que coincide con Heráclito es Nietzsche, pues en los planteamientos heraclíteos del devenir y de la tensión polar encuentra la luz guía hacia su intuición sobre la esencia de todas las cosas.²⁰

¹⁹ [Hegel – Bloch. Sujeto y Objeto. p. 116].
²⁰ [Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. p. 188].

Nietzsche concibe de la contraposición heraclitea su intelección del antagonismo unitario. El cual formula a través de una categoría estética.²¹ Se trata de una interpretación del cosmos a partir de la poesía trágica griega. En ésta, los dos grandes poderes contrapuestos del ser, representados por Apolo y Dionisos, son la llave que abre paso, descifra y esclarece la esencia del universo. Dicho de otro modo, para Nietzsche la realidad no es otra cosa que un antagonismo de contrarios fundamentales. Y tal realidad sólo la ve justificada como fenómeno estético. Respecto a ello comenta Eugen Fink:

No se comprende su concepto de la vida
—el de Nietzsche— si no se conoce su noción
clave de lo trágico como antagonismo de Apolo
y Dionisos, que son los poderes básicos de la
realidad del mundo²²

Vale abundar que lo apolíneo contra lo dionisiaco aquí simboliza el incesante proceso hostil entre pares de fuerzas opuestas que se expulsan y combaten mutuamente. Apolo y Dionisos son inseparables. No puede existir uno sin el otro. Están tensamente ligados, como todos los que luchan.

Apolo simboliza el instinto figurativo; es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella; Dionisos es en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado,

21 [Eugen Fink. La filosofía de Nietzsche. P. 56].

22 [Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. pp. 40-41].

de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual, el dios de la noche y, en contraposición a Apolo, que ama las figuras, el dios de la música.^{23*}

Dentro de esta visión trágica del universo todo fluye en infinitud temporal. El juego²⁴ de la contienda entre potencias de polos opuestos es continuo. Mientras unas cosas salen a la luz otras tienen que ocultarse bajo la oscuridad; cuando unas formas se destruyen, otras se construyen. Se trata de un movimiento circular; eterno devenir por la guerra de las contrariedades, como el que había señalado Heráclito. No es casual que Nietzsche denomine ese proceso cósmico como el eterno retorno a lo mismo. Justamente a través de los personajes de Así habló Zaratustra, se devela su idea del eterno retorno. Muestra de ello es el siguiente comentario dentro del capítulo El convaleciente, que le hacen unos animales a Zaratustra:

Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse de nuevo; eternamente permanece fiel a sí mismo el anillo del ser.²⁵

Para Nietzsche todo lo que surge es esencialmente una repetición infinita. El mundo constituye una vida ininterrumpida

23 [Eugen Fink. La Filosofía de Nietzsche. p. 27].

* [Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. p. 188].

24 [Eugen Fink. La Filosofía de Nietzsche. p. 22].

25 [Nietzsche. Así Habló Zaratustra. p. 30].

donde la totalidad de lo existente está entrelazada por el juego de las polaridades; todo es uno. Pero ese “uno” no está atrapado en su unidad, sino que más bien se manifiesta en el dinamismo o movimiento de lo real. Se trata de una unidad “viva”, ya que no cesa de tener que hacerse pese a los términos que une. Tal unidad, o fondo primordial, es lo que produce la apariencia de los acontecimientos fenoménicos.

No obstante a todo lo anterior cabe enfatizar que los opuestos, los contrarios o lo antagónico no son esencia, son: apariencia, representación, ó, interpretación de una dinámica. Pero más que nada, son producto de la concepción humana. Al respecto comenta Nietzsche:

En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo uno primordial, necesita a la vez, encuanto a lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica.²⁶

Eugen Fink añade a esto:

Este poder de la bella apariencia es el creador del mundo de los fenómenos; la individuación, la separación es un engaño apolíneo. ...Esta apariencia es el mundo de los fenómenos, que sólo sale a nuestro encuentro en las formas subjetivas de espacio y tiempo. El mundo, en cuanto es verdaderamente, en cuanto la <<cosa en sí>>, no está disgregado en absoluto en la pluralidad; constituye una vida ininterrumpida es una corriente única. La pluralidad de lo existente es apariencia, es mero fenómeno; en verdad todo es uno.²⁷

Sin embargo hay que aclarar que no es cuestión de abandonar la discusión sobre los opuestos, sino entender que estos son un medio para comprender o acercarnos mejor al fenómeno plástico. Pues, a través de la tensión antagónica que sucede en ello, trasciende que se puede lograr alcanzar un entendimiento entre lo humano y su entorno. Hablando en términos más concretos, el arte nos sirve para conocernos íntimamente, para conocer lo que nos rodea y conocernos como parte de un todo armonioso.

Debe dejarse claro que aquí la existencia se ha estado justificando desde una perspectiva de lo estético — en similitud al sentido que Nietzsche le da a la palabra—,

²⁶ [Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, pp. 56-57]

²⁷ [Eugen Fink, *La Filosofía de Nietzsche*, p. 28].

y que el mundo como representación surge y existe sólo para el intelecto humano. El mundo como fenómeno sólo existe para éste. De otra forma se puede expresar que las formas subjetivas de la intuición, es decir, del espacio y el tiempo*, sólo se encuentran alojadas en el espíritu humano. Esto es que la visión del mundo que se refiere a la separación de lo existente —a su fragmentación—, se encuentra prisionera de una apariencia. Esta apariencia es el mundo de los fenómenos, que se nos revela en formas subjetivas de espacio y tiempo.²⁸

Se desprenden como proposiciones de relevancia, para propósitos de esta tesis, los siguientes puntos a destacar:

1– Contrariamente a Aristóteles —quien concibe la oposición como la exclusión absoluta entre términos u objetos contradictorios—, para los taoístas, Heráclito, Hegel y Nietzsche toda unidad real tiene siempre en sí una lucha entre opuestos.

2– En la concepción de Hegel los opuestos son la consolidación o unidad por la determinación recíproca entre pares antagónicos. Mientras que para los taoístas, Heráclito y Nietzsche, los opuestos se manifiestan como el proceso de la relación dinámica entre entidades contrarias que están en tensión coeterna.

28 [Immanuel Kant. Critik der Reinen Vernunft, pp. 162-165].

* Según Kant el conocimiento humano es posible debido a la subyacente y fundamental intuición del espacio y del tiempo. Estas son para Kant formas subjetivas a las cuales se acomoda todo conocimiento empírico.

3- Entre los taoístas, Heráclito, Hegel y Nietzsche, es éste último quien interpreta el concepto de la oposición desde una perspectiva estrictamente estética.

4- Conuerdo con Nietzsche en que mediante el arte podemos interpretar al Mundo, y desde el Mundo podemos interpretar el arte.

5- En esta tesis los opuestos están siendo observados como la relación armónica entre pares de partes y tendencias antagónicas.

Antes de cerrar con este apartado cabe indicar que los próximos capítulos quedarán apoyados básicamente por la “visión trágica” de Nietzsche —específicamente por su planteamiento de carácter estético del antagonismo unitario Apolo-Dionisos— como marco conceptual para formular y analizar ciertos aspectos de las artes plásticas. Esto se recalca porque entre los planteamientos expuestos el de Nietzsche resulta más esclarecedoramente revelador, convergente y afín con las intuiciones que tengo sobre el problema en cuestión.

II CAPÍTULO

Las Artes Plásticas:
Transfiguración del juego de la tensión entre fuerzas
antagónicas

“ Así como juega el niño y el artista, así juega también el fuego eternamente vivo, así destruye y construye inocentemente ”
Nietzsche

Éste capítulo y lo que resta del proyecto se consolidan en el planteamiento heraclíteo, concurrente luego en Nietzsche, de que toda unidad mantiene en sí una tensa correlación dinámica de lucha entre elementos y tendencias contrarias. Tal relación, en términos de estas líneas paralelas de pensamiento, es mera representación de diferentes realidades que son observadas como dualidades inconciliables. Se trata de un proceso donde, entre otros ejemplos, las cosas circulan en indefinibilidad de creación y destrucción, de unión y separación. Puede abundarse que:

Lo que nosotros llamamos de ordinario las cosas o lo existente, es una pluralidad inabarcable de realidades distintas, separadas, pero sin embargo, juntas y reunidas en la unidad del espacio y el tiempo.²⁸

La atención otorgada por Nietzsche al asunto de las artes dentro del formulamiento estético de la liga antitética Apolo-Dionisos hecho en El nacimiento de la tragedia, resulta ser el antecedente teórico más apropiado para sustentar las argumentaciones y análisis en este apartado.

28 [E. Fink. La Filosofía de Nietzsche. p 28].

Para Nietzsche, en el arte queda transfigurado todo lo que existe. Es decir, podemos llegar a una comprensión del mundo desde el arte porque en éste se devela la esencia de lo que hay en su integridad.

Nietzsche eleva el arte trágico a la categoría de ser el lugar del autoconocimiento de lo verdaderamente existente. En el juego trágico tiene lugar la autorrepresentación del juego cósmico del ser.²⁹

Por tanto. El arte se vislumbra como el fondo mismo del mundo, que actúa mediante el hombre y hace de él el depositario de sus tendencias.

Manteniendo un hilo conductor con lo anterior podemos imaginar que el productor de objetos plásticos queda transformado como en un dios. Pero tan sólo un dios-artista que:

...creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la *plenitud* y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse...³⁰

29 [E. Fink. La Filosofía de Nietzsche. p. 37].

30 [Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. p. 31].

En otras palabras. Las capacidades que tenemos los seres humanos para construir cosas, sean artísticas o de otra índole, hacen que ocasionalmente nos embriaguemos en una sensación de que somos alguna especie de divinidades creativas. Pero ello es apariencia y ostentación. Pues el potencial que tenemos, ya sea para construir como para destruir, es un reflejo más de lo que somos y formamos parte. Esto es, del universo. Por consecuente se considera al hombre y al resto de las cosas confundiéndose en una misma onda fluyente. Planteándolo de otra forma, la totalidad de las cosas refleja el carácter de una misma naturaleza.

Reflexionando sobre lo expuesto en el párrafo anterior, concibo posible trascender la ilusoria individuación de cómo usualmente vemos cada cosa. De que podemos salir de nosotros mismos y desaparecen todas las barreras. Que todo desemboca en un mar infinito. Esto se eleva en Nietzsche al plano cósmico:

El ser humano, no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción de lo uno primordial...³¹

Concerniente a lo traído a colación, resulta indispensable enfatizar que todo este asunto está siendo observado desde una perspectiva de la plástica. Detallando que los objetos plásticos están siendo observados como unidades que tienen

31 [Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. p. 45].

en sí la misma naturaleza de lucha entre fuerzas antagónicas. De lo cual infiero, revela una intelección antitética del universo. Esto cobra mayor sentido cuando se interpreta la expresión artística como un vástago del cosmos: como a imagen y semejanza de éste.

Concluyendo de todo lo anterior:

1- Entiendo que la naturaleza se mantiene en un proceso que puedo describir como armonioso, por la relación de tensión que se da entre elementos diferentes.

2-Referente a los aspectos teóricos ya tratados, puedo decir que mediante ello he cobrado una conciencia más abarcadora al considerar que el ser humano es otra parte integral de una totalidad más abarcadora.

4- Hay la percepción de que a través del arte podemos llegar a una conciencia de lo uno primordial. Después de todo se considera que el arte es en gran parte, de lo que representa e implica, una imitación del proceso cósmico.

3- Los objetos plásticos llegan a ser observados aquí como unidades constituidas por relaciones de partes y tendencias antagónicas.

Al abundar sobre el planteamiento de los opuestos o contrariedad dentro del arte, como mimesis de la realidad —la que estoy interpretando como un antagonismo de contrarios fundamentales—, se destacarán a continuación diferentes tipos de relación antagónica entre partes y tendencias que conforman a los objetos plásticos. Ésto es, en términos de medios, proceso, forma y contenido.

En la unidad representada por el objeto plástico como pluralidad de partes en colaboración mutua radica la contrariedad. Ésto se puede advertir al examinarse una serie de factores en el siguiente esquema.

Por medios se identifica lo que en la clásica dialéctica materia-forma se denomina como “el medio técnico o expresivo. La infraestructura física que hace tangible y perceptible la obra”.* Entre una gran variedad de alternativas pueden mencionarse: los pigmentos, las piedras, las maderas, los textiles, los metales , los plásticos y el papel como los medios tradicionalmente más utilizados.

Los medios o materiales que forman una obra plástica son eminentemente unidades físicas que han sido normalmente manipuladas con el propósito de desatar cargas expresivas que apelen a nuestros sentidos. De hecho, se entiende que esta es una parte muy significativa respecto a cómo las obras de arte logran afectarnos emotivamente.

Una de las sensaciones —traducida luego en concepto por nosotros— que generalmente obtenemos a través de los materiales utilizados en las piezas de arte es la de contrariedad entre fuerzas antagónicas. Lo podemos evidenciar cuando percibimos tensión por vínculos de oposición o divergencias, que se efectúan los diferentes medios involucrados.

* [Vicente Aguilera Cerní. Diccionario de Arte Contemporáneo. p. 323].

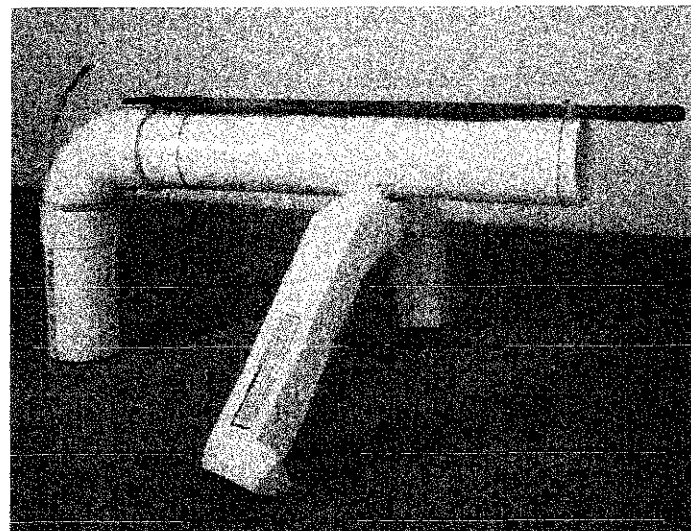
La propuesta del norteamericano Jimmie Durham es una muestra de lo que se viene advirtiendo. Se trata de una serie de obras que la crítica seria ha interpretado como configuraciones antropomórficas que ironizan los procedimientos de colonización impuestos por la cultura occidental:

His intricate sculptures and installations mimic the attributes of humans, and the ways they make or are made into history. Durham collages discarded objects and fragments of organic matter, transforming them with dazzling colour into startling, anthropomorphic configurations. His sculptures, wall-based collages and ersatz ethnographic displays deliver ironic assaults on the colonizing procedures.³²

Aparte de tal interpretación, u otras, tan válidas como sean, hay en todas estas piezas un fondo primordial común. Es la tensión existente por los nexos de materiales característicamente opuestos que se evidencia en la lucha de materia natural contra materia artificial: Tubos de "pvc", pegamento epóxico, pintura... —que son medios artificiales— contra madera, metal, pelos... —que son medios naturales—. [Figuras 1, 2 y 3].

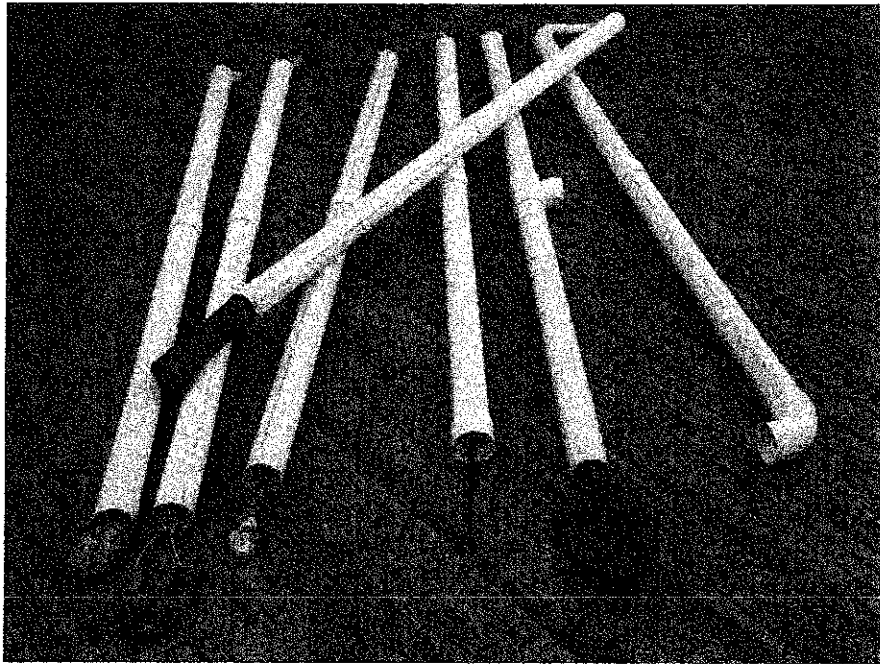
Pero sin duda, la utilización de materiales en estas obras de Durham muestra referencias claras con el arte povera.

32 [L. Mulvey. Jimmie Durham. Introducción].

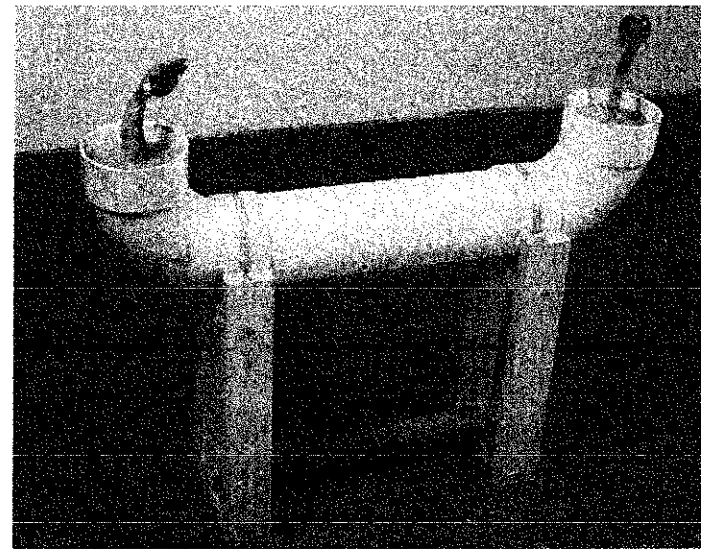


F. 1: Jimmie Durham.
Sin título. (1992)
Tubos de PVC, pintura y madera.
72 x 136,8 x 96 cms.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



F. 2: Jimmie Durham.
Proceeding, (1992)
Tubos de PVC, madera, piedra, cabello y acero
21.6 x 374.4 x 288 cms.



F. 3: Jimmie Durham.
Sin título, (1992)
Tubos de PVC, pintura y madera.
89 x 104.4 x 25 cms.

Como es de conocimiento dentro de la historia del arte, los artistas involucrados con el arte povera incorporaron materiales poco convencionales —de origen industrial, orgánico y de uso cotidiano— a obras tridimensionales para así subrayar los conflictos entre lo natural y lo hecho por el hombre. [Figuras 4, 5 y 6].

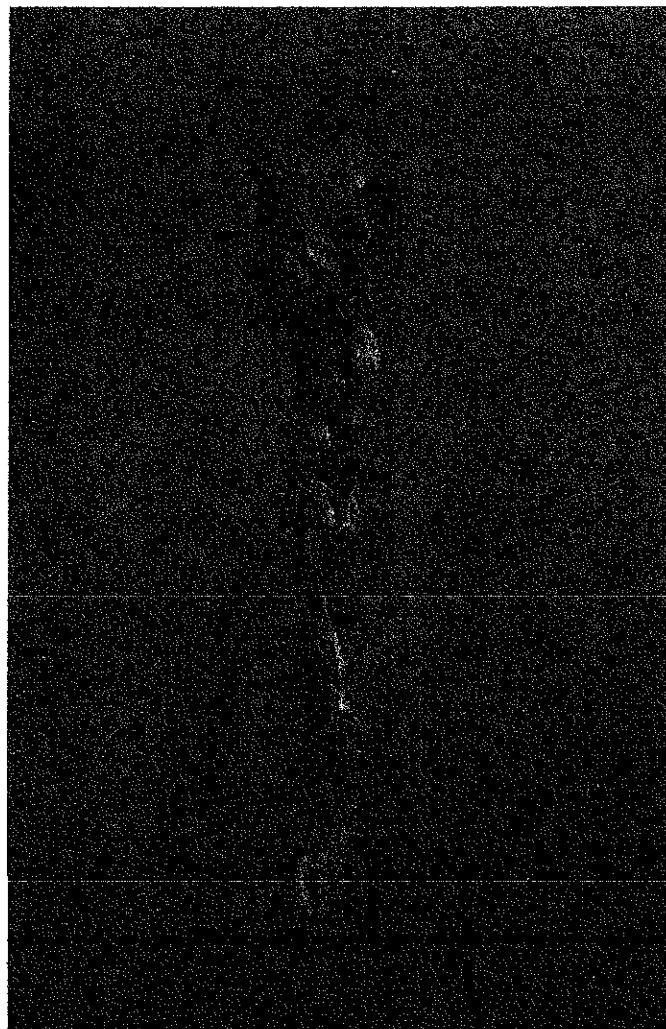
...no preconizan una unidad estilística sino que valoran la contaminación de los procesos biológicos y admiten todos los materiales para configurar sus obras.³³

Las obras de artistas povera como Jannis Kounellis y Mario Merz evidencian esto. Por ejemplo, la pieza de Kounellis reproducida a la derecha:

...es una muestra del uso particular de materiales tan originales y opuestos como son una trenza de cabellos —frágil, moldeable y cambiante— y una rígida placa de metal que, unidos, provocan un efecto plástico de gran fuerza poética.³⁴

En cuanto Merz:

...busca establecer conexiones entre la naturaleza y la cultura. ...La serie Fibonacci se convierte en metáfora del crecimiento y se superpone tanto a materiales naturales como a productos manufacturados, como el neón o el cristal.³⁵

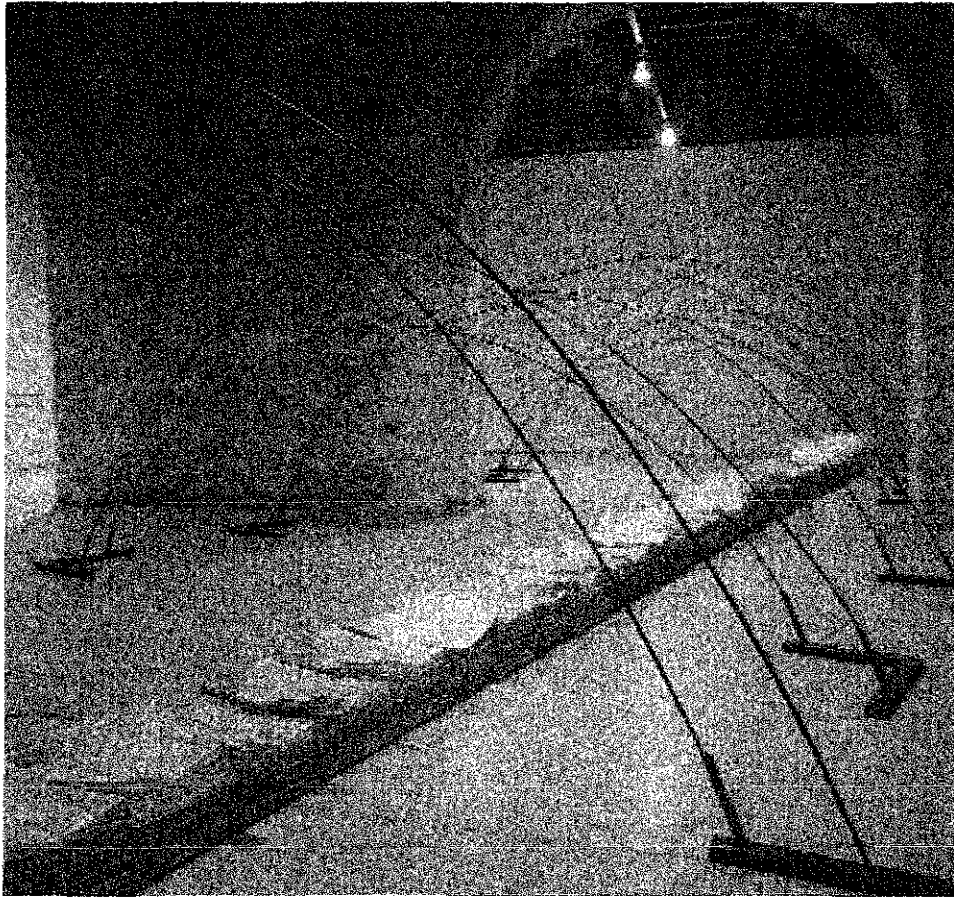


F. 4: Jannis Kounellis.
Trenza. (1992)
Cabello y placa de metal.
89 x 104 4 x 25 cms.

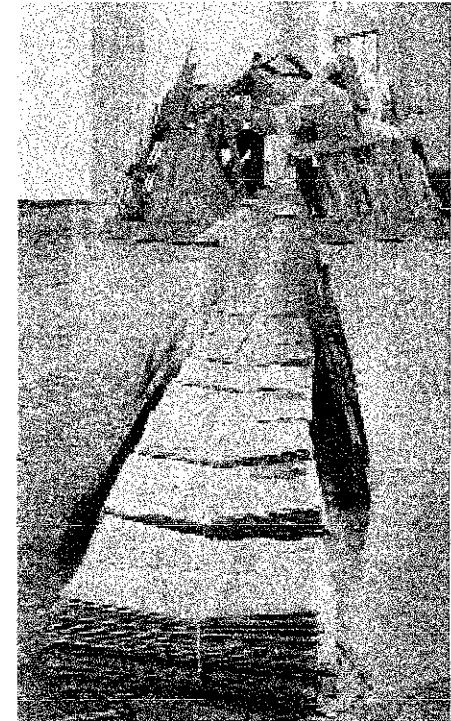
33 [Instituto Gallach. Historia del arte. p. 2,924].

34 [Ibidem. p. 2,926].

35 [Ibidem. p. 2,928].



F. 5: Mario Mertz.
Sin título. (1992)
Vidrio, neón, papel y metal.
89 x 104.4 x 25 cms.



F. 6: Mario Mertz.
Igloo. (1992)
Vidrio, madera, neón,
papel de periódico y metal.
89 x 104.4 x 25 cms.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo, a lo largo de la historia del arte, la utilización de materiales en la creación de objetos plásticos no ha sido una cosa primordial para los artistas. Los materiales han sido generalmente más que nada medios y hasta pretextos para alcanzar otros objetivos que se han entendido superiores.

No obstante, aun así creo que los materiales con que se contruyen los objetos plásticos no pueden evadir su vínculo e influencia con los otros elementos constituyentes de la obra. Por consiguiente: objetivamente o subjetivamente, contundentemente o sutilmente, los materiales que conforman una obra plástica no son meros objetos decorativos. Por el contrario, son de alta relevancia para la significancia de la obra.

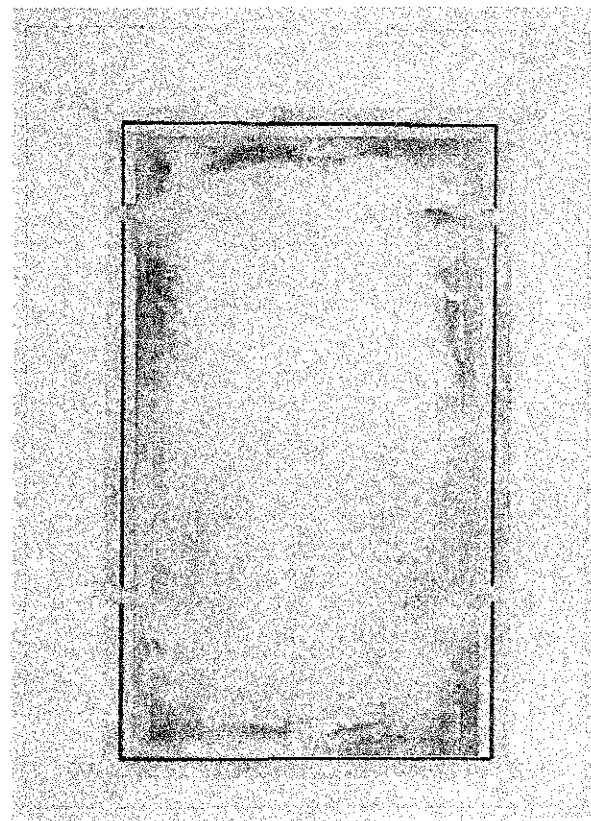
En resumidas cuentas. La tensión que haya entre los elementos materiales que constituyen a los objetos plásticos, es algo que en ocasiones podemos advertir de forma objetiva. Esto, entiendo, se percibe de manera más obvia en casos como el del arte povera. Donde el protagonismo del elemento material apunta a una concepción inédita —hasta ese momento— de expresión plástica. Ya sea por lo que implica conceptualmente, como por la influencia que marcó para las próximas tendencias artísticas. Particularmente y preponderantemente, con las que nos topamos hoy en día.

Pugnas entre la destrucción contra la construcción, lo accidental contra lo planificado, lo irracional contra lo racional, etc., son base conducente para que se gesten productos, que por consecuente, mantienen a mayor o menor grado una dinámica de tensión antagónica.

Un ejemplo práctico para sustentar lo formulado es la producción plástica del artista puertorriqueño Jaime Romano. De esta he podido interpretar que la impronta procesual revela un juego de contrariedad entre elementos que están en correlación de tensión antagónica. Respecto a esto el mismo Romano comenta —en este caso particular sobre una serie de obras hechas durante los años 1981 al 1983—: [Figuras 7 y 8]

Estas series descritas por un compañero artista como impresionismo abstracto están concebidas con un minimalismo compositional: una rigurosa frontalidad, una simetría, un espacio plástico estrecho marcado por bandas verticales separadas por finísimas líneas ocupan todo el plano. Las bandas están compuestas de manchas de color creadas al colarse la pintura líquida bajo la cinta engomada.³⁶

³⁶ [Jaime Romano. Catálogo. Expediente de un Largo Viaje.].



F. 7: Jaime Romano.
Vano VII (1978)
Acrílico sobre papel.
89 x 104.4 x 25 cms

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

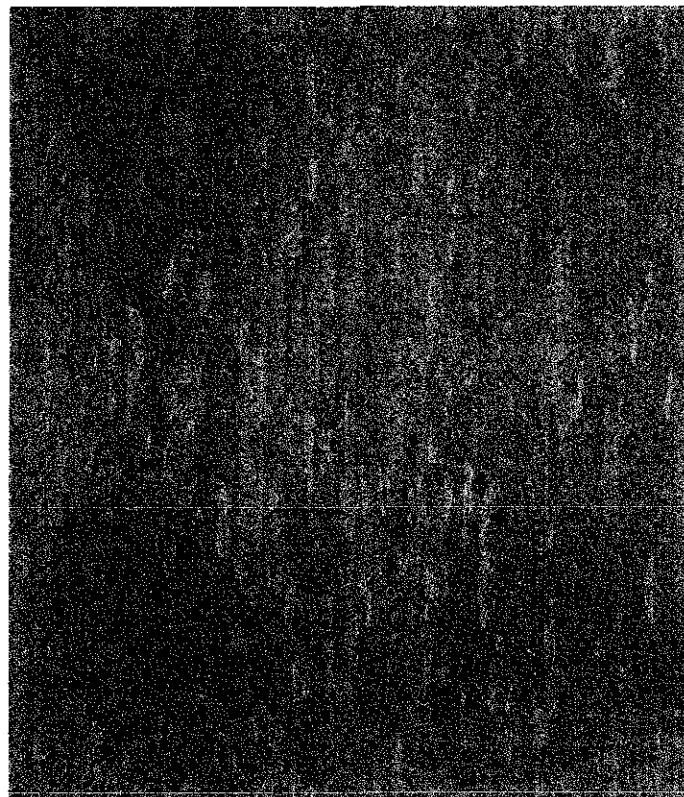
En otras palabras, la aplicación de la pintura es un proceso que se puede atribuir como mecánico.

Se trata —citando a Romano de una entrevista realizada el día 30 de abril del 2001— de una aplicación indirecta o distante ya que no se usa el pincel.³⁷

Paradójicamente ante tal proceso, la imagen final u obra terminada no da una sensación de distanciamiento emocional o expresivo (como pasa con el minimalismo), alejándole de un aspecto industrial. Según Romano; de la entrevista antes mencionada:

Estas piezas tienen un impacto expresionista pero dejan evidencia de un proceso mecánico. Pues, la acumulación matérica que se da a través del proceso de añadir elemento pigmentario, crea una pequeña capa de impasto que hace visible y palpable la ambigüedad o tensión entre una imagen expresiva y un proceso mecánico.³⁸

Otro ejemplo para sustentar esto son los procedimientos impuestos por Jackson Pollock para la creación de sus pinturas. Pues el proceso utilizado por Pollock involucra, a mi juicio, un grado de polaridad.



F. 8: Jaime Romano.
El Jardín de Claudio. (1981)
Acrílico / Tela.
120 x 160 cms.

37 [Jaime Romano. Entrevista].

38 [Ibidem].

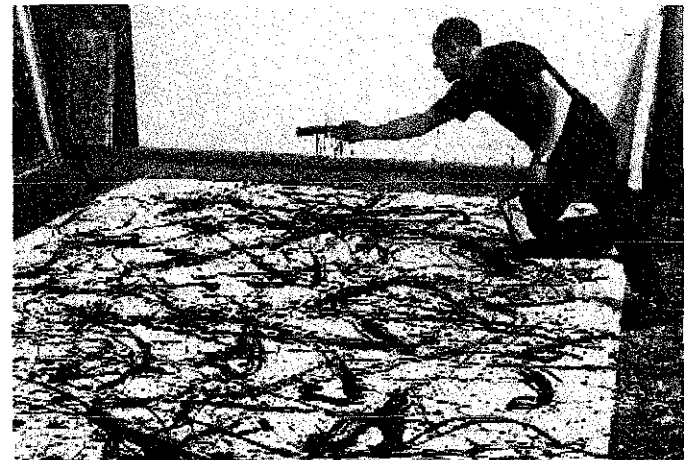
11. AS C N
FALLA DE ORIGEN

Con su técnica del “dripping” Pollock liberaba chorreados espontáneos de pintura dejando una factura que propone el protagonismo de un proceso de solución accidental. En otras palabras, da un resultado de llevar al espectador una sensación que evoca o alude a un aparente caos y total descontrol. [Figuras 9 y 10]

Las técnicas de Jackson Pollock presentan varias dificultades de interpretación. Al comienzo estas técnicas fueron vistas como una forma un tanto espectacular de fomentar la improvisación. Muchos creyeron que era fácil hacer uso de ellas... Lo sorprendente antes que nada es la introducción del azar y de lo fortuito que supone el hecho de chorrear la pintura sobre el lienzo. Ello parecería indicar una ostensible disminución del control que el artista ejerce sobre la obra.³⁹

Pero las pinturas de Pollock no están hechas al azar como puede parecer; en cierta ocasión éste declaró:

No utilizo los accidentes porque niego los accidentes...
Y soy capaz de controlar los flujos de pintura; no hay accidentes lo mismo que no hay principio ni fin.⁴⁰



F 9: Jackson Pollock pintando en su taller.

39 [Vicente Agullera Cerni. Diccionario de Arte Moderno, p. 167].

40 [Ibidem].



F. 10: Jackson Pollock.
El jardín de Claudio. (1981)
Acrílico / Tela.
120 x 160 cms

ESTUDIO C N
FALLA LE CRAGEN

Otro aspecto, en cuanto al quehacer plástico con Pollock, es su reiteramiento en tratar de pintar alejándose de todo procedimiento racional. Jackson Pollock persiguió fraguar una obra tratando de liberar su estado no conciente.

Para Pollock romper con la esclavitud de la conciencia era liberar toda la gestualidad corporal y hacer que esta liberación tuviese su correspondencia en el lienzo. Su correspondencia y no su copia, porque es evidente que la compleja organización de un cuadro de Pollock no es el fruto de un <<rapto inconciente>>, es decir, no reproduce todas las características de este. Se darán correspondencias selectivas: así, el movimiento ondulante de un brazo enpuñando un palo empapado en pintura, al cual se le hace recorrer velozmente por toda la longitud del cuadro, tendrá una expresión de una línea sinuosa y laberíntica a cuya inverosímil trayectoria jamás hubieramos podido llegar de estar controlando conscientemente el cuadro.⁴¹

41 [Diccionario de Arte Moderno p. 167].

Para cerrar con esta parte del trabajo sólo queda traer a colación un comentario muy pertinente que Damián Bayón hace en su libro Construcción de lo visual:

...el crear y el apreciar de la obra de arte suponen una verdadera *construcción*, tanto por parte del artista como por parte del espectador. O sea: un esfuerzo por vincular y dar estructura a muchas fuerzas dispersas y, a veces, antagónicas.⁴²

42 [Damián Bayón. Construcción de lo Visual. p. 24].

La forma o estructura, según el diccionario de Ferrater Mora:

...alude casi siempre a un conjunto de elementos solidarios entre sí, a un organismo cuyos componentes no son meros fragmentos independientes y arbitrariamente desintegrables, sino que posee interdependencia entre ellos y con respecto a la totalidad. La estructura se compone, por lo tanto, de miembros más bien que de partes y constituye un todo y no una suma. ...La relación entre los miembros de una estructura es una relación de enlace, distinta tanto de la adición como de la fusión. Lo que caracteriza a los miembros de la totalidad llamada estructura es, por lo tanto, su no independencia, su articulación en la forma total, su interacción, su compenetración funcional y su solidaridad.⁴³

Los objetos plásticos son formas que logran afectar nuestros sentidos. Nietzsche los conceptúa como:

...aparición de los mundos soñados, en cuya creación todo hombre es artista completo..⁴⁴

43 [Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía. p. 566].

44 [Nietzsche. El nacimiento de la Tragedia. p. 41].

Estas formas también pueden ser concebidas como configuraciones de datos sustancialmente visuales, producto de la transfiguración que sufren los medios a través del acto creativo. Son elementos físicos que captamos mediante signos y reflejos.

Vale destacar que en nuestra percepción de formas, en esta ocasión las plásticas, juega un papel significativa una relación complementaria entre emisor —de donde sale la información— y receptor —a donde entra la información. De otro modo puede decirse que integramos junto a dichas entidades una vinculación recíproca entre objeto —"output"— y sujeto —"input". En este caso, objeto plástico y ser humano. Esto aunque no se trata de una oposición podría interpretarse como tal por la dinámica de salida y entrada de información que acontece.

Entre los signos y reflejos por los cuales concebimos las formas plásticas se entran diferentes niveles de colaboración entre fuerzas antagónicas. Con el claroscuro o tenebrismo queda ello muy bien ejemplificado. En éste, los recursos técnicos son manipulados para crear imágenes visuales que integren equilibradamente signos y reflejos que destacan la relación de opuestos entre luz y sombra. De hecho, el nombre de este estilo, y técnica, procede de la combinación "chiaro" y "scuro". Esos son sus ingredientes, la claridad y la oscuridad; el choque violento entre los contrastes

de la luz contra la sombra. D.A. Dondis señala al respecto:

La increíble riqueza de los resultados —del claroscuro— es un argumento tan fuerte en favor de la comprensión como cualquier otro que podamos encontrar en cualquier nivel del corpus de la obra visual.⁴⁵

Como expresión artística el claroscuro ha alcanzado el grado de magistralidad en la obra de artistas como, por mencionar alguno, Velazquez. [Figura 11]. Pero quizá el exponente más radical dentro de este estilo lo sea el pintor italiano Caravaggio. Su técnica es tan depurada estableciendo armonías entre luz y sombra, que logra uno de los resultados más compulsivamente visuales en la historia del arte. [Figuras 12, 13 y 14].

Respecto al claroscuro, le queda muy adecuada una reflexión que hace Eugen Fink entorno al tema de la relación apolínea-dionisiaca que discute Nietzsche en El nacimiento de la tragedia:

La apariencia de lo bello se encuentra aquí estremecida por la lancinante tensión de la profundidad que oculta; en la luz aparecen, como fantasmas, las sombras de la noche; la <<aparición>> es, por así decirlo, transparente y deja ver la esencia que se encuentra tras ella...⁴⁶

45 [D.A. Dondis. La Sintaxis de la Imagen. p. 114].

46 [Eugen Fink. La Filosofía de Nietzsche. p. 31].

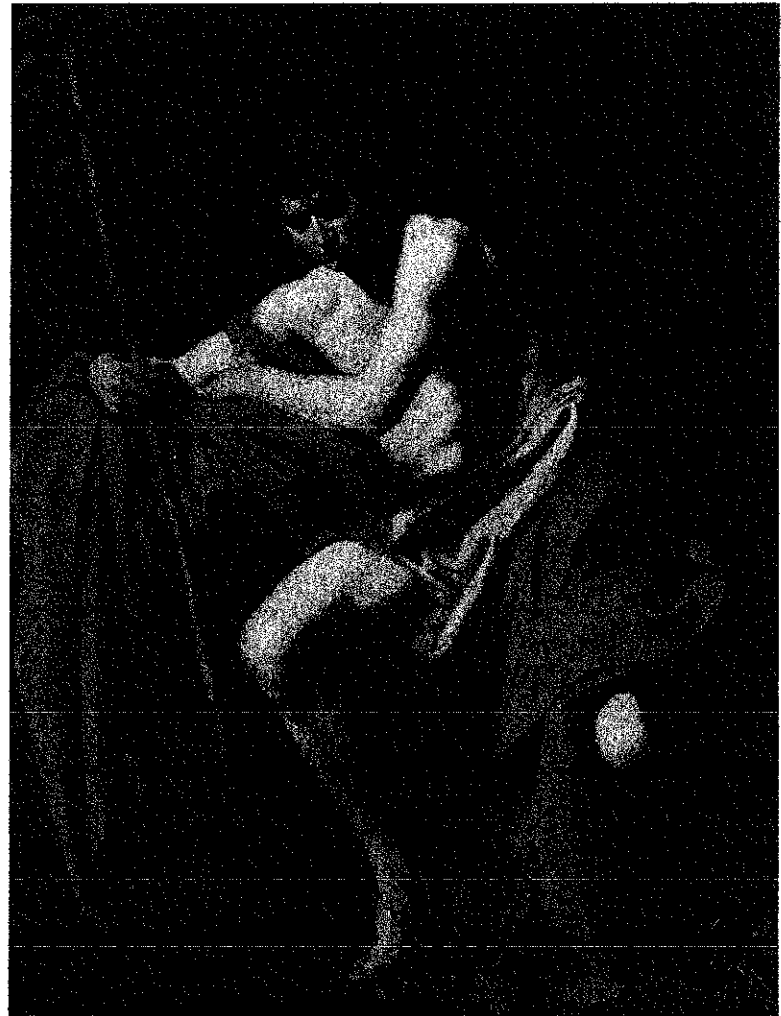


F. 11: Velazquez.
La adoración de los magos. (1617)
Oléo / tela.
204 x 16,5 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



F. 12: Caravaggio.
El Llamado de San Mateo. (1597-98)
Oléo / tela.
11'5" x 11'5".



F. 13: Caravaggio.
San Juan el bautista. (1605)
Oléo / tela.

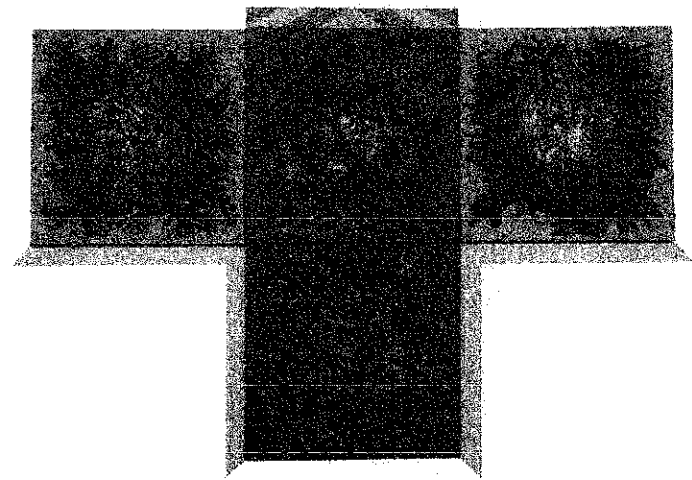


F. 14: Caravaggio.
Cena en Emaus. (1992)
Óleo / tela.
72 x 136.8 x 96 cms

Otro ejemplo que considero muy práctico para abundar sobre el asunto de la forma es gran parte de la obra del artista puertorriqueño Rafael Rivera Rosa. Específicamente me refiero a la propuesta plástica que éste denominó como “semillas”. Entre toda su producción posiblemente es con esta serie de pinturas donde se presenta más obvio, a través de la forma, el juego entre elementos que se pueden considerar de oposición. [Figuras 15, 16 y 17].

La dualidad antagónica entre forma orgánica y forma geométrica es sin duda protagónica. Rivera Rosa define esta dualidad de la siguiente forma, y cito de una entrevista realizada el día 12 de mayo del 2001:

La forma orgánica es heredada... para el hombre primitivo su derredor es orgánico, no geométrico. En las artes plásticas, por ejemplo, el expresionismo abstracto es orgánico —el chorreado y el gesto que se dan en este son orgánicos—. Por otro lado la geometría la inventa el hombre mediante la observación y la teorización. Se trata de un invento para poder explicar distancias y equivalencias de peso... esto lo utilizamos para convalidar lo orgánico, o mejor dicho, para explicarlo.⁴⁷



F. 15: Rafael Rivera Rosa.
SC IV. (1994)
Acrílico / tela.
108" x 78"

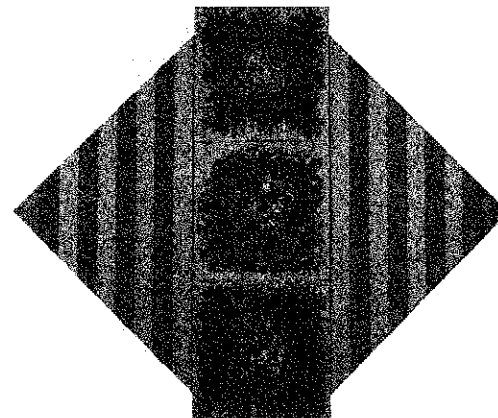
47 [Rafael Rivera Rosa. Entrevista].

Sobre sus "Semillas" Rivera Rosa declara:

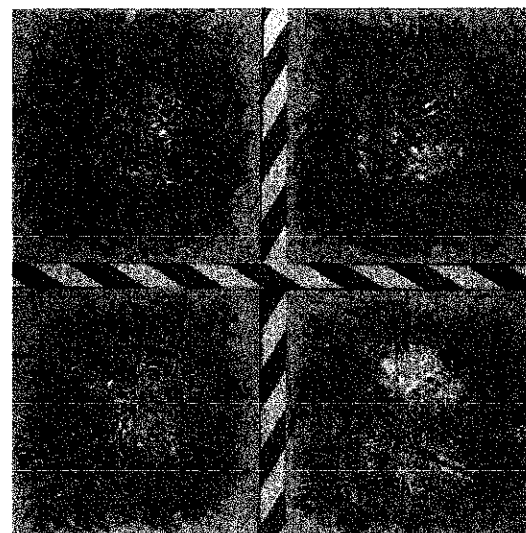
Lo geométrico, que es un aspecto racional, le da un espacio clínico a la semilla, que es un aspecto espiritual o emocional. —Y concluye—. Esto no se trata de una oposición, categóricamente hablando, sino de elementos distintos que complementan un discurso.⁴⁸

De todo lo anterior se establece que el contraste puede transformarse en un instrumento, en una técnica o en una estrategia para la creación de formas plásticas.

De todas las técnicas visuales, la del contraste está omnipresente en las formulaciones visuales efectivas a todos los niveles de la estructura comprensiva del mensaje, sea conceptual o elemental. Por ello hay que decir que el contraste como herramienta visual valiosa, es un punto de referencia obligado en todo momento desde la etapa generalizada de la concepción visual que se haya elegido para articular y expresar visualmente ideas.⁴⁹



F 16: Rafael Rivera Rosa.
SC V. (1994)
Acrílico / tela.
132" x 108"



F 17: Rafael Rivera Rosa.
SC II. (1994)
Acrílico / tela.
75.5" x 75.5"

48 [Rafael Rivera Rosa. Entrevista].

49 [D. A. Dondis. La Sintaxis de la Imagen, p. 115].

¿Para que sirve la forma si no es para hacer visible un contenido?⁵⁰

Correspondiente a lo que desata esta pregunta —que a la vez es una afirmación— Nietzsche abunda:

... todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente e innecesario.⁵¹

Tocante a dicha relación entre forma y contenido Vincenc Furió comenta, de su libro Ideas y formas en la representación pictórica:

Forma y significado son aspectos distintos pero estrechamente vinculados. De hecho, de su especial interrelación dependen algunas de las características más esenciales y relevantes de la obra de arte. La flexibilidad de esta relación permite que un mismo significado pueda expresarse a través de formas diferentes y, a la inversa, que una misma forma pueda vehicular distintos significados.⁵²

Retomando como base teórica los planteamientos de Nietzsche, se puede interpretar este asunto reduciéndolo a términos de mayor síntesis. Por ejemplo cuando éste dice:

50 [Rudolf Arheim Arte y Percepción Visual: Psicología del Ojo Creador, p. 267].

51 [Nietzsche, El Nacimiento de la Tragedia, p. 230].

52 [Vincenc Furió, Ideas y Formas en la Representación Pictórica, p. 183].

Dionisos habla el lenguaje de Apolos, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos.⁵³

Similar pasa con los objetos plásticos. Entiendo que como espectadores gestamos procesos de conceptualización entorno a ellos gracias a sus formas o estructuras, pues la forma nos incerta al contenido. Es decir, podemos convertir lo formal a conceptos.

No obstante hay que subrayar que el contenido subyace o corresponde de nuestra experiencia individual con la forma.

En síntesis se puede decir que forma y contenido conforman un vínculo de complementariedad. Ninguno subsiste sin el otro. Son correlativos: la forma habla del contenido y viceversa.

Partiendo de lo anterior, cabe detallar que el objeto plástico está siendo aquí analizado como una unidad de tensión entre forma y contenido —dos aspectos diferentes pero ligados fraternalmente—. Se trata de una realidad en donde quedan fusionados la forma del objeto dado y la manera en cómo lo proyectamos a nuestras conciencia.

Precisamente esto que se nos proyecta a nuestra conciencia equivale teóricamente a lo denominado como contenido, en el sentido estricto de la palabra.

53 [F. Nietzsche. El Nacimiento de la Tragedia. p. 172].

El contenido es fundamentalmente lo que se está expresando, directa o indirectamente. Es el carácter de la información (el mensaje), lo que es recogido y filtrado por nosotros como conceptos.

Los conceptos son las ideas que se conciben o forman el entendimiento sobre una cosa. A ellos se llega por todo procedimiento que precipite los rasgos o caracteres constitutivos de una información, posibilitando la clasificación y la previsión del objeto en cuestión.

Como se presume, los objetos plásticos están conformados por elementos de fuerzas contrastantes. Y percatarnos de tal realidad nos inserta a la conceptualización, al mundo de las ideas.

Precisamente, muestra de ello es la pintura paisajista china, ya que ha sido conceptualizada como representación del antagonismo unitario que según los taoistas implica el universo: [Figuras 18, 19 y 20].

El vacío y el no vacío se insinúan mediante largas extensiones de océano, nieve, nube y niebla, u objetos sólidos que parecen estar a punto de surgir del vacío o de meterse en él. La trivialidad del hombre en relación con la inmensidad del cielo se sugiere mediante paisajes ondulados en los que los mortales y sus



F. 17: Hsü Tao-ning.
Pescando en un río nevado. (primera mitad del 1100)
Tinta / papel.
169 x 110 cms.



F. 19: Dai Jin.
Returning Home at Evening. (1388-1452)
Tinta / seda.



F. 20: Guo Xi.
Early Spring. (1020-90)
Tinta / seda.

viviendas se ven insignificantes en contraste con la grandeza de lo que les rodea. Las montañas se ven como nubes; las nubes parecen montañas... ..el perfil de los hombres y animales está tan unido que dan la impresión de pertenecer a la misma sustancia. Objetos al parecer insignificantes —como una libélula posada en una ramita— despierta una repentina intuición de que cada una de las criaturas minúsculas es un detalle específico de una universalidad.⁵⁴

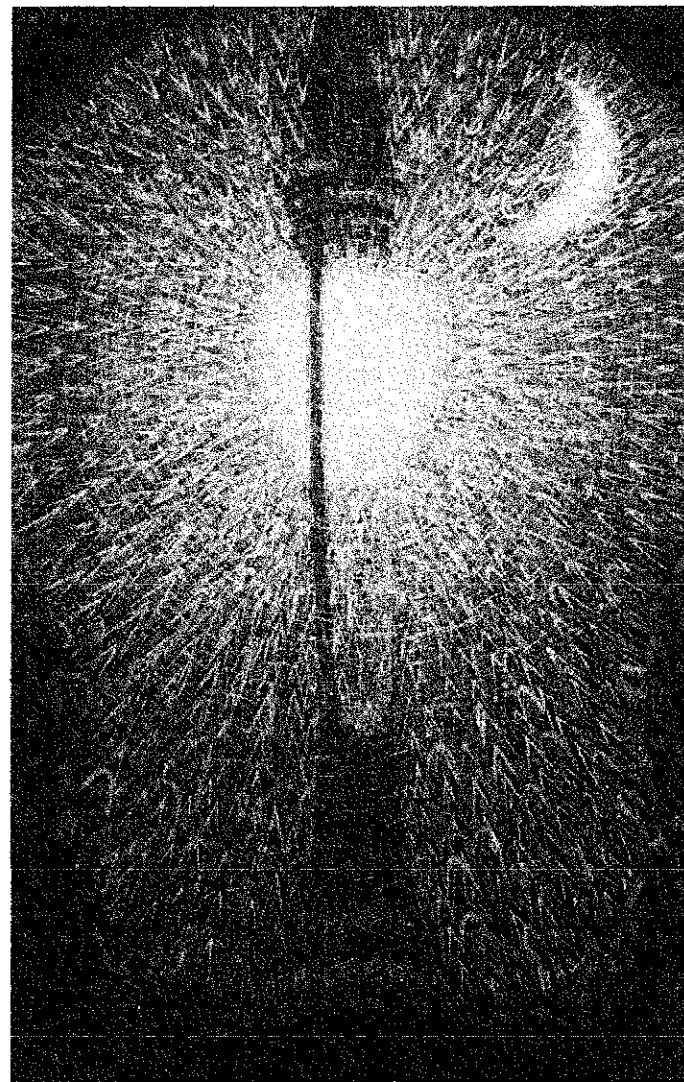
Un ejemplo que ilustra el aspecto del contenido —visto desde una base teórica en Nietzsche— como concepto de tensión entre elementos antagónicos, es la propuesta plástica de los futuristas.

Estos insistían en el tema de la velocidad, a pesar —concretamente hablando— del estatismo de las formas que creaban como expresión de la vorágine moderna*.

El tema metafórico de la velocidad procede de las sensaciones de dinamismo que los futuristas entendían queda representada en sus obras a través de la composición. [Figuras 20, 21 y 22]. A raíz de estas percepciones desarrollan su planteamiento de la “simultaneidad dinámica”.

Todo se mueve todo corre, todo transcurre con rapidez.

Una figura nunca está fija delante de nosotros: aparece



F. 20: Giacomo Balla.
Illuminazione Callejera: Studio della Luz (1909)
Oleo / tela.
173.3 x 114.9 cms.

54 [Allan Watts. El Camino del Tao. pp. 23 -24].

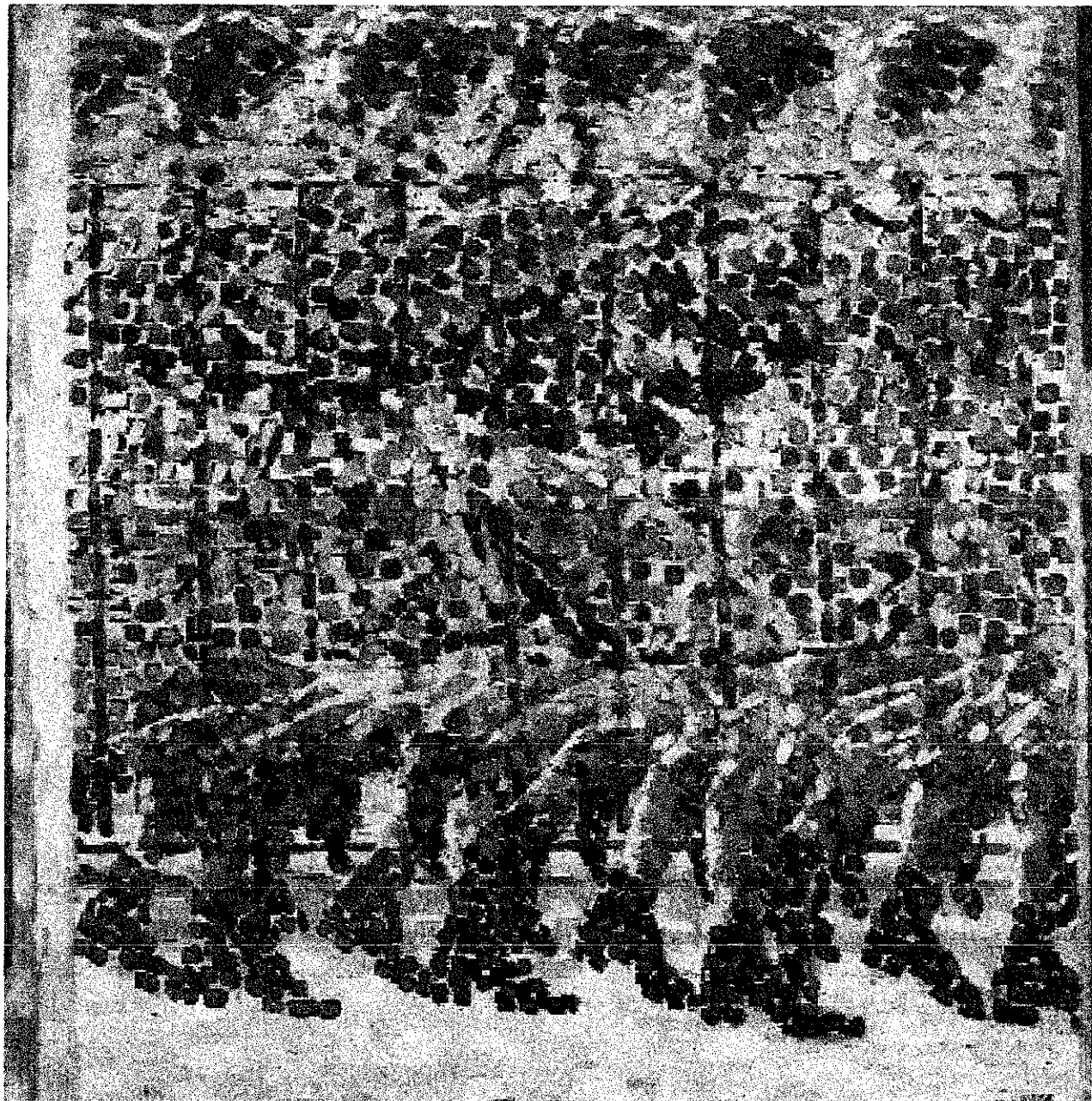
* No obstante, lo que importa aquí es la forma en que estos artistas interpretaron conceptualmente su propuesta del movimiento.

y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, siguen como vibraciones, en el espacio que corren.⁵⁵

Este argumento es relevante pues plantea que la experiencia formal es doblemente significativa. Porque además, presupone experiencias no formales. Lo que a todas luces implica una relación de elementos antagónicos entre el objeto —la obra de arte: interpretándose como parte exterior—, y el sujeto —el ser humano: interpretándose como parte interior—.



F. 21: Umberto Boccioni.
La Fisa. (1911)
Óleo / tela.



F. 22: Giacomo Balla.
Niña Corriendo en un Balcón.
(1912)
Oleo / tela.
124.5 x 125 cms.

Hay que subrayar que el concepto de la simultaneidad dinámica coincide, en términos básicos, con la concepción del eterno retorno de Nietzsche. Para quién todo está en movimiento excepto el pasado.

Sólo la mirada dirigida a la *movilidad* de todo lo existente, que viene y se va, que asciende y desciende —movilidad que Nietzsche designa con el concepto de <<vida>>— conduce al *conocimiento* de la voluntad de poder. Voluntad de poder es todo lo existente desde el momento que está en el tiempo. El estar-en-el-tiempo, como lucha y como batalla por conseguir el poder, como sobredominio y sobreelevación, constituye el cause de aquella. Continúa más adelante. La voluntad de poder como móvil estar-en-el-tiempo de todo lo existente, se halla sometida al poder del tiempo; éste, en cuanto a futuro, le proporciona un terreno de juego, pero en cuanto pasado que está fijo limita su poder. La voluntad no puede querer hacia atrás. Está encadenada al curso del tiempo. Tiene que correr con éste, querer siempre hacia adelante, y jamás hacia atrás. La voluntad de poder se basa en el correr del tiempo.⁵⁶

Pero probablemente sea con la obra del artista Mauris Cornelis Estcher donde mejor se capte —dentro de esta tesis— el concepto de los opuestos dinámicos.

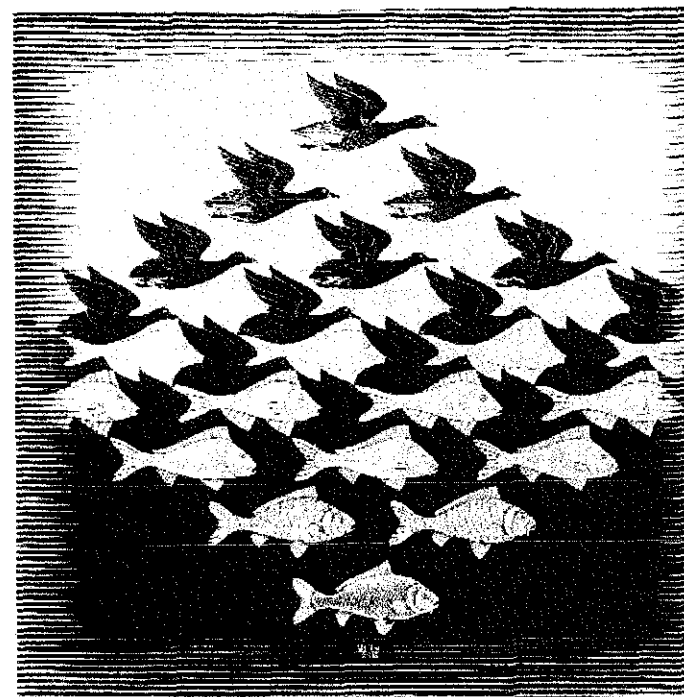
56 [Eugen Fink. La Filosofía de Nietzsche. pp. 99-100].

n.

De hecho, el “eterno retorno a lo mismo” que plantea Nietzsche se presenta de forma muy gráfica en gran parte de la producción plástica de Escher. Por ejemplo, en muchos de sus trabajos encontramos diversos espacios que se compenetran mutuamente —o en metamorfosis—, que representan lo ilimitado o lo infinito. [Figuras 23, 24 y 25].

La predilección de este artista por establecer tensiones entre fuerzas opuestas tiene su correspondencia en el principio dualista que caracterizaba su modo de pensar:

Lo bueno no existe sin lo malo, y quien acepta la existencia de Dios, tendrá que concederle al diablo, recíprocamente, un puesto del mismo rango. En esto consiste el equilibrio. Yo vivo de esa dualidad. Sin embargo, no me parece que sea algo lícito. Los hombres suelen decir cosas tan profundas sobre estas cuestiones; yo no entiendo una sola palabra de lo que dicen. La cosa es en realidad muy simple: negro y blanco, día y noche —el artista gráfico vive de ese contraste—. ⁵⁷

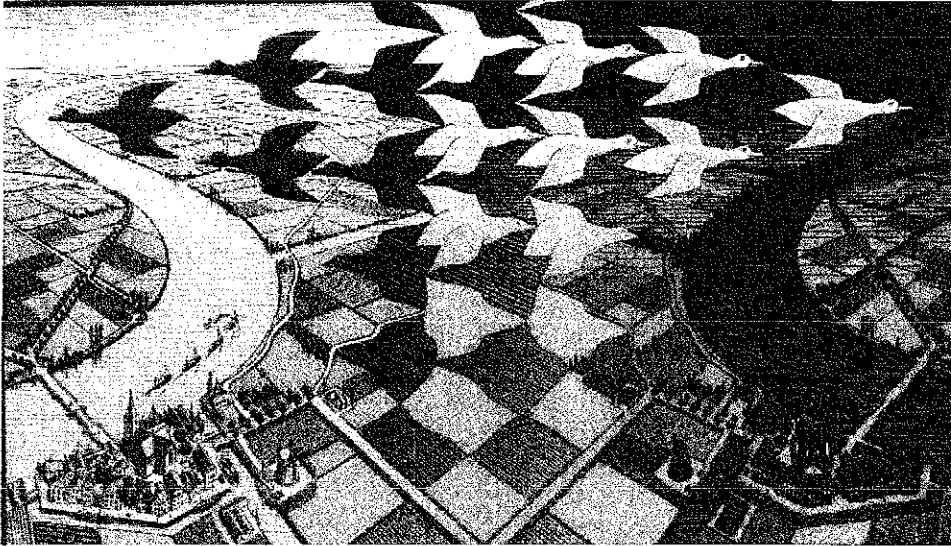


F. 23: M. C. Escher
Aire y agua. (1938)
Grabado en madera.
? x ? cms.

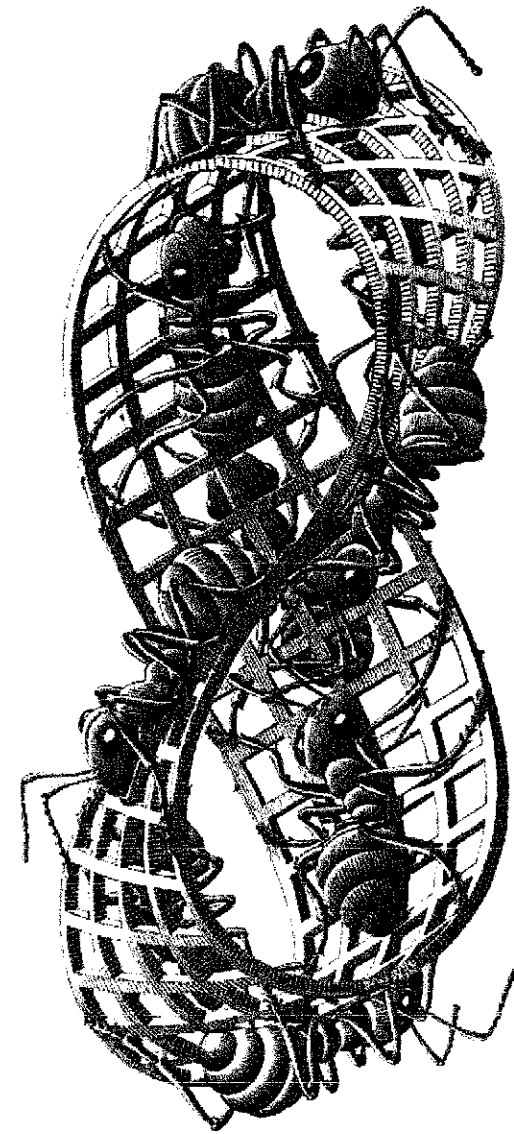
57 [Bruno Ernst. El espejo mágico de M. C. Escher. p. 17].

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sobre los señalamientos hechos en este apartado se desprende la noción de que los conceptos, o contenidos, posibles en un objeto plástico también pueden revelar, directa o indirectamente, tensión por el juego o la lucha entre características. Por esto, y todo lo anterior, no parece vano plantear que el fenómeno plástico puede ser interpretado en términos generales como expresión de tensión en una infinidad de posibles relaciones entre elementos antagónicos.



F. 24: M. C. Escher
Día y noche. (1939)
Grabado en madera.



F. 25: M. C. Escher
Cinta de Moebio. (1963)
Xilografía.

Dentro de este apartado no se pretende hacer una disección compleja sobre el asunto tratado. Más bien lo que se ha querido es presentar un análisis con ejemplos sencillos y concisos, suficientes para apoyar mis especulaciones.

III CAPÍTULO

Las Artes Plásticas:
El Juego de la Construcción y la Destrucción

“ Me he investigado a mí mismo ”

Heráclito, fr. 101

La reflexión sobre los opuestos —que se nutre en este trabajo más que nada de los planteamientos de Nietzsche— ha sido base en este proyecto para fundamentar el análisis sobre la tensión que entiendo ocurre entre elementos antagónicos —ya sea sutilmente o dramáticamente, y en diferentes factores— en los objetos plásticos.

Ahora, manteniendo las mismas bases teóricas, se prosigue a exponer la perspectiva más personal y el motor que ha movido el desarrollo de esta investigación. Desentrañar a través de la estructuración u orden conceptual, la relevancia del aspecto que hasta ahora entiendo está siendo el significante primigenio entorno a la producción plástica que he realizado durante los últimos años: el protagonismo del contraste entre elementos formales.

Hace algún tiempo, luego del resultado de la agobiante e inquietante construcción que representa la lucha paciente o desesperada entre una técnica, una voluntad y un afán de expresar sentimientos, pude detectar en las pinturas, dibujos y grabados realizados, una tendencia en la que, básicamente, el acontecimiento visual estaba siendo protagonizado por composiciones de orden antagónico. Desde entonces hasta la actualidad se manifiesta en mí la imperiosa necesidad

de provocar, manipular o controlar a mayor conciencia relaciones de contrastes entre los elementos formales. Claro está, intentando de armonizarlo a todo acto imprevisible o de libertad que sea oportuno y adecuado para la toma de decisiones.

Más adelante, en este mismo capítulo, se abundará respecto al asunto de la forma.

Por otro lado, partiendo de lo formal salen a la luz otros aspectos que representan, en alguna medida, contrastes entre fuerzas antagónicas. Esto es, que no sólo en la forma de estas piezas hay características de tensión. Sino además en otras partes que le conforman. Ejemplos: en los medios, el proceso y el contenido.

He identificado pues, que entre las partes constitutivas de los objetos plásticos que construyo ocurre una implicación —directa o indirecta— de intrincados vínculos de pertenencia, correspondencia y correlatividad. Significa entonces que las diferentes partes constituyentes se influyen mutuamente. Ya que si se ha estado trabajando para establecer relaciones antagónicas entre los elementos formales, esto, al grado que sea, refiere una impronta sobre el resto del corpus de la obra.

Este punto me retrotrae en alguna medida a la idea que desata el comentario de Nietzsche: “Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos”*. En otras palabras: me percato de que lo formal puede estar hablando de lo material, de lo procesual, y de lo conceptual. Pero también lo material, lo procesual, y lo conceptual pueden estar hablando de lo formal y etcetera.

Pertinente a todo lo discutido vale traer a colación, como subtema, otro aspecto que cae bajo las bases teóricas que han estado respaldando este trabajo. Se trata de mi posición como productor plástico. Es decir, ¿en dónde me observo situado ante esta teoría sobre los opuestos?

Como productor plástico me observo en una relación de constante conflicto con el arte. Se trata de un vínculo de tensión que me liga o identifica más a ello. Y es que, más que nada, a través del arte siento que es donde mejor alcanzo interpretarme e interpretar el entorno; yo propongo y cuestiono sobre mí y sobre lo que me rodea mediante el arte, pero al final el arte propone y cuestiona sobre mí y sobre lo que me rodea.

En otras palabras, el arte queda transformado en lugar de conocimiento sobre el interior y el exterior del ser. Esto resulta relevante porque respalda mi noción de los

*[Nietzsche. El nacimiento de la tragedia. p. 172.]

planteamientos de Nietzsche respecto a que el arte es un reflejo de la totalidad de las cosas.

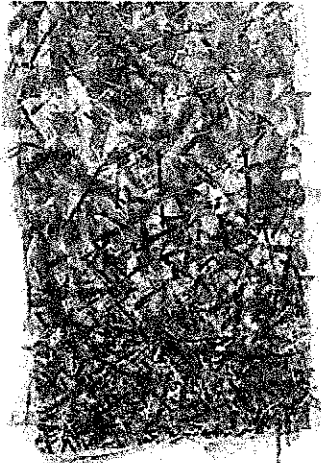
“El fondo primordial juega al juego del mundo; crea —como crea el artista su obra— la pluralidad de lo existente individualizado. O mejor: La actividad del artista, su proceso creador, es sólo una copia y una endeble repetición de la *poiesis* más imaginaria de la vida universal.⁵⁷”

Retomando lo relacionado a la propuesta plástica que he realizado durante los últimos años, se prosigue a analizar más detalladamente las características de contraste que entiendo están siendo elementos constitutivos en dicha producción. Ello se advierte bajo la siguiente exposición de factores: medios, proceso, forma y contenido.

57 [Eugen Fink. La Filosofía de Nietzsche. p. 36].

MEDIOS

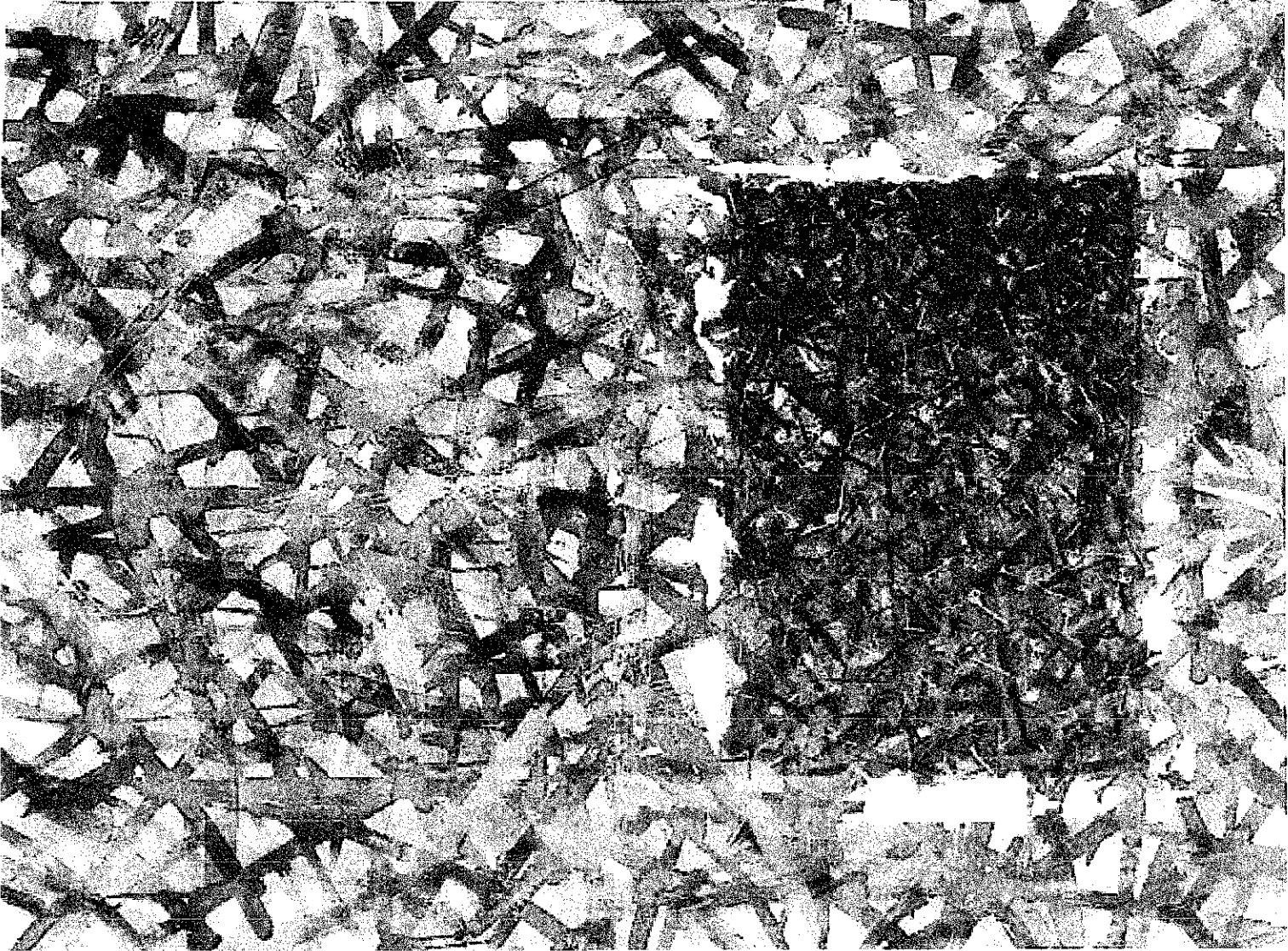
Tanto sobre papel como sobre tela, donde se ha pintado o dibujado —o ambos— se han aplicado los siguientes medios: acrílico, acuarela, crayón grueso, carbón y grafito. De lo cual vale subrayar, aunque parezca obvio, que tanto el acrílico como la acuarela son vehículos de base acuosa, al contrario del crayón grueso, que es aceitoso, y del carbón y el grafito que son vehículos secos. [Figuras 26, 27 y 28].



F. 26: Jorge Luis Pardo.
Concentración Roja. (1993)
Mixta / papel.
76 x 56 cms.



F. 27: Jorge Luis Pardo.
Atmósfera No.4. (1993)
Acrílico y crayón de
óleo / tela.
150 x 180 cms.



F. 28: Jorge Luis Pardo.
Conglomerados Vertical y Horizontal. (1993)
Mixta / papel
56 x 76 cms.

Estos aspectos me parecen significativos porque, en primer lugar, aunque ello no se trate de oposiciones radicales, si podría interpretarse como grados de oposición. En segundo lugar, el uso de los medios y técnicas mixtas en el arte contemporáneo es tan avasallador, que lo planteado no tiende a observarse como una tensión, sino como algo regular.

Lo más importante en cuanto a lo expuesto respecto a los medios radica en que se trata un argumento que evidencia un tipo de relación entre elementos que son diferentes físicamente.

Para resumir. Se ha interpretado que los medios utilizados en esta producción plástica expresan relaciones de tensión entre entidades de características físicas. Esto es que los objetos plásticos son aquí observados como unidades que mantienen, en cierto grado, juegos de tensión por causa de los elementos matéricos que les conforman.

PROCESO

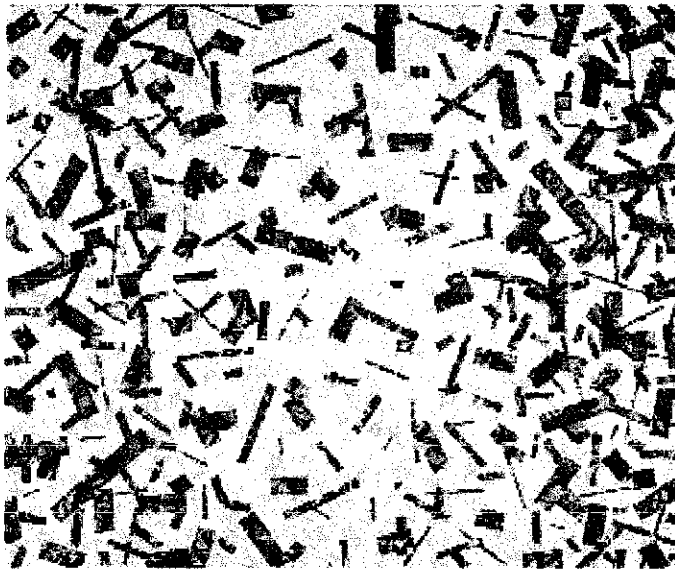
He agregado y quitado elemento material de casi todas las superficies de estas piezas, ya sea pegando y sacando pedazos de cinta adhesiva que extraigo de los medios aplicados. [Figura 29].

También he trabajado unas veces poniendo y otras veces quitando materia, al pegar recortes de papel sobre las superficies ("collage"). [Figuras 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 y 39]. Y por otro lado, se ha rasgado o arrancado materia de las superficies ("decollage"). [Figura 40, p. 74]. El propósito de esto es crear formas en bajo y alto relieves.

Toda esta actividad, expresa que se lleva a cabo un proceso que confluye en una serie de acciones constructivas y destructivas al mismo tiempo.

Además, como parte de lo procesual busco armonizar los aspectos de lo consciente y lo no-consciente.

En la última serie realizada es donde quizás tenga esto más notoriedad. Por ejemplo, no hago bocetos porque quiero darle más cabida a lo intuitivo y al azar. Pero por otro lado, con el yo consciente pre-establezco y establezco ordenamientos y estatutos de trabajo.



F. 29: Jorge Luis Pardo.
Atmósfera No. 3 (1993)
Acrílico y crayón de óleo / tela.
150 x 180 cms.

Se destaca que, mediante la labor de un gesto libre o expresionista y una intervención controlada y de medida racional, el proceso queda sometido a una duplicidad entre caracteres de sentidos antagónicos. Como ejemplo de esto vale resaltar que trabajo libremente haciendo trasos, líneas y manchas, que luego, mediante la intuición, cancelo unas y dejo otras. Es decir, provocho el accidente cuando me lanzo en busca de formas con las que sienta empatía o placer estético. Así mismo, por otro lado, someto el proceso determinando áreas con una rigurosa precisión.



F. 30: Jorge Luis Pardo.
Sin título.
(1993)
Carbón y grafito.
56 x 76 cms.



F. 31: Jorge Luis Pardo.
Sin Título. (1993)
Mixta / papel.
56 x 76 cm.



F 32: Jorge Luis Pardo
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
27.5 x 15.5 cms.

En términos generales se puede decir que el proceso creativo ha sido un efecto del nexo entre elementos antagónicos. Ya que en ello confluyen: los opuestos de una planificación cuidadosa, el acontecimiento técnico y la pre-proyección visual, ante la intuición, la improvisación y el azar. Dicho de otro modo, se ha encausado el proceso a través de una serie de directrices para obtener objetivos determinados, y por otro lado, se libera el espíritu creador a nuevas posibilidades cuando el proceso se nutre de la percepción instantánea y de lo fortuito.



F 33: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
23.5 x 21 cms.



F. 34: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
19.5 x 25 cms



F. 35: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
24.5 x 20 cms.



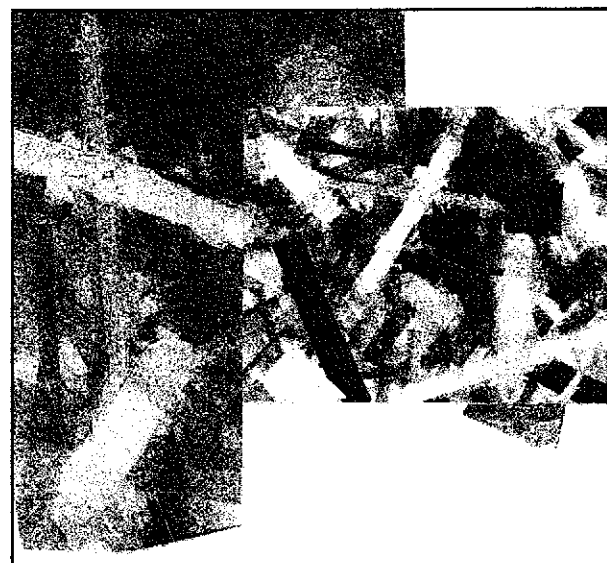
F. 36: Jorge Luis Pardo.
Sin título (1997)
Collage, xerografía.
20.5 x 28 cms



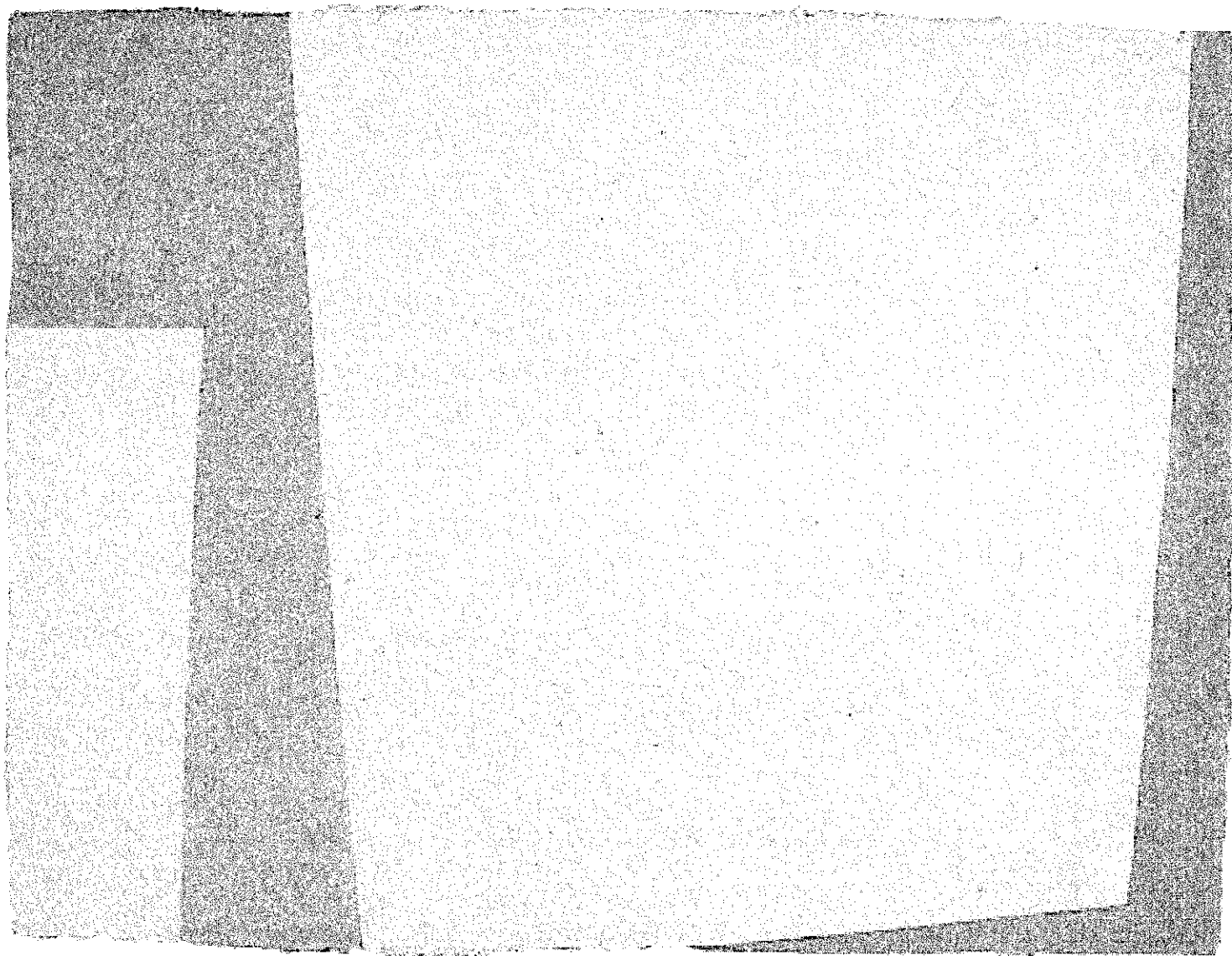
F. 37: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
28 x 20 cms.



F 38: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía
19.5 x 27 cms.



F. 39: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Collage, xerografía.
27.5 x 22 cms.



F. 40: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1997)
Decollage, acuarela
y grafito / papel.
56 x 76 cms.

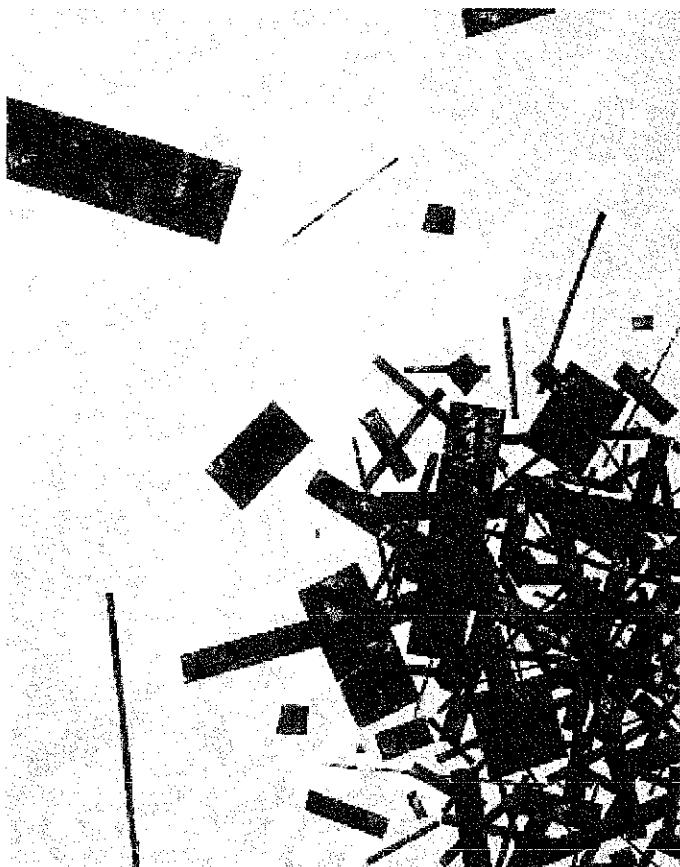
FORMA

Los formatos de estas piezas —aunque tradicionales— se resuelven por juegos de oposición.

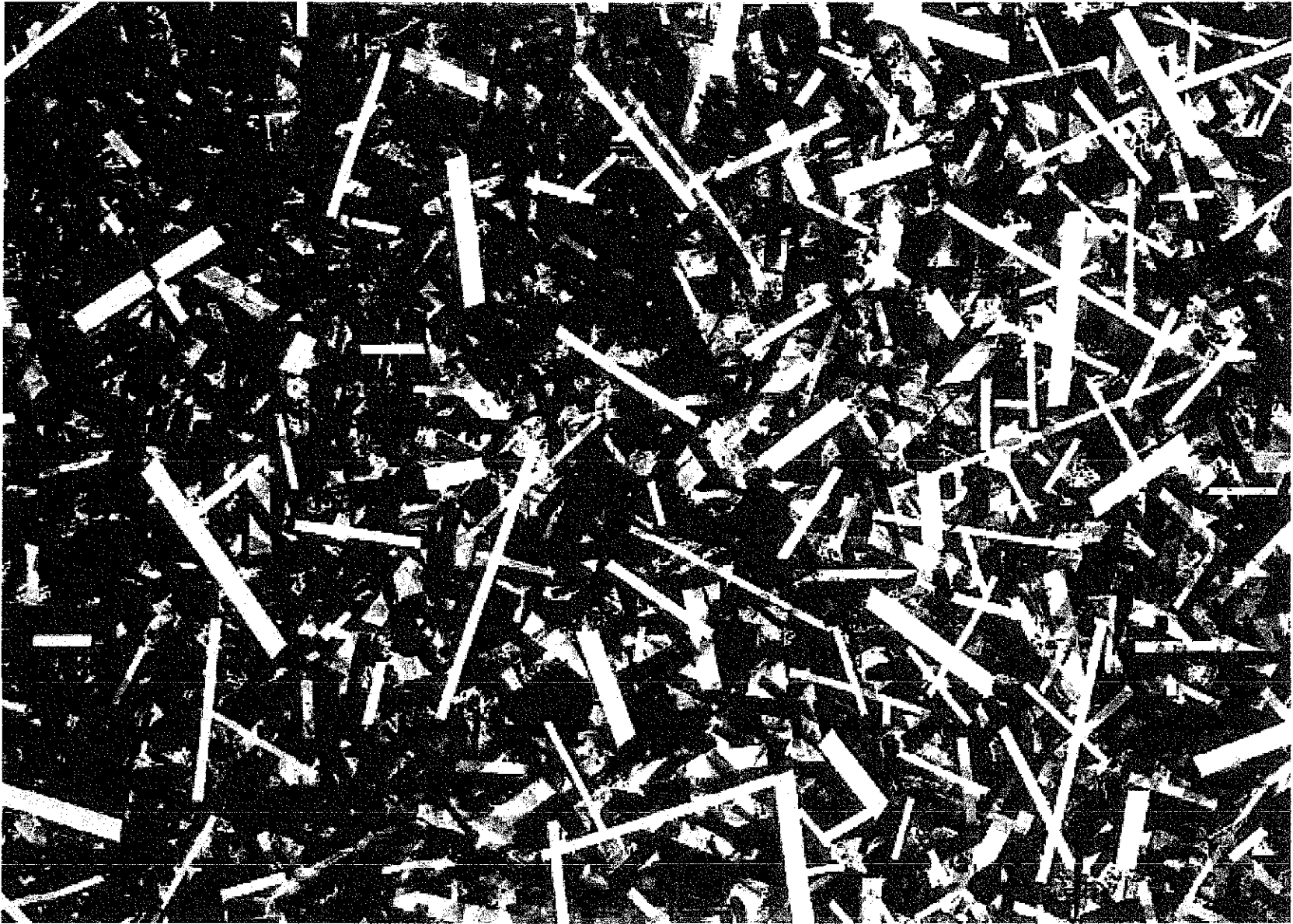
El largo por el ancho de los soportes ha sido un aspecto tomado en consideración. Para mí esto expresa un tipo de tensión por contrariedad entre verticalidad y horizontalidad. [Figuras 41 y 42].

Por otro lado, estas piezas en su mayoría están conformadas por elementos formales contrapuestos en diferencias de proporción: corto-largo, fino-grueso. Además en ellas se alude, ya sea por signos o por reflejos, a imágenes de tensión entre peso y contrapeso. [Figs. 43 y 44].

La marca gestual o expresionista —ya sea mediante el dibujo o la pintura— y los elementos precisos o racionales —como las líneas o divisiones de espacio hechas con cinta adhesiva—, están siendo un aspecto formal de protagonismo en la escena de esta propuesta plástica.



F. 41: Jorge Luis Pardo.
Fuerzas Magnéticas lo Forman. (1995)
Acrílico y crayón de óleo / tela
152.5 x 122 cms.

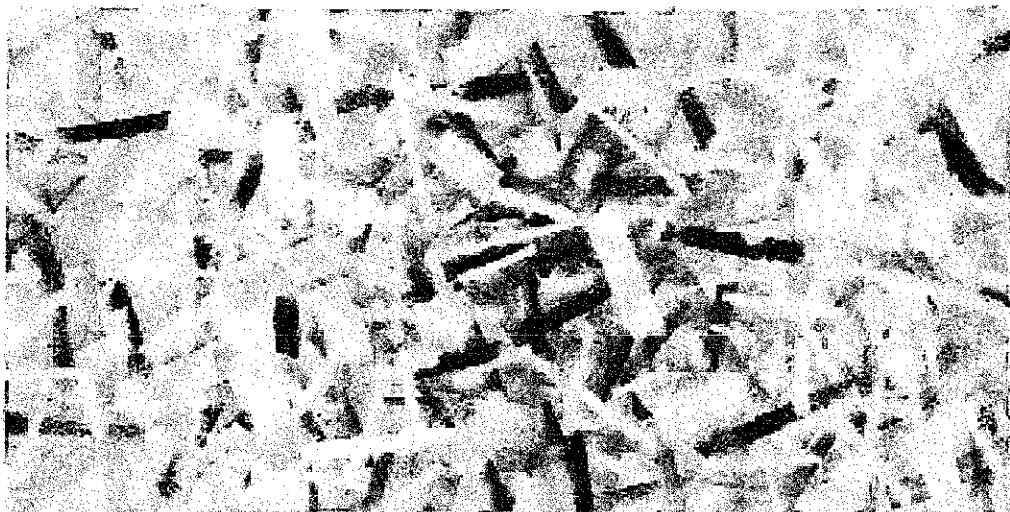


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

F 42: Jorge Luis Pardo.
Atmósfera II. (1993)
Acrílico / tela.
168 x 240 cms.



F. 43: Jorge Luis Pardo.
Pequeño Espacio Atmosférico. (1993)
Carbón y grafito / papel.
38 x 77 cms.



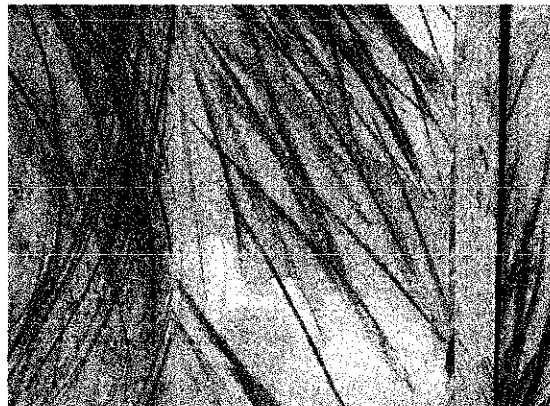
F. 44: Jorge Luis Pardo.
Sin título. (1996)
Decollage, carbón
y grafito.
76 x 56 cms.



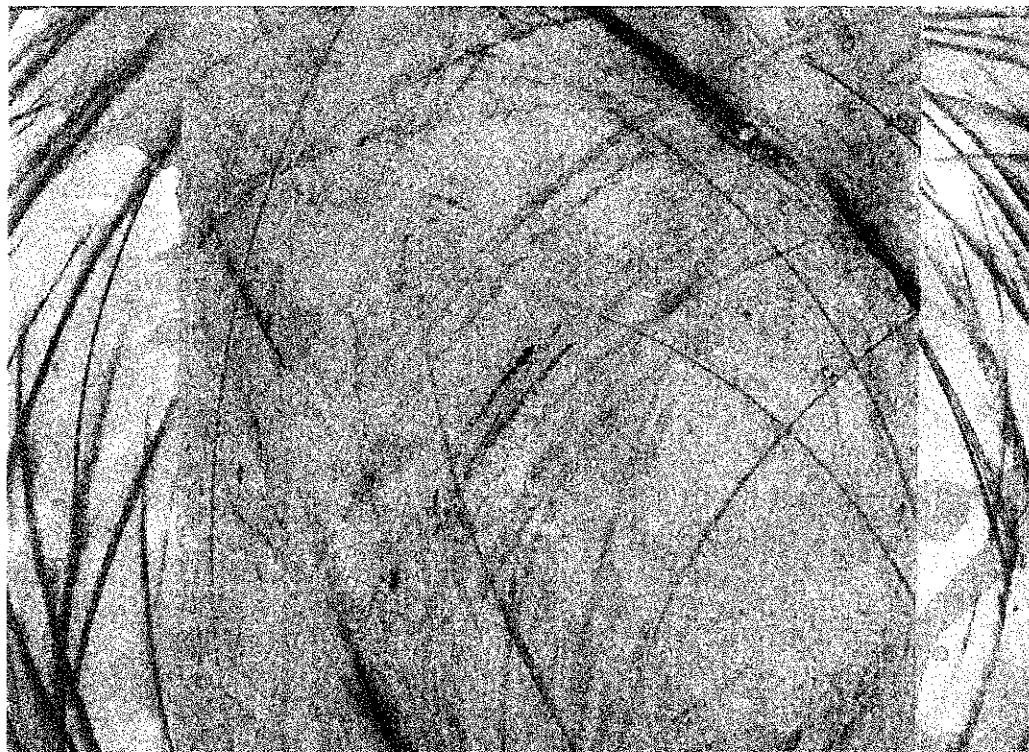
F. 45: Jorge Luis Pardo.
Expresionismo Racional. (2000)
Carbón y grafito.
76 x 56 cms.

Respecto a los elementos de expresión calculada o racional presentes en la producción más reciente, hay que destacar que se evidencian líneas o segmentos verticales cuando el formato de la escena es horizontal. Pero cuando la escena es vertical se evidencian líneas o segmentos horizontales. [Figuras 45, 46, 47, 48, 49, 50 y 51].

Ante todo esto, cabe destacar que los opuestos son apariencias, interpretaciones. Los elementos formales se distribuyen a la vista y al sentido como: largo y corto, fino y grueso, claro y oscuro, etc. Estas distinciones son posibles debido a una comparación entre dos elementos. La designación de elemento como "corto" es relativa al otro elemento, y así mismo tal otro parece "largo" meramente por virtud de la comparación. Y más aún, en cualquier caso, estos mismos elementos, al igual que cualquier otro, se



F. 46: Jorge Luis Pardo.
Gesto y Control. (1996)
Café, carbón y grafito.
76 x 56 cms.



F. 47: Jorge Luis Pardo.
Gestoy Control. (2000)
Café, carbón y grafito.
76 x 56 cms.



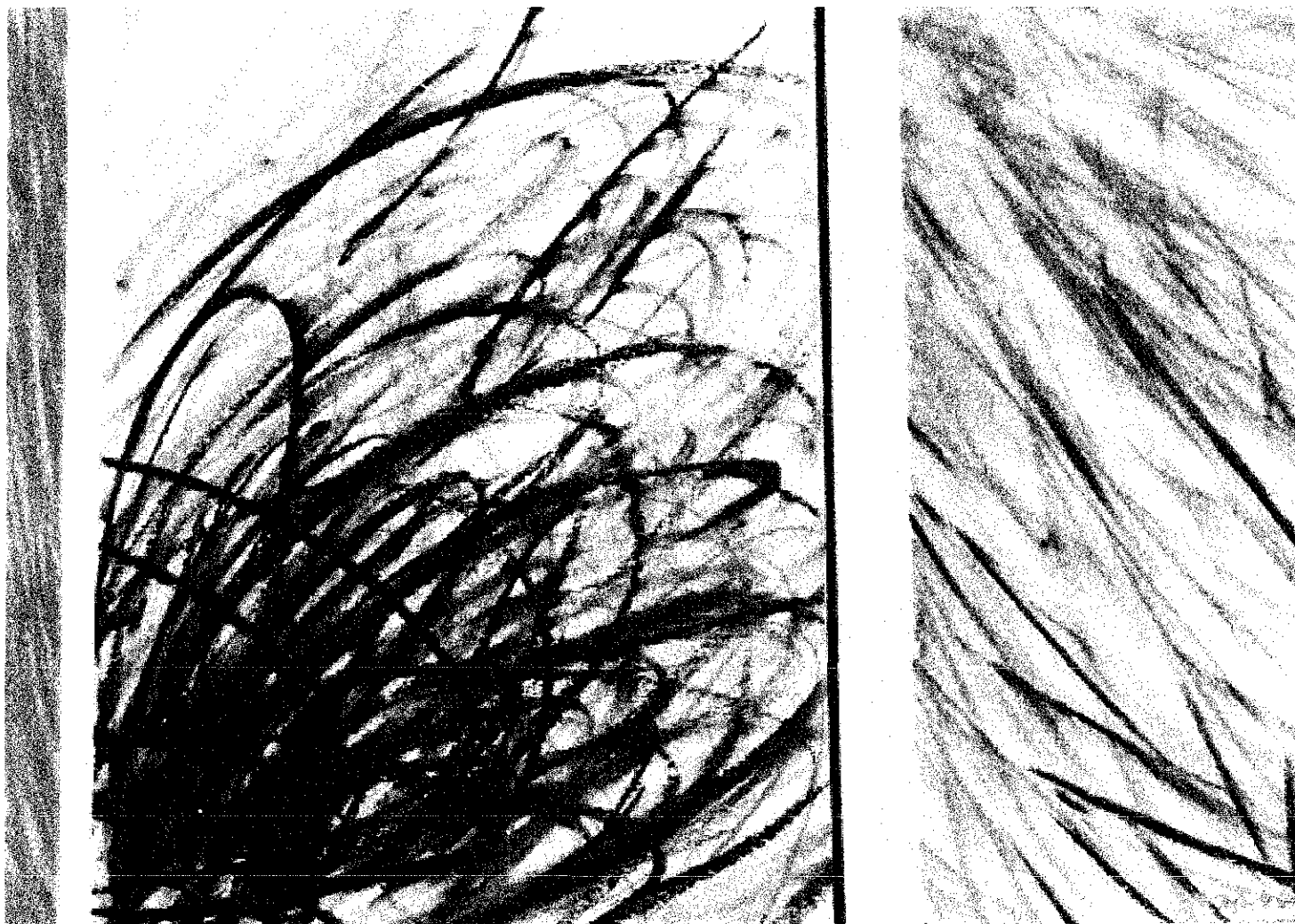
F 48: Jorge Luis Pardo.
Eterno Retorno. (2000)
Tinta, crayón de aceite, carbón y grafito.
76 x 56 cms.



F. 49: Jorge Luis Pardo.
Eterno Retorno. (2000)
Tinta, crayón y aceite,
carbón y grafito.
76 x 56 cms.



F. 50: Jorge Luis Pardo.
Eterno Retorno. (2000)
Tinta, crayón de aceite,
carbón y grafito.
76 x 56 cms.



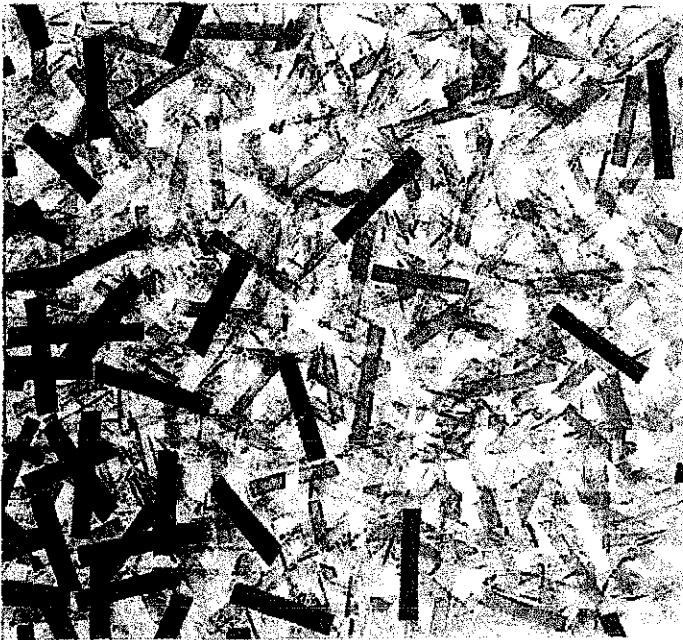
F. 51: Jorge Luis Pardo.
II. Expresionismo Racional. (2002)
Carbón y grafito.
76 x 56 cms

distinguen como corto o largo sólo gracias a una comparación, explícita o tácita, con algún otro elemento o figura, o percepción, incluyendo muy comúnmente, las comparaciones al cuerpo humano.

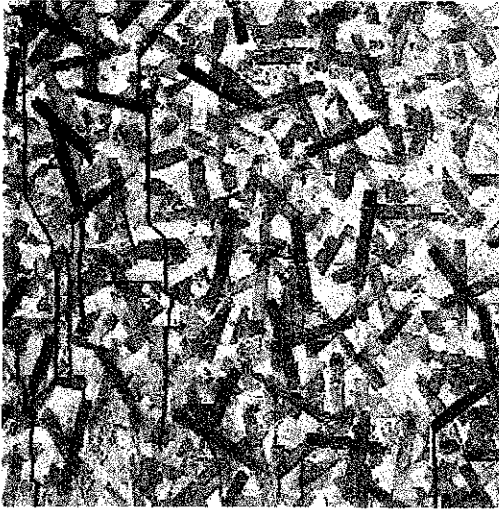
Otro tipo de tensión entre opuestos, en cuanto a la forma, es la relación de contrariedad que se ha denominado como *límites de la extensión*. Esto acontece cuando el objeto plástico se resuelve en la apertura de la extensión de su espacio visual, que, a la vez, queda cerrado o clausurado por los propios límites físicos que le conforman.

Se advierte además una relación entre fuerzas contrarias por *atracción y separación*. Ocurre cuando hay una serie de elementos que visualmente se presencian juntos o atraídos entre sí, mientras otros elementos aparecen aislados o apartados. [Figura 52].

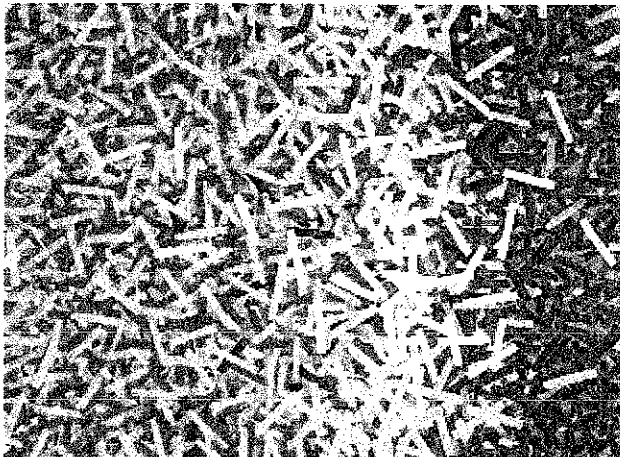
La dualidad antagónica de *aglomeración y espacio* es una contrariedad que sucede cuando la imagen plástica evidencia vínculos por oposición entre elementos formales de espacios positivos y negativos. Destacando, que todo esto está siendo observado desde una perspectiva de lo poético.



F. 52: Jorge Luis Pardo.
Fragmentación Negra. (1993)
Carbón y grafito / papel
61 x 66 cms.



F. 53: Jorge Luis Pardo.
Derrame de Partículas. (1993)
Mixta / papel.
61 x 61 cms.



F. 54: Jorge Luis Pardo.
División Espacial II. (1992)
Acrílico / tela.
122 x 101 cms.

Lo anómalo dentro de la proliferación de lo común es la contrariedad entre opuestos que se da cuando uno o varios elementos rompen con el orden general de lo que acontece . [Figura 53].

El color es también un elemento formal que se integra a la propuesta plástica analizada, la cual en su mayoría está constituida por una producción de obras en donde el contraste de blanco y negro está muy presente.

En cuanto a la utilización de otros colores. Han sido dispuestos tomando consideración de las teorías de los impresionistas⁵⁸ y de la Bauhaus⁵⁹. Con ello se quiere representar otro tipo de oposición. Esto se muestra por relaciones de complementariedad (correspondencias de contrariedad visual: rojo-verde anaranjado-azul, amarillo-violeta), y por relaciones térmicas (cuando los colores representan metafóricamente la tensión entre temperaturas: rojo, anaranjado y amarillo que son “colores cálidos” contra azul, violeta y verde que son “colores fríos”). [Figura 57, p. 85].

Hay que destacar que dentro de esta manera de concebir el color se encuentran, por ejemplo, los rojos fríos y los azules cálidos. [Figura 54].

58 [Maurice Serullaz. ¿Qué es el impresionismo? pp. 5-6].

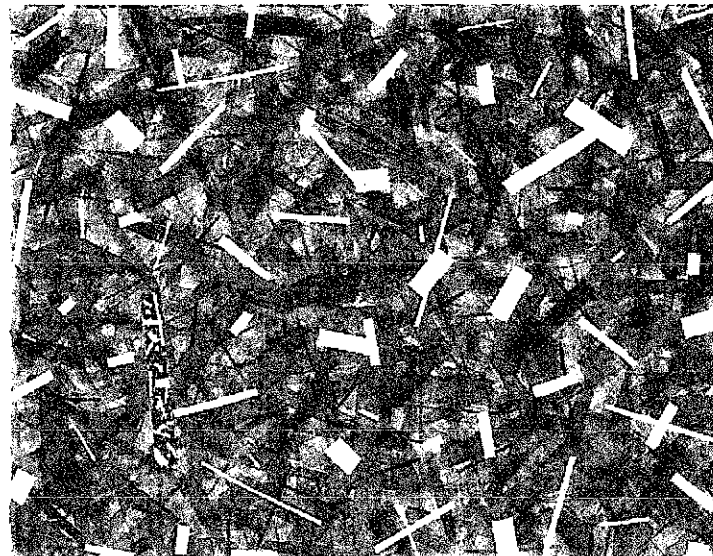
59 [Rainer Wick. Pedagogía de la Bauhaus pp. 179-202].



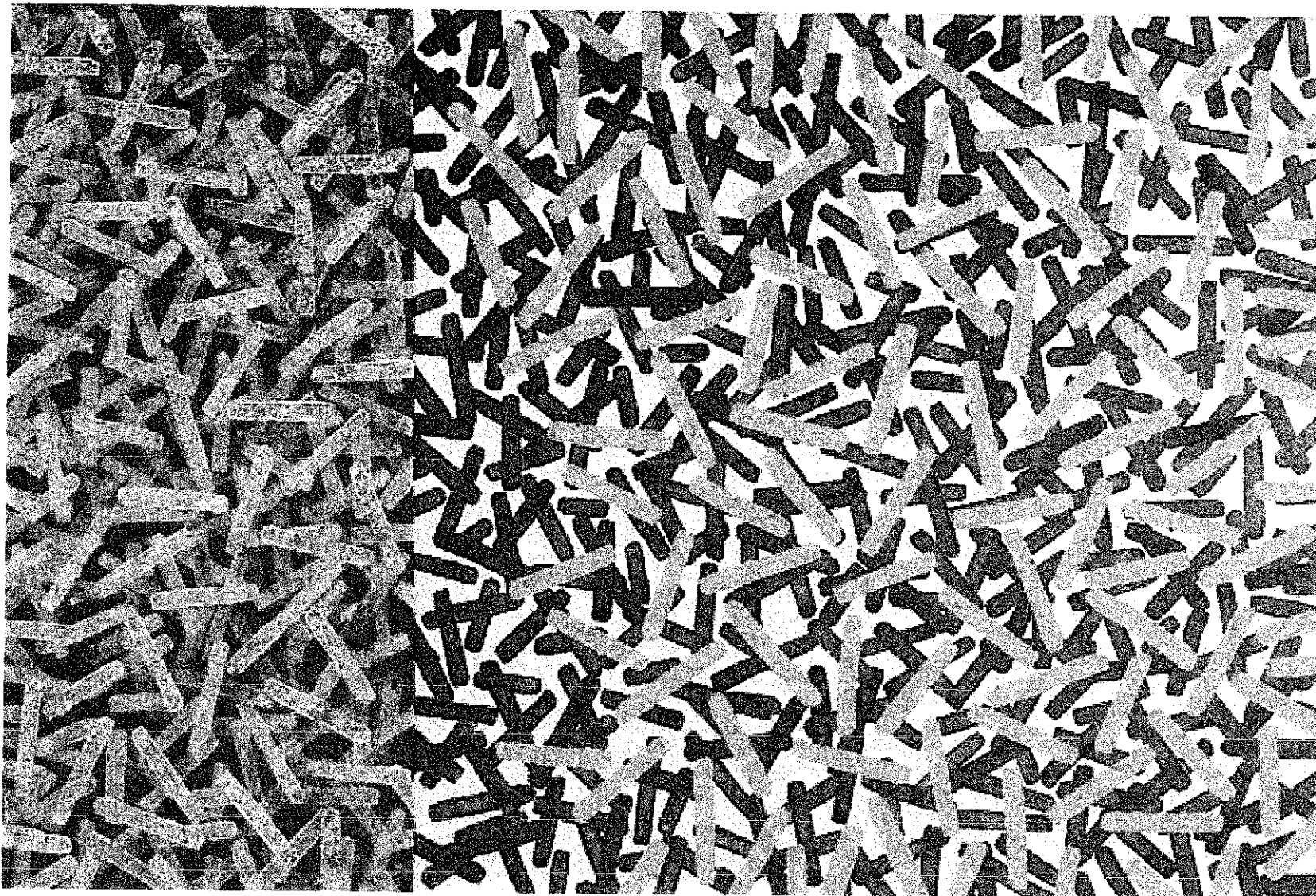
F. 55: Jorge Luis Pardo.
Estructura y Espacio II. (1995)
Intaglio
11 x 8 cm.

Transparencia y opacidad es otro efecto visual de opuestos simultáneos, y ocurre, sobre todo, en las acuarelas. Esto se da por transparencia cuando un color se muestra como un detalle visual en el cual puede verse en él lo que acontece detrás de él. Por opacidad ocurre cuando un color opaco está puesto sobre cualquier elemento visual bloqueando su presencia o parte de ella. [Figuras 55 y 56]

Sin más. Se ha procurado emplear técnicas de diseño que precipiten la gestación de mis inquietudes estéticas, pero también conceptuales. Como en este caso, el concepto de la contrariedad entre elementos antagónicos.



F 56: Jorge Luis Pardo.
Partícula Atmosférica. (1994)
Acuarela / papel
51 x 66 cms.



F. 57: Jorge Luis Pardo.
División Espacial III. (1992)
Acrílico / tela.
61 x 91 cms.

CONTENIDO

El contenido conceptual, o fondo, es fundamentalmente lo que se está expresando directa o indirectamente. Es el carácter de la información. Se hace evidente en este caso a través de una poética de lo formal. Por ejemplo: ya antes del proceso creativo voy cabilando en como voy a establecer juegos de tensión a través de los elementos constitutivos de la obra . Esta preconceptualización está siendo uno de los aspectos que entiendo da más coherencia, unidad y profundidad de contenido a mi labor plástica.

Entonces, se puede definir que la pre-conceptualización estructura lo formal. Pero por otro lado ,con la obra terminada, de lo formal emanan nuevas posibilidades conceptuales ya más concretas.

En general creo que, en alguna medida, la idea que tengo sobre cada una de las obras examinadas aquí, es que son un reflejo de sus determinaciones formales. Esto significa que si la forma se caracteriza como un hecho de relaciones antagónicas, su contenido conceptual también se caracterizará de algún modo por ese sentido. Después de todo: el antagonismo entre formas de fuerzas contrarias además de utilizarse como una estrategia y observarse como una estructuración de formas, es un concepto.

Esto que ocurre con la forma también ocurre con los medios y el proceso. Es decir. Si los medios y el proceso representan algún tipo de tensión antagónica, ello alimenta las posibilidades de que tal tensión trascienda como contenido conceptual. Y es que todo aspecto constitutivo de la obra parece tener una misma esencia. Es decir, cada elemento que conforma a estas piezas es particular y diferente. Pero al final, queda todo familiarizado íntimamente por un sentido común de naturaleza .

Otro aspecto de contenido que me parece relevante lo es también el simbolismo que intento hacer mediante la composición. Por ejemplo: a través de la insistente repetición de líneas y trazos —últimamente de gestos circulares— quiero representar el eterno retorno del que habla Nietzsche.

Por otro lado, el acontecimiento visual revela una imagen que se ha pensado poéticamente como “ambientes” o “atmósferas”. He llegado a esta concepción gracias a la expresión de tensión entre signos y reflejos de lo fragmentario y lo unitario; se trata de una reiterada posición y yuxtaposición de manchas, trazos y rectángulos o barras de colores; presentes en toda la extensión de las superficies.

A mi entender parte de todo este asunto del quehacer plástico conmigo ha derivado también —quizá más que del mero placer estético— de hechos de índole existencial. Pues al examinar el quehacer, he detectado que intuitivamente o racionalmente busco orientación mediante polaridades, el equilibrio o el control entre fuerzas opuestas. En todo lo que me circunda y a la vez me incluye, me desborda y sobrepasa como individuo. Destacando, en cuanto a lo íntimo, que sobre todo lo que hacemos dejamos huellas o marcas que nos identifican. Que en alguna manera los objetos creados por nosotros representan algo de nuestro ser.

Por consecuente: interpreto que el objeto plástico se convierte en una vía por donde me encuentro conmigo mismo y me autocontemplo. Dicho de otra forma. Las piezas que he construido son en cierta medida un reflejo de lo que soy: un ser en continuo conflicto consigo mismo y con todas las cosas externas.

Añádase que el sentirme en tenso equilibrio o tensa armonía conmigo mismo, o con lo externo, me brinda satisfacción propia. La ilusión que se tiene de control sobre la realidad causa excitación, y el fenómeno plástico ha sido la mejor herramienta para lograr ese estado ilusorio de auto-dominio y extra-dominio .

En definitiva, se ha gestado una producción plástica donde los opuestos de materia, proceso, forma y contenido quedan fundidos o transfigurados en nuevos conjuntos que a su vez reanudan su conflictividad. Dicho en términos más amplios. Estas entidades son el movimiento de todas las fuerzas y factores de integración y desintegración de un sinnúmero de decisiones y grados de oposiciones armónicas. Proceso mediante el cual me redimo ante el autoconocimiento y el conocimiento del mundo, al reconocermelo como un ente individual pero en común-uniión con todo lo que me rodea.

Lo anterior no significa que quiera forzar un concepto particular a la obra plástica que realizo, pues entiendo que esta no es de carácter monosémico. Por el contrario, es de carácter "abierto".*

*[Umberto Eco. La obra abierta.]

CONCLUSIÓN

Este estudio surge de la reflexión entorno a la tensión antagónica entre los elementos formales de la producción de dibujos, pinturas y grabados que he realizado. Dicha labor me ha llevado a profundizar, haciendo un análisis respecto a la teoría sobre los opuestos.

En cuanto a la reflexión sobre los opuestos: Heráclito, Aristóteles, Hegel, Nietzsche y el pensamiento taoísta del Yin Yang son las bases con que fundamento esta investigación.

El estudio desemboca en un análisis formal que pasa a un análisis conceptual, donde se implica el juego entre las partes y tendencias de fuerzas antagónicas. Y ya no sólo con mi obra, sino también con otras propuestas plásticas.

Como efecto de esta labor especulativa, durante la investigación se logran gestar varias interpretaciones consideradas relevantes. De lo cual se ha entendido como lo más sobresaliente:

1-Las artes plásticas permiten —por la naturaleza de características antitéticas que podemos encontrar en ellas— que nos podamos encontrar con nosotros mismos, autocontemplarnos y comprender mejor al mundo del que formamos parte.

De otra forma se puede expresar que, la impronta humana del arte es en síntesis una factura de los procesos de contrariedad entre fuerzas antagónicas que se dan en la naturaleza. Pues el arte, en el fondo, es un eco de la naturaleza.

3-Dada esta investigación, entiendo ahora que los opuestos no son esencia fundamental de la realidad.

Las oposiciones en el arte son apariencia. Así mismo en el mundo de los objetos y procesos físicos tienen relaciones complementarias, pero estos solamente aparentan ser opuestos debido a nuestros procesos cognositivos de representación.

Pero no porque los llamados opuestos resulten ser, después de todo, mera apariencia, no debe uno subestimar la función de los opuestos en el arte. Pues mediante los opuestos el artista llega a sintetizar experiencias e ideas, para transformar la realidad.

4-Se ha llegado a un entendimiento del problema expuesto asumiéndose una postura alineada básicamente con las teorías de los taoístas, de Heráclito y primordialmente con las de Nietzsche. Quienes pensaron que los opuestos son dinámicos, contrario a Aristóteles, para quien los opuestos significan la exclusión absoluta entre elementos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

contradictorios. Y diferente a Hegel, para quien la relación entre opuestos acaba determinándose por el inmovilismo de una conciliación.

Lo anterior significa que la visión que se tiene de la contrariedad entre opuestos involucra un tránsito constante, ya que los opuestos se encuentran en un movimiento rotatorio. Lo limitado o fragmentado se hunde en el fondo de lo infinito, fundamento mismo que hace surgir de sí nuevas figuras. Lo infinito es lo constructivo, lo configurador, que crea las figuras, y lo que vuelve a romperlas. Esto es el vaiven de lo “uno primordial”.

5- Se logra una nueva conciencia respecto a interpretar las artes plásticas con la exclusiva categoría de opuestos, ya que puede resultar bastante forzado por los límites que implica dicho concepto. Posiblemente hubiese sido más adecuado y amplio hablar en términos de contrastes. Pues, porque todos los opuestos son contraste, pero no todos los opuestos son tipos de contraste.

Otra perspectiva que siento muy pertinente —por su amplitud conceptual— para discutir este asunto, es la que asume Rafael Rivera Rosa cuando habla de “elementos diferentes, pero que se complementan”.

Debo cerrar señalando que el asunto tratado atañe a una problemática inagotable. Hacer una resolución es entonces incongruente con la orientación de esta polémica. Sería someter el asunto a una finalidad, por lo tanto cautivo del determinismo o estabilidad, así como sucede con el término al que llega Hegel, de “conciliación” entre opuestos.

Después de todo: haber asumido la actitud tomada hacia el problema discutido no es resolverlo.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola.
Diccionario de filosoffa.
Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Aguilera Cerni, Vicente.
Diccionario del arte moderno.
Fernando Torres editor, España, 1979.
- Anton, John Peter.
Aristóteles Theory of Contrariety.
Routledge and Kegan, London, 1957.
- Aristóteles.
Metafísica.
Colección Austral, México, 1981.
- Arnheim, Rudolf.
Arte y percepción visual: psicología del ojo creador.
Alianza Editorial, España, 1981.
- The Power of the Center:
a Study of Composition in the Visual Arts.
University of California Press. U.S.A., 1982.
- Catálogo
Arts of China.
Skira, Geneva, 1961.
- Bachelard, Gaston.
La intuición del instante.
Siglo Veinte, Buenos Aires, 1980.
- Bayón, Damián
Construcción de lo visual.
Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Bloch, Ernst.
Sujeto-objeto: el pensamiento de hegel.
Fondo de cultura económica, México, D.F., 1983.
- Blofeld, John.
Taoísmo: la otra ciencia.
Ediciones Martínez Roca, España, 1976.
- Brown, Jonathan/Garrido, Carmen.
Velazquez: La Técnica del genio.
Encuentro, Madrid, 1998.
- Calabrese, Omar.
El lenguaje del arte.
Paídos, España, 1987.
- Calderaro, J.D.
La dimensión estética del hombre.
Alianza Editorial, España, 1975.

Colli, Giorgio.

El nacimiento de la filosofía.

Tusquets, Madrid, 1980.

Collingwood, R-G.

Los principios del arte.

Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

Delgado-Gal, Alvaro.

La esencia del arte.

Taurus, España, 1996.

Dondis, D-A.

La sintaxis de la imagen.

Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Eco, Umberto.

La obra abierta.

EditorialPlaneta, España, 1992.

Eliade, Mircea.

The Encyclopedia of Religion.

Macmillan Publishing Company, New York, Vol. 5, 1986.

Ersnt, Bruno

El espejo mágico de M. C. Escher.

Evergreen, Koln, 1994.

Fink, Eugen.

La filosofía de Nietzsche.

Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Fischer, Ernst.

La necesidad del arte.

Nexos, Barcelona, 1985.

Fronzizi, Risieri.

¿Qué son los valores?

Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Furió, Vincenc.

Ideas y formas en la representación pictórica.

AntroposEditorial, Barcelona, 1991.

García Bacea, Juan David.

Los presocráticos.

Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Gadamer, Hans-Georg.

La dialéctica de Hegel.

Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.

Gómez Martínez, Jose Luis.

Teoría del ensayo.

UNAM, México, 1992.

Hegel, Georg W.

The Philosophy of Hegel.

Modern Library, New York, 1954.

Fenomenología del espíritu.

Fondo de Cultura Económica,

México, 1998.

- Hessen, J.
Teoría del conocimiento .
 Editorial Epoca, México, 1988.
- Hibbard, Howard.
Caravaggio.
 Harper & Row, Publishers, USA, 1983.
- Honour, Hugh.
Chinese Art Treasures.
 American Heritage, USA, 1969.
- Husserl, Edmund.
Las conferencias de paris.
 UNAM, México, 1988.
- Catálogo.
Italian Art in the 20th Century.
 Prestel-Verlag, Germany, 1989.
- Ithen, Johannes.
El arte del color.
 Grupo Noriega Editores, México, 1994.
- Janson, H-W.
History of Art.
 Prentice-Hall, Japan, 1986.
- Kahn, Charles H.
The Art And Thought of Heraclitus.
 Cambridge University Press, Great Britain, 1979.
- Kant, Imanuel.
Critique of Pure Reason.
 Cambridge: Cambridge Univrsity Press, 1998.
- Kant's Inagural dissertation and Early Writings on Space.
 Chicago Open Court Publishing Company, 1929
- Lyothard, J.F.
La fenomenología.
 Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
- ¿Por qué filosofar?
 Editorial Paidós, España, 1996.
- Mondolfo, Rodolfo.
Heráclito: textos y problemas de su interpretación.
 Siglo Veintiuno Editores, México, 1978.
- Morey, Miguel.
Los presocráticos: del mito al logos.
 Montesinos, Barcelona, 1981.
- Mulvey, Laura.
Jimmie Durham.
 Phaidon, London, 1995.
- Nietzsche, F.
Así habló Zaratustra.
 Alianza Editorial, Madrid, 1997
- La tragedia.
 Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Ocampo, Estela.

Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas.
Icaria, Barcelona, 1985.

Ortega y Gasset.

La deshumanización del arte.
Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Palmier, Jean-Michael.

Ensayo sobre la formación del sistema hegeliano.
Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

Serullaz, Maurice.

¿Qué es el impresionismo?
Publicaciones Cruzio, México, 1992.

Tregear, Mary.

Chinese Art.
Thames and Hudson, New York, New York, 1997.

Tse, Lao.

Tao Te King.
Editorial EDAF, Madrid, 2001.

Romano, Jaime.

Jaime Romano: Expediente de un Largo Viaje.
Chase Manhattan Bank, Puerto Rico, 1987.

Watts, Alan.

El camino del Tao.
Editorial Kairos, Barcelona, 1979.

Wick, Rainer.

Pedagogía de la Bauhaus.
Alianza Forma, Madrid, 1988.