

00225
10

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ El collage como proceso creador en la pintura ”

***Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales***

***Presenta
Vanessa Garza González***

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Director de Tesis: Lic. Luis René Alva Rosas

México, D. F. 2003.



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO C.M.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACION

DISCONTINUA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo receptacional.

NOMBRE: Vanessa Gozalez

FECHA: 28 Enero/2003

FIRMA: Vanessa Gozalez

Dedico ésta investigación de Tesis con el Título " EL COLLAGE COMO PROCESO CREADOR EN LA PINTURA " dando gracias primeramente a Dios por haber llegado a concluir mi carrera profesional en esta etapa de mi vida, a mis padres, ya que me brindaron todo su apoyo tanto moral como económico a lo largo de mis estudios.

También agradezco a mis demás familiares en especial a mi hermana Claudia y a mi abuelita materna por brindarme ánimos cuando yo más los necesitaba.

Espero no defraudarlos y seguir continuando con mis estudios para poderme superar día a día: Gracias a todos por su apoyo.

Vanessa.

También agradezco infinitamente el apoyo de mi Director de Tesis, el Profesor Luis René Alva Rosas, a mi asesor de Tesis, el Maestro Daniel Manzano y a todos los sinodales por sus sabios consejos.

Asimismo doy las gracias al director de Proyección Fotográfica a cargo del Ingeniero Carlos Martínez Andrade, por el inmenso apoyo visual y moral durante la elaboración de la misma, así como al Ingeniero Jorge Antonio Ruiz Torres por su valiosa ayuda para la impresión de mi Tesis Profesional.

Finalmente agradezco al Doctor Cuauthémoc Vázquez Chávez por su valioso apoyo y comprensión.

Vanessa.

" Todo tiene su tiempo. "

Todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere debajo del cielo tiene su hora.

Tiempo de nacer, y tiempo de morir, tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado; tiempo de matar, y tiempo de curar; tiempo de destruir, y tiempo de edificar; tiempo de llorar, y tiempo de reír; tiempo de endechar, y tiempo de bailar; tiempo de esparcir piedras, y tiempo de juntar piedras, tiempo de abrazar, y tiempo de abstenerse de abrazar; tiempo de buscar, y tiempo de perder; tiempo de guardar, y tiempo de desechar; tiempo de romper, y tiempo de coser, tiempo de callar, y tiempo de hablar, tiempo de amar, y tiempo de aborrecer, tiempo de guerra, y tiempo de paz.

¿ Qué provecho tiene el que trabaja, de aquello en que se afana ?

Yo he visto el trabajo que Dios ha dado a los hijos de los hombres para que se ocupen en él.

Todo lo hizo hermoso en su tiempo; y ha puesto eternidad en el corazón de ellos, sin que alcance el hombre a entender la obra que ha hecho Dios desde el principio hasta el fin.

Yo he conocido que no hay para ellos cosa mejor que alegrarse, y hacer bien en su vida; y también que es don de Dios que todo hombre coma y beba, y goce el bien de toda su labor.

He entendido que todo lo que Dios hace será perpetuo; sobre aquello no se añadirá, ni de ello se disminuirá , y lo hace Dios, para que delante de él teman los hombres.

Aquello que fue, ya es; y lo que ha de ser, fue ya; y Dios restaura lo que pasó.

INDICE

Introducción	1
<i>Capítulo 1.....</i>	3
1.1 El proceso creativo	4
1.2 Los tres planos fundamentales desde el punto de vista de la semiólogía	6
Resumen del primer capítulo	42
<i>Capítulo 2</i>	44
2.1 Jean Dubuffet	45
2.2 Paisajes Mentales y Mesas Paisajistas	63
Resumen del segundo capítulo	84
<i>Capítulo 3</i>	86
3.1 Desarrollo de mi propuesta	87
Resumen del tercer capítulo	131
CONCLUSIONES	133
Bibliografía	136
Indice de imágenes	140

5

Introducción:

La realización de la presente investigación titulada: " El collage como proceso creador en la pintura, " me permitirá comprender sobre la formación de mi proceso creativo, bajo el uso de los tres planos fundamentales dentro de una obra de arte.

Primeramente abordaré en el primer capítulo los tres planos fundamentales dentro de diversas obras de arte desde el punto de vista de la semiología; asimismo, en el segundo capítulo analizaré la obra de Jean Dubuffet, haciendo énfasis en los planos semántico y sintáctico.

También investigaré al collage y la materialidad dentro de la obra del pintor elegido en cuanto a su proceso de producción pictórica, además obtendré una serie de reflexiones para poder encauzar mi proceso creativo y ver de que manera utilizaré al collage desde un nuevo enfoque plástico dentro de mi producción pictórica.

No obstante, en el capítulo tercero titulado " El collage desde un nuevo enfoque plástico en mi producción pictórica, " confrontaré el uso de los papiers collés con la finalidad de una búsqueda al collage como proyecto de producción alternando el dibujo, collage y pintura, lo que me permitirá ir tomando

diferentes aspectos plásticos para la realización de un proyecto de producción.

También analizaré mis vivencias transformándolas en la interpretación formal mediante el análisis, el completamiento, la síntesis y la interacción de distintos contextos.

Finalmente bajo la realización de mi propuesta estudiaré y retomaré al collage como lenguaje plástico en una serie de composiciones pictóricas que haré con la elección de diversos materiales como producto de mi investigación.

Capítulo 1

*Los tres planos fundamentales dentro
de una obra de arte.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.1 El proceso creativo.

Juan Acha, en su libro *Introducción a la creatividad artística*, estudia los tres planos para el análisis de la pintura desde el punto de vista de la semiología y nos dice:

Dentro de la pintura encontramos el proceso creativo, el cual comprende **las fases previas a la creación, es decir, la concepción, refiriéndome así al plano semántico; luego, el trabajo simple de cada obra y, finalmente, la maduración** ¹.

Para que una obra de arte esté provista de innovaciones tiene que estar ligada a la conciencia, al inconsciente y a las experiencias vividas; es decir, que vayan de la mano **las relaciones que mantiene la fantasía con la memoria y la reflexión** ².

El inicio del proceso creativo del pintor puede comenzar desde el **trazo de una figura, el uso de un color, tema, de una vaga idea o una imagen borrosa;** ³ en donde la obra nunca está completamente entera en la mente.

¹ Juan Acha, *Introducción a la creatividad artística*, 1992, p.145.

² *Ibid.* p.188.

³ *Ibid.* p.146.

En este proceso también encontramos a la necesidad intencional, siendo un elemento propulsor de la creación, permitiéndole al artista alcanzar la expresión en su obra.

Es importante mencionar la posición del autor dentro del mismo, en donde éste se convierte cada vez más en espectador, **no obstante que el punto culminante de la producción artística sea la contemplación, aunque el hacer no se transforme en perfeccionar más que mediante un impulso, gracias al cual el propio autor deja de intervenir en la obra y consigue un fin, contemplarla,**⁴ podemos decir que el punto de vista del público le resulta esencial para el artista; tan solo por el hecho de hacer arte en donde finalmente él funda su público, prevé sus puntos de vista, moldea sus gustos y determina su sensibilidad.

Cabría mencionar que lo que se busca en éste proceso es producir obras en donde se alternen la concepción y la ejecución de cada esbozo, y en cada una de las obras requeridas durante el transcurso del desarrollo.

⁴ L. Pareyson. Conversaciones de estética, 1988, p.52.

1.2 Los tres planos fundamentales desde el punto de vista de la semiología.

Desde el punto de vista de la semiología los tres planos fundamentales son: el plano semántico, el sintáctico y el pragmático.

El plano Semántico dentro de la pintura es el que **cubre las relaciones de los signos con la realidad significada.** ⁵

En el léxico de las artes plásticas se dice que **en el campo del arte se utiliza igual término para referirse al significado que la obra transmite** además de **qué dice o transmite, cómo comunican los medios un significado más allá de lo representado.**⁶

Las funciones en la obra de arte son: significar un objeto y establecer una relación como significante o una imagen creada.

Esto se puede observar en uno de los cuadros de Van Gogh titulado " Zapatos de 1886 " en donde sus zapatos establecen esta relación y adquieren la capacidad de significar pobreza, miseria y fatiga, refiriéndose al trabajo desempeñado por una labriega, en donde éstos se convierten así en un significante o en una imagen elaborada.

⁵ Juan Acha, *op.cit.* p.74.

⁶ Léxico Técnico de las Artes Plásticas, 1971, p.88.

Heidegger nos dice respecto al cuadro de Van Gogh que es de un estilo naturalista, para lo cual dicho artista menciona en una de sus cartas y lo califica como una naturaleza muerta. ⁷

En él se aprecia la vejez de los zapatos, la que ha sido captada mediante las deformaciones que han quedado como huella del trabajo de la historia de la campesina o labriega que los usa.

Esta relación significativa con el objeto se refiere a la relación que existe entre el pintor y el mundo que lo rodea, la cual se da por medio de ciertas impresiones ya sean visuales o táctiles.

Así el mundo que rodeaba a este pintor estaba formado por la clase social baja de esa época y de ese lugar determinado, conformada por campesinos, tejedores y mineros, mismos que se pueden apreciar en su obra.

Otra manera de percibir un objeto es mediante la forma háptica, no obstante, son las experiencias de la forma del objeto que se obtiene por medio de las percepciones táctiles - visuales que pueden ser blando, denso, liso, rugoso, cálido, frío e iridiscente y estas sensaciones, a su vez, pueden provocar en el espectador estados emocionales.

⁷ Martín Heidegger, Arte y Poesía, 1997, p.11

Ahora haré hincapié en los medios de la pintura, siendo así, las líneas y los colores, los cuales son signos pictóricos.

Estos signos pictóricos a su vez, expresan valores o ideas por su capacidad de comunicación o expresión y así, logran formar un contexto semántico determinado, el cual da una serie de motivos en un entorno, es decir, en un sistema de signos: las líneas y colores que están en el cuadro al formar parte de dicho contexto, sirven de base para dar ciertas funciones expresivas.

En las obras de Van Gogh el color se expresaba por sí mismo, por esto, él no buscaba producir exactamente lo que tenía delante de sus ojos, sino utilizaba **al color de una manera más arbitraria para poder expresar la profundidad** ⁸.

El fue un pintor realista expresionista, quien asociaba la violencia cromática y el cercado negro en los contornos, que a su vez utilizó como medio de expresión durante su desarrollo.

⁸ Franco Vedovello, Van Gogh, 1990, p.24.

En el cuadro titulado " Autorretrato de 1889 ", él hace uso de un color emblemático, así como el manejo del perfil curvilíneo que semejaba llamas quebradas e inestables, lo que daba lugar a una cierta expresión; de igual manera, él iba reflejando su propia personalidad y, a su vez, elaboraba configuraciones de líneas y colores en la invención de su sistema de signos, logrando asimismo, su propio lenguaje.



Ficha técnica:

Autor: Van Gogh

Título: Autorretrato

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 65 X 54 CM

Año: 1889

París: The Orsay Museum.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 1

Cabría mencionar que las ideas dentro de la pintura se hacen presentes por medio de la forma, con líneas, colores y volúmenes, además de éstas, pueden ser estáticas o dinámicas, logrando a su vez, tener un sentido expresivo, siendo una condición esencial de la imagen pictórica.

Para ésto volveré a referirme al cuadro de Van Gogh titulado " Zapatos de 1886 ", en donde Heidegger nos menciona, que en este cuadro parece un espacio simbólico creado a través de formas cóncavas y convexas, para lo cual él mediante una manera metafórica nos dice: **que en su boca oscura del gastado interior uno se percata de la fatiga de los pasos laboriosos de la labriega** ⁹.



Imagen 2

Ficha técnica:

Autor: Van Gogh

Título: Zapatos

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 37.5 X 45 CM

Año: 1886

Ámsterdam: Rijksmuseum

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹ Martín Heidegger, *op.cit.* p.59

También nos dice que en todas las cosas que nos son útiles aparece la relación de confianza; así, volviendo al cuadro de Van Gogh, uno puede percibir la utilidad que tuvieron esos zapatos mediante cierto uso cotidiano, los cuales a su vez, se fueron desgastando; así, el pintor captó la sencillez de los mismos y su esencialidad como lenguaje plástico, a través del uso de líneas, colores, formas y texturas, logrando a su vez, obtener una expresión.

Al hacer un análisis de Bochenski con respecto a lo útil y la existencia dentro de lo cósmico de Heidegger, nos menciona que **el mundo no se compone de cosas, sino de útiles, los cuales son esencialmente algo para o del que puede uno echar mano** ¹⁰.

Al modo de ser útil, lo denomina amañalidad o de igual manera, del que uno puede hechar mano o el que está a la mano; asimismo, la existencia es por lo tanto, la condición para que pueda ser descubierto lo amañal, no obstante, cada útil, ocupa un sitio o un lugar determinado, con lo cual, hace recalcar su existencia dentro del mundo.

Heidegger también nos habla del problema de la existencia, contenida en la relación obra de arte y artista.

¹⁰ I.M. Bochenski, La Filosofía actual de Bochenski, 1997, p.183.

En cuanto a la existencia del artista, nos menciona que es la que se da mediante su obra, en donde él representa la respuesta a un momento de búsqueda que procura lograr a través del ser en la obra, siendo así para el artista la manera de existir, por medio de ésta.

También considera a la obra de arte como una cosa que se independiza de su creador en cuanto llega a ser un ente con vida propia.

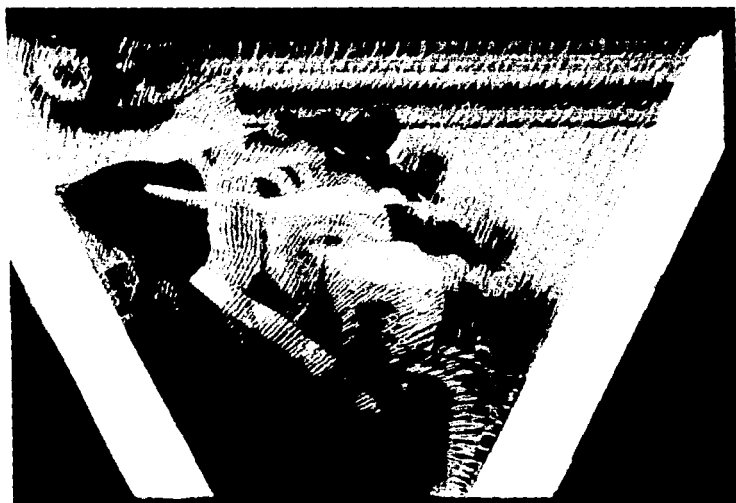
Heidegger nos dice que para que el verdadero artista aparezca debe sobrepasar el Dasman en él, es decir **el hombre común**,¹¹ lo cual se da mediante un cierto estado de angustia en el que aparece su verdadera autenticidad.

Un ejemplo lo tenemos en Henry Matisse, cuando él mismo sobrepasó a su Dasman o su profesión de abogado para convertirse en pintor y logró, a su vez, alcanzar su verdadera autenticidad como ser.

Otro ejemplo lo tenemos en Giacomo Balla, quien para poder encontrar su verdadera autenticidad tuvo que superar al pintor anterior y convertirse así en uno nuevo con un potencial creador inimaginable que, mediante una serie de estudios realizados con los temas de la velocidad y el movimiento, logró plasmarlos en su obra durante la época futurista durante 1912 – 1925, como por ejemplo en los cuadros

¹¹ Heidegger citado por Juan Carlos García González, Diccionario de Filosofía, 2000, p.129.

titulados " Las manos de un violinista y dinamismo de un perro sujeto con una correa."



Ficha técnica:

Autor: Giacomo Balla

Título: Las manos de violinista.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 52 X 75 CM

Año: 1912

Londres, colección sir Eric Estorick.

Imagen 3

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ficha Técnica:

Autor: Giacomo Balla

Título: Dinamismo de un perro sujeto con una correa.

Técnica: óleo sobre tela.

Medidas: 90.8 X 110

Año: 1912

***Buffalo Nueva York
Albright-Knox Art
Gallery.***

Imagen 4

Otro autor que nos habla del carácter existencial y de lo cósmico en la obra es Chuhurra.

Dentro de lo cósmico nos menciona **que el artista se coloca frente a una tela desnuda con la intención de mancharla, iniciando un diálogo muy particular, es decir, de un lado está la tela que espera una respuesta a su presencia y del otro lado se encuentra el pintor, quien corresponderá, mediante la**

elaboración de un objeto – obra, cuya presencia comprometerá al creador, a la superficie pintada y al arte. ¹²

Así, la tela al esperar una respuesta hará que el pintor le corresponda mediante una imagen creada.

También nos dice que la obra es la expresión de un ser artista, pero a su vez, ella tiene también un ser – obra que la justifica como un ente, el cual exige un lugar en el mundo. ¹³

La obra nace precisamente por un impulso de la voluntad creadora del artista, el que al hallarse frente a la tela, siente que debe de dar forma a algo.

Por lo tanto, desde el momento en que va apareciendo una imagen surge de la tela el interlocutor que necesita el artista, y es entonces cuando el creador se enfrenta a otro ser que lo observa intensa e incasablemente, es decir, la imagen.

¹² Osvaldo López Chuhurra, Estética de los elementos plásticos, 1971, p.14.

¹³ Ibid. p.16

De esta manera emerge el diálogo entre el (yo del artista y el otro,) o de la misma manera podríamos mencionar que la imagen que está surgiendo en la tela, se va transformando en una lucha, en la cual, la fuerza potencial y la manifestada quedarán en última instancia determinadas por el ser en la obra.

Benedetto Croce nos menciona que lo que caracteriza a la intuición estética es su inseparabilidad de la expresión: tan pronto como se tiene una intuición se crea a la par una expresión. ¹⁴

Así durante el proceso de interacción entre los conceptos de lo sensorial y perceptual, aparecen una serie de fases, en las cuales primeramente analizamos, luego sintetizamos, después conceptualizamos, lo cual finalmente nos permite elaborar un trabajo pictórico.

Con respecto a esto se podría decir que lo que elabora el artista en la tela vacía es un universo dentro de la obra, hecho de materia y forma; asimismo, el creador agregará todo el material pictórico a la tela para que surja la realidad con la cual se expresará.

Retomando a Heidegger, él nos dice, que dentro de lo cósmico de la obra se encuentra la materia con la cual está hecha.

¹⁴ Benedetto Croce citado por I.M. Bochenski, op.cit. p.100.

Por lo tanto valdría la pena aclarar lo referente a la forma y el contenido, siendo de esta manera la forma, lo racional, y el contenido, lo irracional o la materia.

También nos menciona que **la materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia alguna en el ser útil durante el desarrollo de la obra de arte.**¹⁵

Así, volviendo con Chuhurra, él nos dice en cuanto a la existencia dentro de la obra, que **cuando la tela espera la respuesta del artista, éste se coloca frente a ella, provocando un enfrentamiento, por ello, la considera una tabla rasa, virgen, privada de contenidos, sobre la cual dejará con la fuerza descargada de la incisión la marca de su ser hombre (de su ser artista) o de su existencia.**¹⁶

Cuando aparece la actitud que conduce al artista a realizar una tan particular incisión sobre la tela, él responde específicamente a una necesidad interior, apareciendo así, un estado de angustia o de igual manera, **el ser artista puede quedar grabado en la bidimensionalidad de la tela (tela rasa al principio,) en la cual, resultará la vida detenida en un lugar determinado y en un momento de su propia existencia.**¹⁷

¹⁵ Martín Heidegger, *op.cit.*p.76.

¹⁶ Osvaldo López Chuhurra, *op.cit.* p.15.

¹⁷ *Ibid* p.15.

De esta manera surge la expresión de la personalidad de su creador, por lo tanto, la obra de arte, pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista.

Dentro del modo de formar del creador, aparecen una serie de elementos, tales como los sentimientos, los pensamientos, las realidades físicas, etc, con las cuales éste, al hacer uso de una respectiva materia, tiende a plasmar una imagen en la tela.

Por lo tanto, podría mencionar que la manera de formar es denominada el estilo del creador.

Es evidente que cuando la materia se somete a la voluntad del artista pasa a constituir su propia expresión lograda mediante la aparición de su imagen en la tela.

Por esta razón, cada toque, cada pincelada, significa un detenerse de esa energía manifestada, surgida mediante el deseo de crear.

Asimismo, la pincelada es un impulso detenido que encierra en su voluntad de ser, materia, forma y dirección, las cuales, se convertirán más tarde en forma y movimiento.

Por lo tanto, cada pincelada acumula y manifiesta la energía, misma que se pierde en el artista durante el acto de creación, siendo así la pincelada la marca indeleble de un sentimiento vital.

Así cabe señalar que tanto la pincelada como la materia son inseparables, porque una de ellas es el barro de la creación y la otra es el modo de trabajar ese barro, con las cuales, logrará el creador formar la imagen deseada.

Se puede establecer entonces una relación entre materia y personalidad, en donde entrarían, las respectivas esferas en que se mueve el ser humano, siendo éstas la instintiva, la afectiva y la racional.

Con esto podemos encontrar a lo largo de cada época una serie de personalidades diferentes, dueñas de una materia pictórica que las distingue.

Prosiguiendo con nuestro tema de Tesis, otro de los planos dentro de la pintura es el sintáctico, del que Juan Acha nos dice, **es el que engloba las relaciones de los signos entre sí, es decir, las formas en la composición.**¹⁸

El léxico de las Artes Plásticas nos dice que en la obra de arte su **sintaxis es la manera como estos medios se relacionan.**¹⁹

¹⁸ Juan Acha, Introducción a la Teoría de los Diseños, 1997, p.118.

¹⁹ Léxico de las Artes plásticas, op.cit.p.88.

Estos signos o medios que nos menciona son el objeto o la figura, los cuales van a significar una realidad al pintor y éste, a su vez, la reflejará en su obra a través de un carácter realista o abstracto que hará por medio de líneas y colores, mismos que deberán estar equilibrados y acordes en la composición.

Dentro de esta organización de figuras, colores y líneas, intervienen ciertos medios intelectuales, sensitivos, visuales, además de los creativos, pudiéndose observar en el cuadro de Van Gogh titulado Zapatos de 1886 (imagen 2), en donde la organización de la composición se da por medio de líneas, colores y formas, los cuales utiliza como su propio sistema de signos, y éstas a su vez adquieren un sentido expresivo.



Imagen 2

Ficha técnica:

Autor: Van Gogh

Título: Zapatos

Técnica: óleo sobre lienzo.

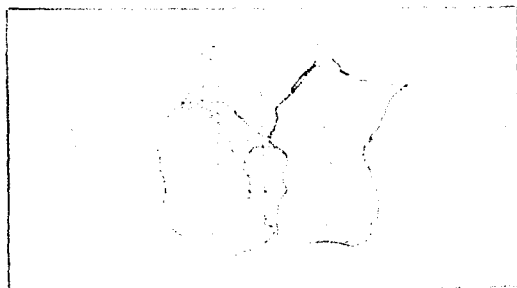
Medidas: 37.5 X 45 CM

Año: 1886

Ámsterdam: Rijksmuseum

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es importante señalar que en cuanto al plano sintáctico que existe dentro de la misma imagen, existe primeramente en la composición existe una relación izquierda – derecha.

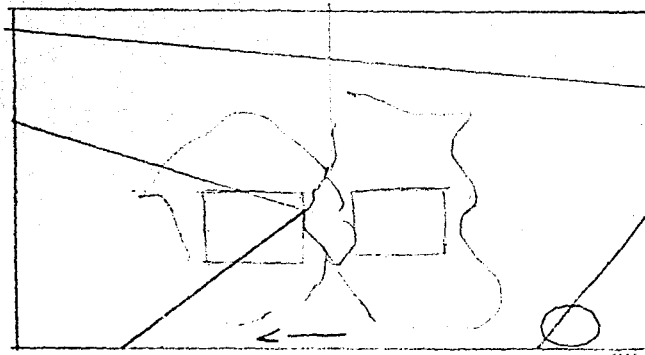


Esguema compositivo del cuadro titulado " Zapatos. "

Como segundo punto podemos observar que hay una relación de figura y fondo, además en los zapatos la fuerza visual está dada por las texturas de contrastes del claro – oscuro, siendo mayor en la parte de las agujetas.

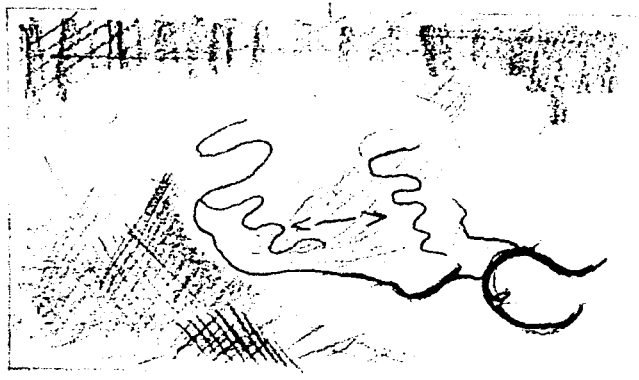
En el tercero me referiré a la luz, la cual entra por el ángulo superior izquierdo del formato la que, a su vez, se va dirigiendo hacia la parte inferior.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro titulado "Zapatos."

Finalmente concluyo diciendo que por el estrujado de las formas y de las texturas en zig - zag que se infieren hacia el centro de las agujetas, van adquiriendo una expresión simbólica de opresión de la condición humana y de una existencia deshilachada y desgastada.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esquema compositivo del cuadro titulado "Zapatos."

Chuhurra también nos habla de la composición en el cuadro, **el cual es un universo espacial que se rige por leyes propias, debiendo ser plasmadas por el creador para que pueda adquirir una equilibrada organización dentro de su obra.** ²⁰

Por lo tanto componer significa poner junto, es decir, distribuir las partes en cierto orden para alcanzar la unidad vital de una forma inédita, en donde el ajuste y el equilibrio, dependerán de la mano que las trabaja y organiza.

Así, al componer el creador se convierte en un organismo vital que fabrica sus propias estructuras y las pone de manifiesto en el resultado que es la obra de arte.

Cabe señalar que en toda obra de arte cada componente es un valor dado por una energía manifestada; no obstante, el ordenamiento de dichas energías se convierten a su vez en la vida misma de la composición.

Las manchas (formas al fin) que coloca el pintor sobre la tela van arquitecturando la imagen a través de las leyes del equilibrio armónico, porque el equilibrio es el punto donde las fuerzas se encuentran y se resuelven, además, la vitalidad de este equilibrio depende de las fuerzas oponentes ²¹.

²⁰ Osvaldo López Chuhurra, *op.cit.* p.135

²¹ *Ibid.* p.136.

De acuerdo con estos principios, la vitalidad de la imagen está inaugurada y sostenida por la lucha de un conjunto de energías que se atraen y se rechazan; asimismo, el promotor partícipe y árbitro de esa situación es el artista, quien estará dispuesto en cualquier momento a entablar la batalla con la superficie blanca que lo desafía en silencio.

Cabría mencionar que tanto las fuerzas como el encuentro, la lucha y el acto, quedarán registrados en el ejercicio de una composición, la cual, como elemento plástico, establecerá el orden formal que le conviene a la imagen deseada.

Además, los artistas saben muy bien que la composición dentro de la obra está sustentada por los ritmos que se van creando, por ejemplo las manchas, mismas que se irán integrando en la superficie de la tela y, a su vez, éstas formarán parte del cuadro.

Estos ritmos pueden ser lineales, formales o cromáticos, que se suceden en todas sus direcciones, originando con sus desplazamientos un aparente y relativo movimiento ²²

El ritmo puede iniciarse a partir de una línea, una forma, un color, además **los ritmos lineales aceptan todas las combinaciones probables entre rectas, curvas; el formal busca las semejanzas**

²² Ibid. p.138.

y el cromático recurre al grado de saturación de los tonos y a la facultad que los distingue en fríos y cálidos. ²³

El movimiento interior, confundido en materia, es el conjunto de energías que le transmite el artista a través de cada pincelada, de cada toque, en el cual, aparece ese contacto que se establece entre la mano o el pincel que es su prolongación, logrando a su vez que alcance cierta armonía en la imagen pictórica, obtenida mediante la composición.

Para proseguir con la investigación dentro del plano sintáctico retomaré otra obra de Van Gogh titulada " Alameda en Otoño de 1884 ", en donde es importante hacer notar que la composición se da por medio de planos.

²³ Ibid. p.138.



Ficha técnica:

Autor: Van Gogh

Título: Alameda en Otoño.

Técnica: óleo sobre lienzo.

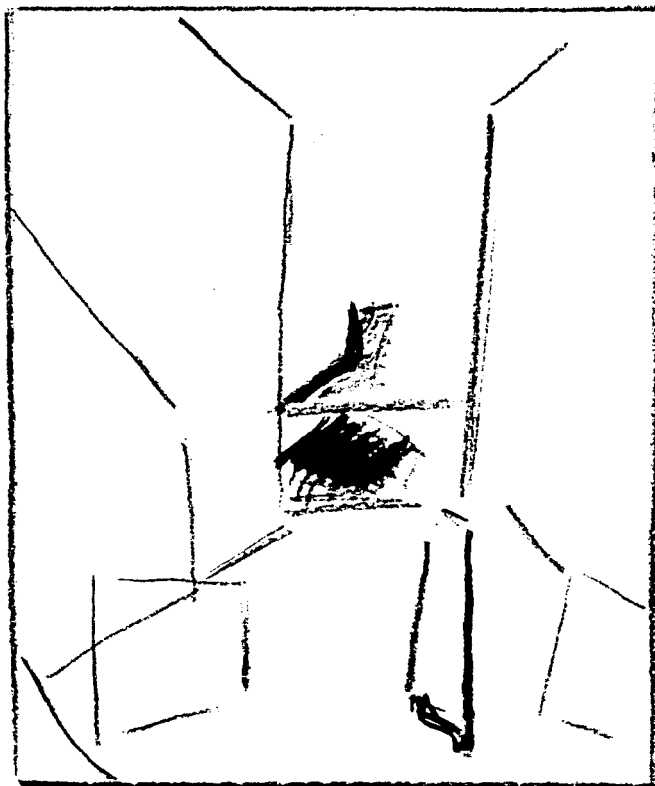
Medidas: 98.5 X 66 CM

Año: 1884.

Ámsterdam: Rijksmuseum

Imagen 5

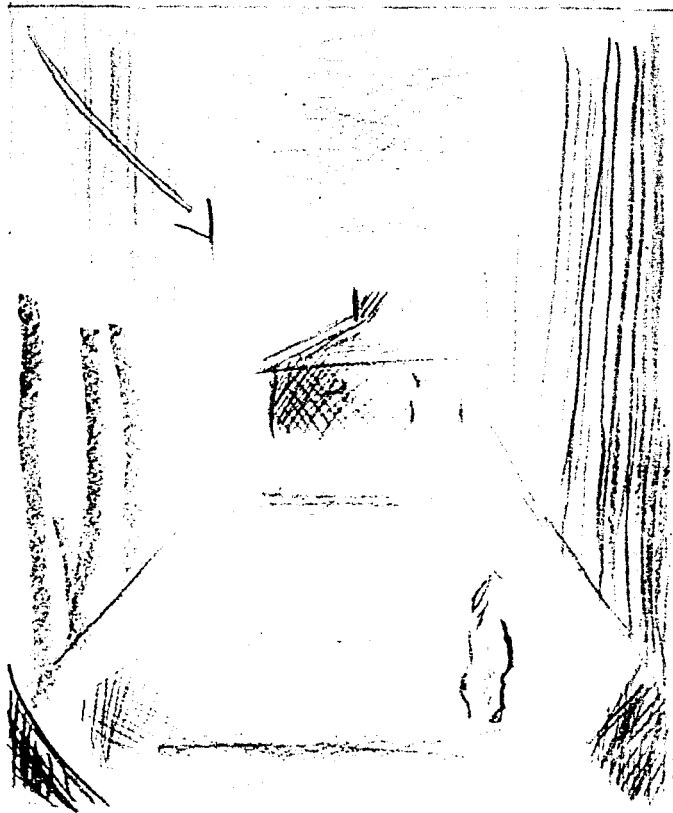
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño."

La luz está dirigida del ángulo superior izquierdo hacia abajo, es decir, ésta va siendo decreciente de arriba - abajo debido a los obstáculos que va encontrando a su paso como los follajes de los árboles.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño. "

Como segundo punto podría señalar que existe perspectiva en los objetos que se encuentran en el cuadro, permitiendo así que los que están más cerca sean de mayor tamaño que los que se encuentran a lo lejos, logrando a su vez una relación delante – atrás, lejos – cerca.

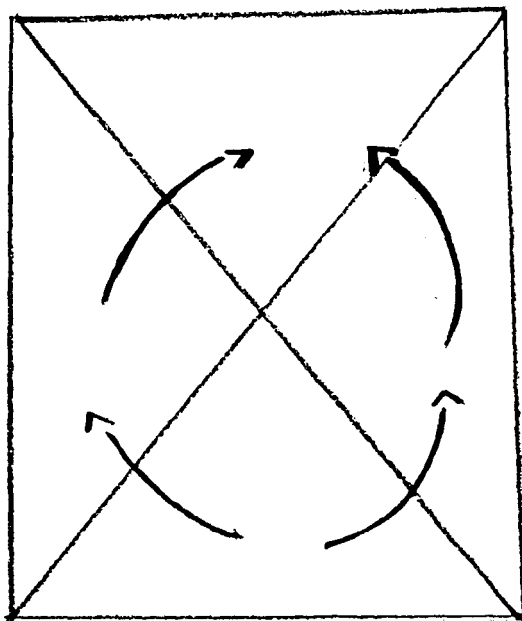
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño. "

Además hay un sistema de fuerzas dadas por la perspectiva y por la dispersión de los objetos en relación a la estructura del plano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño. "

En el tercer punto me referiré a la vereda que hay, la cual hace que nuestra visión adquiera un estado de movilidad y sea expandida del centro hacia fuera.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño. "

Asimismo existe un equilibrio entre las líneas verticales, horizontales, inclinadas, curvas y paralelas en los diferentes planos, jugando también con su grosor y tamaño.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estas líneas horizontales se encuentran en diversos planos, por ejemplo en la casa, en las sombras que impelan hacia el horizonte del fondo del paisaje y en los pedazos de cerca.

Las verticales están marcadas en los troncos de los árboles, en las paredes de la casa y en los pedazos de cerca.

En cuanto a las curvas, se encuentran tanto en el personaje como en la vereda, además de que ésta tiene dos diagonales en los lados.

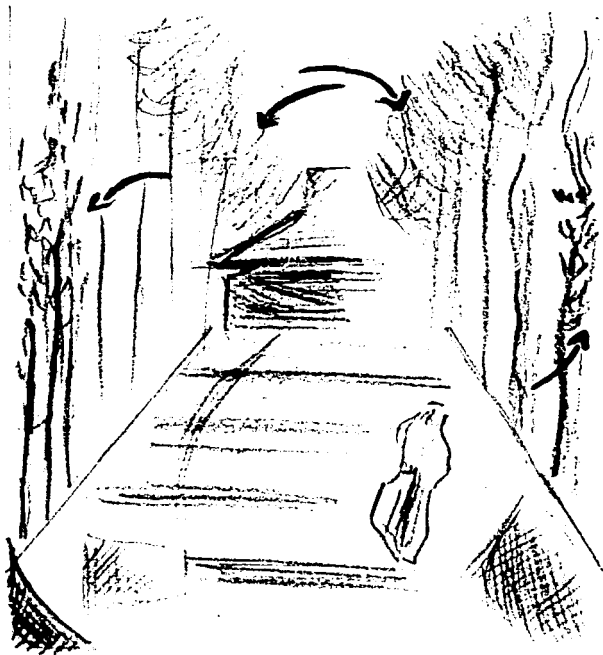
Y finalmente las líneas inclinadas se encuentran tanto en la casa como en el ramaje de los árboles.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esquema compositivo del cuadro " Alameda en Otoño. "

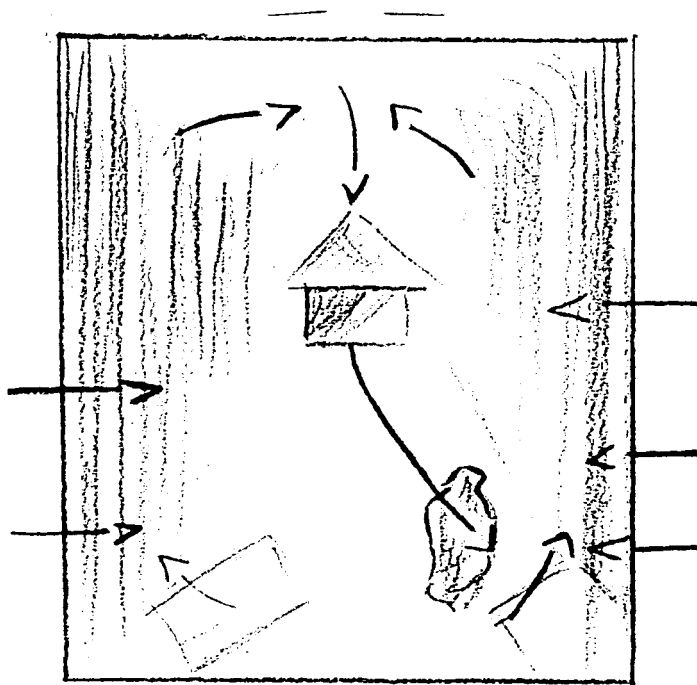
Cabría mencionar que la expresión es captada mediante las diversas pinceladas, las cuales llevan un cierto ritmo, por ejemplo en el follaje de los árboles que se encuentran más cerca son más marcadas tanto por la pastosidad y el tamaño, logrando a su vez una diferencia en las que se encuentran más lejos, mismas que no están tan cargadas y son menos marcadas.



Esquema compositivo del cuadro "Alameda en Otoño."

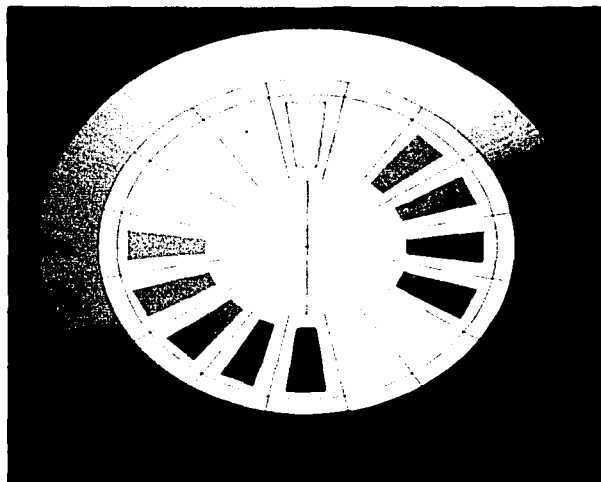
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por lo tanto es un cuadro expansivo ya que se lee del centro hacia fuera, así los árboles que formaron el conjunto compacto con sus troncos van dejando cerrado el paso del cuadro, lo cual me sugiere la huida de un encierro, además, en los troncos hay una fuerza que oprime de izquierda a derecha y hacia el centro del cuadro, la que a su vez los impulsa hacia fuera en donde se encuentra el personaje.



Esquema compositivo del cuadro "Alameda en Otoño."

Para concluir, me gustaría recalcar que también encontramos el equilibrio en el color por el manejo de un contraste cálido – frío y complementario.



Ficha técnica:

***Título: círculo longitudinal
de la esfera cromática.***

Imagen 6

Y, finalmente, hablaré del tercer plano que sería el Pragmático el cual comprende los efectos del mensaje sobre el receptor o la sociedad, los que se dan a través de la obra de arte mediante el efecto que ésta produzca al receptor; también en él intervienen las funciones personales, mismas que gravitan sobre los **hábitos estéticos**,

artísticos o temáticos, ²⁴ con los que a su vez, le permitirán al receptor ampliarlos o le causarán cierto placer.

En este plano interviene el cómo y dónde exponen sus obras, de que manera las venden y también aquí aparece lo referente al consumo del arte.

Simón Marchan nos menciona que la obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto socio cultural y un fenómeno histórico-social, además posee su léxico en los materiales como modelos de orden entre sus elementos dentro de su sintaxis, y la cual, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales, refiriéndose así a su semántica, además, en cuanto a lo pragmático, ejerce una influencia y tiene consecuencias en un contexto social determinado.²⁵

Para esto, podemos observar que en el caso de Van Gogh al ser rechazado por la sociedad de su época porque su pintura era innovadora de ese tiempo y, a su vez, al no estar preparada dicha sociedad, le era imposible vender su obra, por lo tanto su hermano Théo le enviaba una pensión para que sobreviviera.

²⁴ Juan Acha, primer texto, *op.cit.* p.189.

²⁵ Simón Marchan, *Del arte objetual al arte concepto: Las artes plásticas desde 1960.* 1974. p.10.

Así, bajo una correspondencia que ellos tenían, nos percatamos del desarrollo que tuvo como artista de esa época.

Con estos escritos Van Gogh convierte a su hermano Théo en el propietario absoluto de sus obras y, asimismo, consigue librarse de la sensación de vivir de la caridad.

Otro ejemplo dentro de este plano sería el pintor Pablo Ruiz Picasso que durante la época cubista difundía su obra a través de la ayuda de un joven galerista llamado Daniel Henry Kahnweiler, quien adquiría a precio fijo sus obras revolucionarias, con el objeto de comercializarlas, además, vendía sus obras a coleccionistas interesados, y las hacía conocer gracias a sus conexiones con otros galeristas y comerciantes.



Imagen 7

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Heidegger nos dice respecto a éste plano en cuanto a lo cósmico de la obra **que debe de ser contemplada porque es la única manera en donde aparece su ser real, el cual, se hace presente a través del carácter de la obra.**²⁶

También nos dice que una obra no puede aparecer si no es creada, ni tampoco puede hacer su carácter existente sin la contemplación, es decir, la esencia dentro de la obra de arte está dada por la contemplación.

Por lo tanto, dentro de su carácter esencial aparecerá una mutua correspondencia entre la obra, la creación y la contemplación.

Además nos menciona que **durante la contemplación de la obra, no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser uno para el otro.**²⁷

²⁶ Martín Heidegger, *op.cit.* p.105.

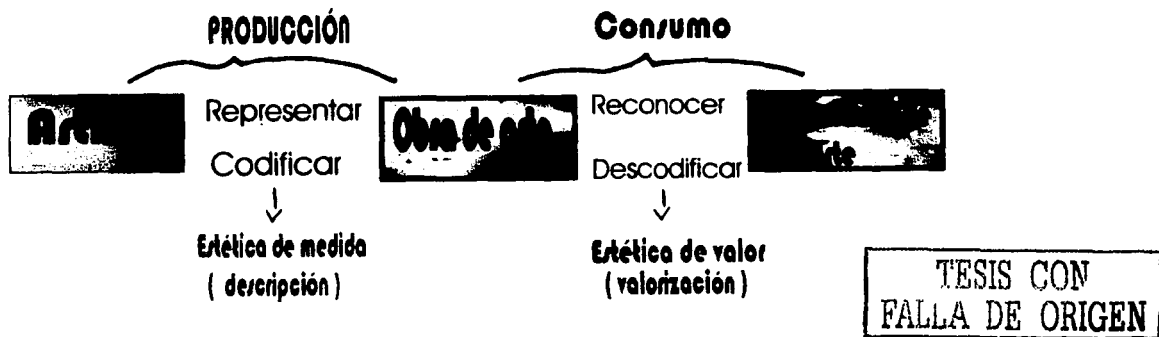
²⁷ *Ibid.* p.104.

La obra de arte por sí sola mantiene un contenido latente, pero cuando surge la contemplación viene a ponerlo en movimiento o a actualizarlo, asimismo viene a recalcar su carácter existencial.

Chuhurra nos dice con respecto a la contemplación que **el ojo del espectador, al ser detenido en la imagen va inventando sus propios ritmos, asimismo, surge una actitud que lo coloca en la posición de un receptivo creador de ritmos; pero finalmente el auténtico creador dentro de la obra de arte es el artista, porque es el que los marca durante la gestación de la misma.**

28

De esta manera las igualdades y semejanzas ópticas son las que dictan el ritmo en el mismo.



Cuadro esquemático de comunicación estética.²⁹

²⁸ Osvaldo López Chuhurra, *op.cit.* p.138.

²⁹ Max Bense, *Introducción a la estética teórico - formal*, 1972, p.114.

Turcker citado por Hogg nos dice que **la estética puede estudiarse como una forma de comunicación, asimismo, en este caso, el mensaje es el producto estético mismo: la pintura tal como se ve.**³⁰

No obstante, el producto estético tiene, dos caras: **es a la vez el resultado de las respuestas cifradas por uno de los participantes en el acto de la comunicación (el creador) y el estímulo a descifrar por los otros participantes (los apreciadores).**³¹

Pareyson también nos dice con respecto a este plano que **no se puede negar el carácter fundamentalmente artístico de la sociedad, ya que el desarrollo en sí de la vida social, presupone actos creativos que inventan figuras y producen las manifestaciones de esta vida.** ³²

En cuanto al público nos dice que éste debe someterse al artista innovador, en el sentido de que es **el artista quien sobrepasa e incluso destruye al público que se le resiste, creando él mismo su propio público.** ³³

³⁰ J. Hogg y otros autores, Psicología y artes visuales, 1970, p. 299.

³¹ Ibid. p.299.

³² L. Pareyson.op.cit. p.47.

³³ Ibid. p.51.

Para esto me referiré al valor que existe dentro de la obra, el cual no dependerá de que el artista haya elegido previendo las reacciones de los receptores, ya que el artista no debe buscar el efecto de la obra, sino solamente su existencia, dado que **la obra de arte, el efecto y la existencia forman un todo de manera tal, que al subordinar la existencia con el efecto, los destruiría.**³⁴

Ahora haré hincapié en que el arte expresa la humanidad del artista, e incluso, el espíritu de la época y de la sociedad, reflejándose a su vez en su personalidad viva.

Al arte no le sobreviene la realidad existente, sino que el artista funda una nueva realidad; tampoco el arte nos refleja un espíritu formado sino que nos enseña una nueva forma que descubre él en un mundo nuevo .

El poder del arte consiste en **abrir el tiempo y en comenzar una época nueva.** ³⁵

En el caso del presente escrito mi estudio estará más dirigido hacia los planos sintáctico y semántico.

³⁴ Ibid. p.52.

³⁵ Ibid. p.58.

1.3 Resumen del primer capítulo:

Durante la elaboración del mismo, me di cuenta de que en el proceso creativo intervienen unas etapas previas a la creación, en donde aparecen las experiencias vividas, la conciencia y el inconsciente.

Es importante reflexionar acerca del papel que desempeña el artista dentro del mismo, en donde se va convirtiendo en espectador de su obra; además cabe agregar que la contemplación es el punto culminante en la producción artística y por lo tanto el creador funda su propio público.

También hay que recalcar la importancia de los tres planos fundamentales para el análisis de una pintura desde el punto de vista de la semiología, siendo éstos el semántico, sintáctico y el pragmático.

A su vez puedo decir que, dentro de la pintura, el plano semántico es fundamental para la elaboración de una imagen a través de una realidad significada, la cual quedará plasmada en la tela a través de las pinceladas del creador, las que a su vez formarán parte de esa energía que necesita para salir y dar forma a la imagen.

Otro de los planos es el sintáctico o el referente a la composición dentro del cuadro, en donde interviene el artista organizando las formas y colores del cuadro.

Asimismo el pintor, al sentir la necesidad de dar forma a algo, va utilizando la materia con la cual desea alcanzar una mayor expresividad dentro de la imagen.

No obstante, en él aparecen los ritmos que son desde lineales, tonales hasta tímbricos, los que a su vez van logrando una serie de desplazamientos en todas las direcciones posibles y armónicas dentro de la obra.

Por lo tanto hay que hacer notar la importancia que tienen la materia y la pincelada, siendo éstas inseparables, ya que una es el barro de creación y la otra es el modo de trabajar ese barro, con las cuales el artista logrará dar forma a la imagen deseada.

Y finalmente tenemos al plano pragmático, en donde para mí lo esencial es la contemplación de la obra, la que primeramente se da por el creador y después por el público que logró fundar, también aparece su carácter existencial ya que para él es su manera de existir a través de su obra.

Para proseguir con el segundo capítulo de mi escrito, haré uso de éstos planos desde el punto de vista de la semiología dentro de la obra de uno de los grandes artistas Informalistas llamado Jean Dubuffet, con lo cual lograré entender el desarrollo de su producción en el proceso creativo; asimismo retomaré algunas de sus series pictóricas para poder resaltar la utilización de los diversos materiales como elementos plásticos dentro de su producción pictórica.

Capítulo 2

*Análisis del pintor Jean Dubuffet
y parte de su obra..*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.1 Jean Dubuffet (1901- 1985)

En este capítulo estudiaré al pintor francés Jean Dubuffet porque me interesa su uso del collage y la materialidad que logró a través del empleo de diversos materiales dentro de su producción pictórica.

Jean Dubuffet es un pintor que nació en 1901 en Le Havre (Francia), siendo hijo de una familia burguesa de comerciantes de vinos.

En 1918 se instala en París para aprender pintura, pero pronto abandona la Academia Julian y estudia filosofía, etnología, lengua, literatura y música.

En 1924 abandona toda actividad estética y se afinca en Buenos Aires como diseñador industrial.

Más tarde, a los seis meses vuelve a París y ejerce el comercio.

En 1937 descrece de ser un artista, por lo cual retorna a los negocios y, cinco años después en 1942, se decide una vez más por el arte pero ahora sí de manera definitiva.

Jean Dubuffet descubrió cierta originalidad y autenticidad, nuevas e intactas en las pinturas de los enfermos mentales, de los primitivos, de los artistas naif y de los niños, a lo cual denominó como arte bruto.

Para esto analizaré el dibujo de los niños y de los primitivos con sus respectivas diferencias, para así poder lograr entender qué es lo que le interesaba a Dubuffet sobre los mismos.

En cuanto al dibujo de los primitivos y de los niños, Best Maugard concluye que el niño, al igual que el hombre primitivo, esculpió, pintó y dibujó sin que nadie le enseñara, pasando por las mismas fases **expresándose primeramente en volúmenes, luego en superficies y más tarde en líneas hasta llegar al punto.**³⁶

Así, primeramente **los sentidos aun poco afinados, sienten, aprecian más el volumen que es lo más rico en sensaciones, lo más palpable con los sentidos y conforme se afinan se va llegando a ciertos convencionalismos pudiendo representar sus ideas plásticas con planos, por simples superficies y más tarde, este convencionalismo llega a tal grado que basta solamente una línea para expresar el contorno de la superficie u objeto que se quiere representar.**³⁷

³⁶ Adolfo Best Maugard, Método de dibujo, 1964, p.23.

³⁷ Ibid. p.23.

Best Maugard nos dice que en volumen representamos las cosas tal y como son, es decir, las llegamos a representar idénticas al natural; luego las representamos por medio de líneas, marcando el contorno como en el dibujo y así llegamos a la síntesis del punto que representa las calidades de las superficies.³⁸

Por ejemplo, el niño en el kinder juega primero con los volúmenes, luego con las superficies, después con las líneas y posteriormente con los puntos, para que al final use más conscientemente las nociones adquiridas y, además, logre a su vez combinarlas con una idea de representar el ritmo y la armonía.

Rudolf Arheim nos dice que los niños son técnicamente incapaces de reproducir lo que perciben, al igual que sus ojos y sus manos, ya que carecen de la habilidad necesaria para trazar las líneas debidas con un lápiz o un pincel.³⁹

En los niños pequeños podemos observar que sus líneas siguen a veces un curso errabundo en zigzag, las cuales no se unen exactamente en donde debieran, debido a que su control motor es todavía incompleto.

³⁸ *Ibid.* p.23.

³⁹ Rudolf Arheim, *Arte y percepción Visual*, 2000, p.170.

En ellos también podemos detectar formas como líneas rectas, círculos y óvalos porque son simples, siendo relativamente fáciles para dibujar; los dibujos de los niños son así porque no son copias sino símbolos de las cosas reales.

Rudolf Arheim nos dice que **el niño dibuja lo que sabe más de lo que ve.** ⁴⁰

El niño al dibujar necesita mucho movimiento y, por lo tanto, empieza jugando sobre el papel.

Es por ésto que la forma, el alcance y la orientación de los trazos vienen determinados por la construcción mecánica del brazo y de la mano; al igual influyen a su vez las manifestaciones del estado de ánimo momentáneo del dibujante, además de sus rasgos de personalidad más permanentes.

Estas cualidades mentales **se reflejan constantemente en la velocidad, el ritmo, regularidad o irregularidad, y forma los movimientos corporales los cuales dejan su marca en los trazos del lápiz o del pincel** ⁴¹

Así podría decir que el dibujo de los niños y de los primitivos es espontáneo, simple y simbólico.

⁴⁰ Ibid. p.72.

⁴¹ Ibid. p.179.

Lo que le interesaba a Dubuffet era la espontaneidad y la sencillez que hay en los dibujos de los primitivos, de los locos y de los niños, lo cual era reflejado a través del uso de su propia simbología o su propio lenguaje.

Para él, el arte bruto y el arte de los pintores naif o sencillo, decía que era crudo, no contaminado por la cultura y producido fuera del mundillo artístico establecido.

Además, sentía una extrema curiosidad por todas las obras producidas por unas personas ajenas a la cultura y que no reciben ninguna información, ni influencia.

Dubuffet decía que en ese arte bruto es donde se encierran los procesos naturales y normales de la creación artística en su estado elemental y puro.

Lo que el artista pinta es original, no obstante, es una obra de su imaginación o trasunto de su interior, de su herencia , en donde van

desapareciendo los detalles ficticios de ciertas cosas y a su vez va quedando el objeto simplificado y estilizado.

Jean Dubuffet inventaba sus temas y sus medios partiendo de su propio fondo para hacer hincapié en su existencia, a través de su arte.

Estas impresiones contribuyeron materialmente en sus obras, no obstante altamente conscientes e intelectualmente meditadas de los años 40 y 50; así Dubuffet protestaba irónicamente contra la pintura elegante y los valores supuestamente eternos en el arte.

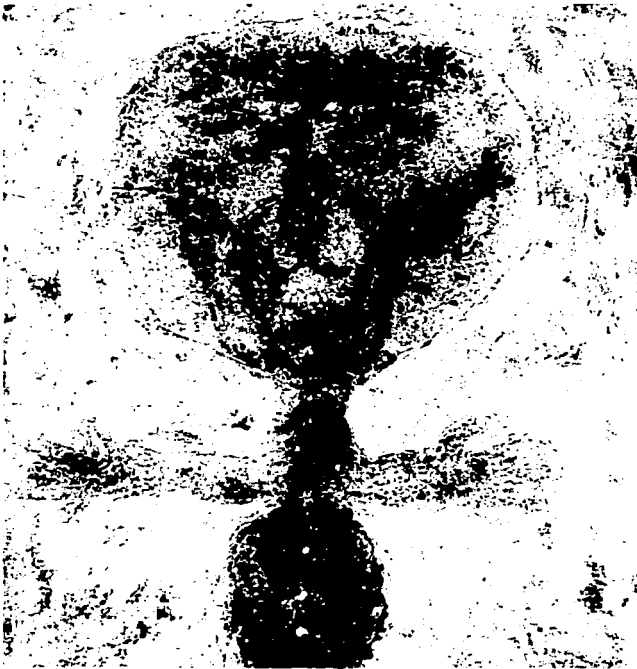
El descubrió la poesía contenida en los materiales sencillos, en las cosas triviales de la vida cotidiana, en las existencias banales de los seres humanos, los animales y las plantas.

Un ejemplo de las cosas banales que él consideraba y que se veían dondequiera que uno miraba eran: **los garabatos hechos con tiza por los niños sobre la calzada, piedras de superficie desigual, el suelo embarrado, seco y agrietado.** ⁴²

⁴² Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Arte del siglo XX, Vol 1, 1999, p.254.

Esto lo llevó a la reproducción de trozos de calle, inscripciones sobre paredes y pavimentos, en los cuales él rehace la naturaleza, recupera su ingenuidad y fecundidad, pero siempre y sólo a través del arte.

En 1947 realizó una serie de retratos de héroes e intelectuales contemporáneos como Fautrier, Michaux, el crítico Michel Tapié y Pierre el hijo de Henri Matisse, bajo el título colectivo de " Más bellos de lo que piensas. "



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Michel Tapié, the sun.

Técnica: mixta sobre masonite.

Medidas: 109 X 87.5 CM

Año: 1946.

Private collection.

Imagen 8

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En estos trabajos de Jean Dubuffet podemos observar que en dichos personajes utilizó la sencillez y la pureza que existen en los dibujos de los niños, primitivos y locos, mediante su propia simbología.

Además, en éstos uno se puede percatar de que sus figuras son personajes elementales y pueriles, a menudo tomadas del arte de los niños y de los locos, volviéndose así unos personajes bofos, pero de una comicidad melancólica y embrollada, los cuales a su vez se perciben desolados.



Ficha técnica:

***Autor:* Jean Dubuffet.**

***Título:* La Dame au pompon**

***Técnica:* mixed media on canvas.**

***Medidas:* 32 X 25 5/8"**

***Año:* 1946**

National Gallery of Art.

Imagen 9

En unos resalta más que en otros la materialidad, el uso sencillo de la línea, de formas muy simples semejantes a las que usan los niños y locos, además de que hace que sobresalgan sus principales características como en el caso de Fautrier, siendo en ese entonces un fumador compulsivo como se aprecia en la imagen 10.



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Fautrier with spidered brow.

Técnica: Oil emulsion on canvas.

Medidas: 116 X 89 CM

Año: 1947.

Collection Robert Elkon.

Imagen 10

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A Jean Dubuffet se le considera un artista del género Informalista, el cual ha explotado como pocas las más impensadas posibilidades matéricas.

El Informalismo es una corriente que apareció después de la segunda guerra mundial, siendo su principal centro París.

Así, en 1950, muchos artistas Informalistas buscaban una nueva manera de crear imágenes sin adoptar formas reconocibles.

Por lo tanto dentro de la corriente Informalista vemos la ausencia de preexistencia de formas y de su premeditación.

Además dentro de ella se necesita un estado segundo de concentración psíquica y su primacía era concedida a la velocidad y rapidez de ejecución.

No obstante dentro de los artistas Informalistas aparece un sentido psicológico como proceso con una mayor participación de elementos inconscientes, debido a esto lo que más les importaba no era la obra en sí, sino la experiencia y el acto de pintar.

Esta pintura era vital y fluida, en una línea impulsiva en el gesto espontáneo y en el uso de los materiales toscos y antiestéticos.

También era una pintura espontánea basada en los impulsos de la mente subconsciente la cual, implicaba en primer lugar al proceso y a la técnica, y en segundo lugar al contenido y a la sustancia de las obras.

Inventaban formas y métodos que surgían de la improvisación, además utilizaban pinceladas sueltas y gruesas capas de pintura.

Estos pintores aplicaban materiales no convencionales en gruesas capas hasta lograr un efecto de relieve tridimensional, por ejemplo Jean Dubuffet utilizaba alquitrán, cemento, yeso y piedras.⁴³

Asimismo este arte ha llevado a la aventura en el reino de las manchas, de las grietas, de los grumos, de los copos, del goteo y a la interrogación de los materiales, lo cual ha terminado apuntando al peligro de lo casual, al dejar que actúen los mismos materiales como el color que se derrama libremente en el lienzo, el saco o el metal que hablan de la inmediatez de un desgarramiento de lo casual.

Humberto Ecco nos dice respecto al arte informal **que el arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad en la materia.⁴⁴**

⁴³ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *op.cit.* p.256.

⁴⁴ Humberto Ecco, *op.cit.* p.203

Cabría mencionar que desde el punto de vista semántico el artista contemporáneo estudia amorosamente su materia, la examina hasta el fondo, espía su comportamiento, sus reacciones, la interroga para que la pueda dirigir, la interpreta para poder domarla, la obedece para poder dominarla, además, profundiza en ella para que muestre sus posibilidades latentes y adecuadas a sus intereses, las excava para que ella misma le sugiera nuevas e inéditas posibilidades de las cuales hará uso durante su desarrollo y así, el artista logrará alcanzar una innovación a través de la expresión de su obra.

Dentro del campo semántico podemos mencionar, que la imagen en el Informalismo va surgiendo a medida que le agregamos materia, partiendo de la ausencia total de la misma, es decir, la tela en blanco, en donde ésta se va organizando hasta lograr conseguir una imagen con cuerpo matérico.

Por lo tanto, cuando la materia ya no se hace necesaria para lograr una forma, la imagen ya está lograda y así, el artista alcanza su plenitud y armonía en ella.

Pero en este proceso en donde la imagen se va formando a través de la forma y la materia, el artista va dejando su energía en la imagen creada.

Simón Marchan nos dice que en toda obra no representativa remite a un nivel puramente sintáctico formal a la instauración de un orden entre su repertorio material y formal.

45

No obstante , cada elemento material ya sean colores, pigmentos, propiedades físicas, etc, pertenecen a un repertorio material, en el que se instaure un determinado estado o modelo de orden.

Chuhurra nos dice al respecto que la imagen pintada desde el punto de vista de su cuerpo o materia, **la cuál es el resultado de los infinitos toques que el pintor va dejando en la tela.**⁴⁶

Estos toques, esas pinceladas, representan la concreción de una energía que desea manifestarse en la expresión pictórica, en donde no interviene la noción del tiempo.

La materia resulta entonces un elemento fundamental, un sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser, él es energía que vive, es parte de ella y la va descargando en cada toque del pincel.

⁴⁵ Simón Marchan, *op.cit.* p. 89.

⁴⁶ Osvaldo López Chuhurra, *op.cit.* p.34.

También nos menciona que existe una relación entre materia y personalidad la cual gira en torno a las tres principales esferas donde se mueve el ser humano. ⁴⁷

La primera sería la instintiva en la que, a través de un cierto estímulo interior, hace que el pintor recalque su existencia mediante el acto creador de su obra.

La segunda sería la racional en donde interviene un juicio, el cual surge mediante la reflexión.

Y la tercera que sería la afectiva en donde el pintor, como ser humano, es influido por ciertos elementos externos o internos en donde aparecen los estados de ánimo de la persona.

Por lo tanto, cada pincelada al ser influenciada por todo lo anterior, es un impulso detenido que encierra en su voluntad de ser, su materia, su forma y dirección.

Podría decir que los artistas Informalistas que buscaban la no forma trataron de encontrarse con la materia, la cual, estaba desprovista de toda estructura formal.

⁴⁷ Ibid. p.28.

Pero el pintor Informalista al abandonar la tiranía de la forma y volver a las fuentes mismas de la materia, tuvo que estructurar su obra sin prescindir de lo formal ya que si no jamás hubiera aparecido la imagen.

Asimismo el Informalismo es un acto de existencia ya que se manifiesta por medio del acto de crear mediante la vibración, la energía y la materia elegida.

Humberto Ecco nos dice que **el arte no es más que representación y formación de una materia, además de que la materia se forma de acuerdo con un irrepetible modo de formar, que es la espiritualidad misma de artista hecha estilo .⁴⁸**

Para Jean Dubuffet el arte tenía que nacer del material y de la herramienta, la cual debería de guardar huella de ésta y de la lucha misma con el material, es decir, **el cuadro se convierte en un hecho natural, en un acontecimiento físico, un don de azar, como las figuras que el agua del mar dibuja sobre la arena o cuando las gotas de lluvia dejan su huella en el barro .⁴⁹**

⁴⁸ Umberto Ecco, *op.cit.* p.203.

⁴⁹ *Ibid.* p.206.

También Dubuffet decía que **importaba más la forma con la cual un color es aplicado que la elección de dicho color.**⁵⁰

De igual manera, Dubuffet menciona que **negro es una abstracción, ya que éste no existía sino sólo eran materias negras, pero en forma diversa, es decir eran mates, brillantes, con problemas de resplandor, rugosas, finas**,⁵¹ las que a su vez, cobraban una vital importancia a la hora de la creación.

Es conveniente hacer notar, que dentro de la obra de este pintor, la forma o lo racional y la materia con la que trabajaba, o el contenido, era lo irracional, por lo tanto, su propia manera de formar correspondía a su estilo, con el cual lograba que surgiera su imagen.

Cabe agregar que Dubuffet decía que **la obra de arte es tanto más cautivadora que ha sido una aventura y lleva su marca; que se descifran en ellas todos los combates acontecidos entre el artista y las indocilidades de los materiales que ha puesto en obra. ¡ Y que él mismo no sabía hasta dónde todo eso le llevarían !**⁵²

Para hacer que se manifestara ésta en la tela, es importante hacer notar que Dubuffet utilizó a las tres esferas que existen dentro del ser

⁵⁰ Jean Dubuffet , Escritos sobre arte, 1975, p.39.

⁵¹ Ibid. p.40.

⁵² Ibid. p.42.

humano, refiriéndome así a la instintiva, en la cual él hacía recalcar su existencia al crear su propia obra.

En la segunda aparecía su reflexión, mediante su juicio personal, misma que le permitía colocar su materia en el formato, con la que formaría su imagen.

Y en la tercera, denominada la afectiva, él, al ser influenciado por elementos externos e internos, hacía que le surgieran diversos estados de ánimo, los que eran plasmados en su obra a través de sus pinceladas gruesas y espesas, mediante sus chorreados de color y de su dominio sobre la materia, características que se puede apreciar en su obra.

Para Dubuffet debía existir un dueto entre el artista y el material, por lo tanto, en el cuadro debían aparecer todos los azares propios del material utilizado, como el óleo que se chorrea, el pincel con insuficiente carga de color y que no deja más que una huella imprecisa, el trazo que tiembla, porque **la pincelada interviene como una energía que descarga el pintor en el acto de creación**⁵³ y, por lo mismo, no debían existir los remiendos, ni los retoques, porque el cuadro debía de hacerse en un solo bloque y en un impulso.

⁵³ Osvaldo López Chuhurra, *op.cit.* p. 27 – 28.

En cuanto al plano semántico Jean Dubuffet decía que el pintor debía respetar sus impulsos, sus espontaneidades ancestrales de su pincelada cuando trazaba sus signos, para la formación de la imagen a través de la forma.

Ahora bien, refiriéndome al plano sintáctico, él buscaba el equilibrio en sus cuadros con su gesto esencial como pintor, es decir, el embadurnar, dejando en su pintura las huellas en el material de su pensamiento, buscando el ritmo, haciendo caso a sus impulsos, para lo cual utilizaba **instrumentos sencillos que eran buenos conductores como una hoja cortante, un palo corto o cualquier tipo de piedras, los que, no debían debilitar las corrientes de ondas en el mismo**⁵⁴, durante el acto de creación.

⁵⁴ Jean Dubuffet, *op.cit.* p.59.

2.2 Paisajes Mentales y Mesas Paisajistas.

Durante los años 1950-1957 este pintor realizó unas series tituladas mesas paisajistas, paisajes de lo mental y las piedras filosóficas.

A mí me interesa primeramente analizar los paisajes mentales, para lo cual haré una breve referencia histórica la que, a su vez, me ayudará a entender mejor el surgimiento de los mismos.

Durante una estancia que tuvo Jean Dubuffet en los desiertos de África, le permitieron iniciar una serie de estudios detallados en cuanto al tipo de caminos que había, siendo éstos extensiones infinitas de tierra y suelos sembrados de pedruscos.

En ellos él se daba cuenta de que no había algún elemento definido como sería un árbol, una carretera o una casa. Este tipo de lugares le producía placer.

Lo que más le impactaba era la tierra, la cual era más corriente y más extendida que cualquier otra cosa en el mundo y que, a causa de su vulgaridad, ha desanimado frecuentemente a los hombres que sólo le lanzaban una mirada distraída.

En cambio para él **se trataba de esa materia ordinaria que está directamente bajo nuestros pies, la cual llegaba a pegarse a nuestras suelas, de esa especie de muro horizontal, de ese plano que nos sustenta y que es tan trivial, que escapa a la visión, sólo en los casos de esfuerzo prolongado** ⁵⁵ era posible percibir.

Estos paisajes mentales no tienden a transcribir los aspectos de un lugar, sino más bien los de unos hechos que ocupan en la mente del pintor, con lo cual le permite crear su propia realidad.

Así, refiriéndome al campo semántico, son unos paisajes que tienden a restituirle un mundo inmaterial que mora en el espíritu del hombre, creando un tumultuoso desorden de imágenes, de nacimientos de ellas, su difuminación, las cuales se montan unas sobre otras, incorporándose con los residuos de sus recuerdos mediante una serie de espectáculos mezclados con ciertos hechos puramente cerebrales e internos.

El traslado de tales lugares mentales sobre el plano de unos paisajes físicos reales y la inconfortable incongruencia agravada por el hecho de que estos elementos inmateriales se

⁵⁵ Umberto Ecco, *op.cit.* p.207.

traducen en un pesado material asociado con empastamientos y relieves le parecía una incesante operación ⁵⁶.

Por lo tanto, la mezcolanza de los dos órdenes supuestamente inconciliables, al descubrir que quizás no sean tan ajenos entre sí, le provocaban un cierto atractivo.

Pero para él lo más importante era el acto de creación, en donde intervenían tanto su espiritualidad, mismo que se daba a través de sus empastamientos, de sus chorreados, de sus huellas que dejaba con el material empleado mediante el uso de una serie de elementos como alambres y palos para poder dar la impresión de existencia en ellos, para lo cual recurría a la gestualidad de sus trazos.

Dorfles nos dice acerca de estos paisajes mentales que **son realmente encarnaciones frágiles, evanescentes, pero que también consiguen vivir una vicisitud metafísica en la condición física de la materia, la que a su vez era a menudo desagradable y tiene el carácter imprevisto del barro, de una muro desconchado, de la nafta, pero que tiene también acaso la cristalina dureza de ciertos fósiles, de ciertas incrustaciones calcáreas, de ciertos detritos orgánicos siendo asimismo unos paisajes sin horizontes.⁵⁷**

⁵⁶ Jean Dubuffet, *op.cit.* p.159.

⁵⁷ Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 1976, p.103

Este artista recurría mucho al collage usando una serie de elementos no convencionales como **el cristal, fragmentos de tela, botones, arena, alas de mariposa y elementos botánicos**, lo que le daba a su obra un carácter tosco y directo, y lo relacionaba con el movimiento Informalista, el cual además, estaba interesado en llegar a las raíces subconscientes de la actividad mental y en celebrar lo primitivo en destrucción de lo civilizado.⁵⁸



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Le Strabique.

Técnica: collage

Medidas: 9 13/16 X 7"

Año: 1953

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 11

⁵⁸ Fabián Chueca, Juan Manuel Ibéas, El arte del siglo XX, 1998, p.122



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Tabac barbiche.

Técnica: collage

Medidas: 20 X 13"

Año: 1959

Imagen 12

En cuanto a la técnica de Dubuffet uno se puede dar cuenta de la serie de estudios realizados de los materiales mediante los escritos que nos dejó.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para la elaboración de su argamasa, refiriéndose él a una masa compuesta **de óxido de zinc y de un barniz magro, muy espeso y muy cargado de resina semejante al barniz Damar,**⁵⁹ cuando secaba esta pasta rehuía del óleo y las veladuras grasas con las que uno desea cubrirla, se convertían por ende en unos enigmáticos rameados.

También elaboraba otra **con blanco de zinc y carbonato de cal con aceite polimerizado**⁶⁰ que al mezclarla con arena le permitía crear unos relieves imprevistos, que de forma diferente a los rameados, iluminaban al sujeto con unas referencias inesperadas.



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Paisaje Mental.

Técnica: óleo sobre tela.

Medidas: 65 X 81 CM

Año: 1951.

Colección particular.

Imagen 13

⁵⁹ Jean Dubuffet, *op.cit.* p.154.

⁶⁰ *Ibid.* p.156.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen 14

Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Paisaje Mental.

Técnica: óleo, mixta sobre tela.

Medidas: 130 X 162 CM.

Año: 1952.

Colección Mr. And Mrs. Richard L. Feigen. Bedford, Nueva York.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En cuanto a su serie de Mesas Paisajistas, éstas representan la superficie de una mesa, la cual a veces es portadora de unos objetos indeterminados, pero generalmente está totalmente desnuda.

En dichas mesas se puede apreciar que son de unas texturas costrosas y erizadas como las de los paisajes, guardando, a su vez, una relación con los mismos.

Éstas responden a cualquier lugar en el mundo , al igual que una parcela de terreno y especialmente tratándose de los objetos tan queridos por el hombre e inseparables compañeros suyos como lo es su mesa, la que no sólo está poblada por una serie de hormigueros de hechos, sino que pertenecen a la vida de la mesa en sí, y también los mezclados con estos otros objetos, los cuales a su vez ocupan la mente del hombre y éste los va proyectando sobre la misma al contemplarla.

Dubuffet decía que **cualquier mesa era para él como si fuera un vasto territorio de los Andes y por esa razón todo lugar valía para él como otro cualquiera , por lo mismo, no veía la necesidad de viajar.** ⁶¹

⁶¹ Ibid. p.160.



Imagen 15

Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Table with a bottle wearing a necktie..

Técnica: oil on masonite.

Medidas: 65 X 81 CM.

Año: 1951.

Colección privada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

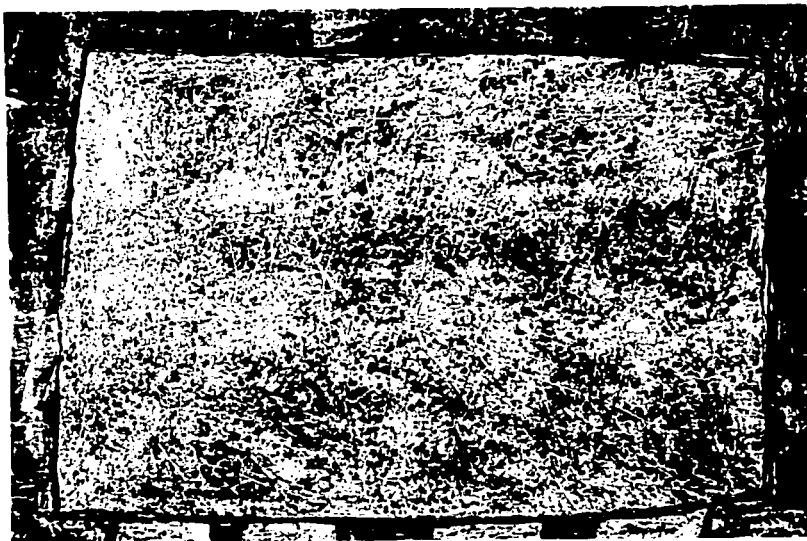


Imagen 16

Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Table of serenity.

Técnica: Oil on canvas.

Medidas: 114 X 146 CM.

Año: 1957.

Colección Max Loreau, Belgium.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En estas mesas es importante hacer notar el uso de una carga
materia abundante, la cual él denominaba argamasa; además, en la
primera mesa titulada " Table covered natural history specimens, "
(imagen 17) , el pintor utilizó una paleta limitada, que se conformaba
por tierras, ocras, rojo, blanco y negro, así como de los diferentes
matices, logrados a través del uso de los mismos.



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

***Título: Table covered with natural
specimens.***

Técnica: Oil on canvas.

Medidas: 146 X 114 CM.

Año: 1951.

Colección Mr. and Mrs. Ralph F.

Imagen 17

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

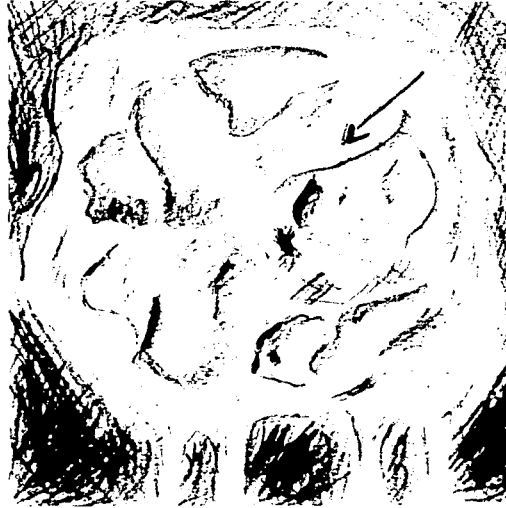
Esta mesa en particular se caracteriza por la existencia de seres, los cuales viven dentro de ella y se notan en la parte superior de la misma.

Además, la mesa se aprecia en una perspectiva vista de arriba, que sobresale mediante el uso de las diferentes cargas texturales las que utilizó Dubuffet para poder alcanzar una mayor expresión dentro de la misma.

Esta imagen nos remite a ese mundo microscópico captado por él, que a su vez, quedó detenido en un espacio y tiempo determinado dentro del cuadro.

También cabe mencionar que la luz en él está dirigida del ángulo superior derecho hacia el ángulo inferior izquierdo desde el punto de vista topográfico.

Igualmente, el fondo se separa de la forma mediante las diferentes tonalidades, siendo asimismo la forma más clara que el fondo.



**Esquema compositivo del cuadro "Table covered natural
history specimens"**

En la segunda mesa, (imagen 15) titulada " table with bottle wearing a necktie, " uno puede percibir dos elementos simbólicos, que son una botella y un recipiente, los cuales forman una línea diagonal mediante su posición y la distancia que guardan entre ellos.

Además existe una mayor carga textural en la mesa que va siendo menor hacia el fondo o espacio, misma que la rodea.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

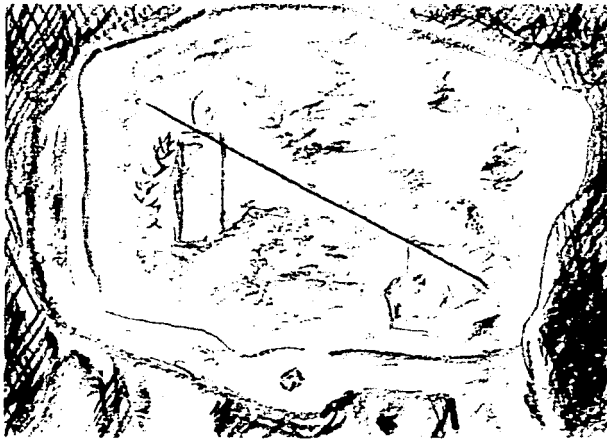
Título: Table with a bottle wearing a necktie..

Medidas: 65 X 81 CM.

Técnica: oil on masonite.

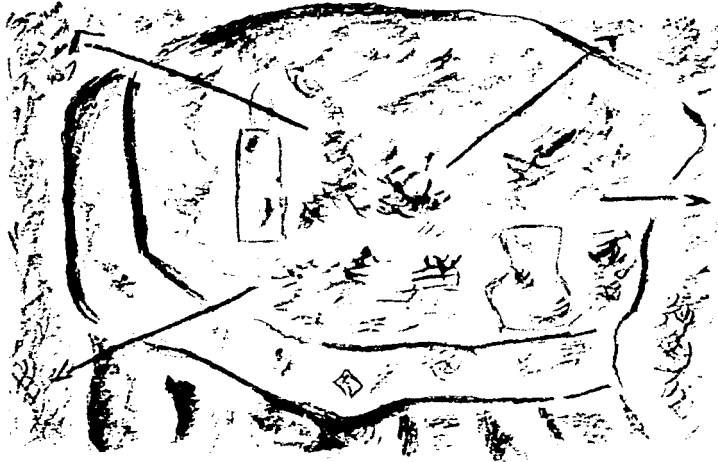
Año: 1951.

Imagen 15



Esquema compositivo del cuadro "Table with bottle wearing a necktie."

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

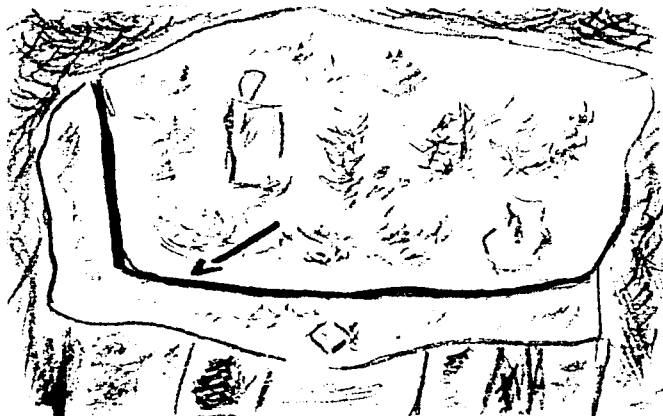


Esquema compositivo del cuadro "Table with bottle wearing a necktie."

Podría también agregar que la mesa tiene una perspectiva vista desde arriba, en donde, aparece asimismo el frente y el lado izquierdo de ella.

Los lados de ésta se dividen por una línea, la cual se desliza del ángulo superior izquierdo hacia el lado inferior derecho, formando a su vez una línea recta.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del cuadro "Table with bottle wearing a necktie."

También cabe agregar que la luz está dirigida de arriba hacia abajo, no obstante, los objetos que están encima de ella, tienen mas luminosidad que la parte de abajo de la misma, desde el punto de vista topográfico.

Es necesario mencionar que la fuerza de expresión la logra a través de la carga matérica, misma que a su vez tiende a reforzar la estabilidad existente del objeto o mesa en la imagen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

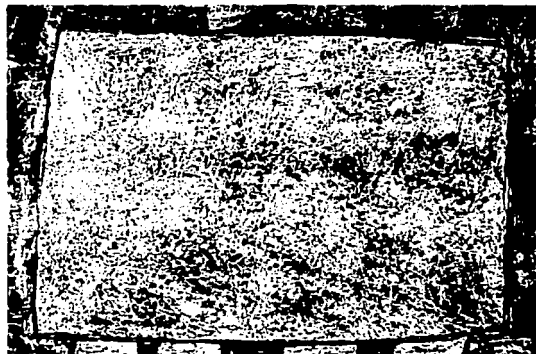
Y, finalmente, hay que fijarse en la (imagen 16) titulada " Table of serenity, " en donde uno, además de percatarse del mundo infinito que existe dentro del objeto o mesa, está dado por una textura, la cual se da por medio de la energía que es plasmada a través de las pinceladas con la materia que el pintor utilizó en ella.

Éstas son más y mas claras que las que rodean a la mesa, no obstante forman unas vibraciones rítmicas más sueltas y con un mayor movimiento dentro del mismo.

De este modo, su carácter tonal es más fuerte en el fondo que en el objeto.

En cuanto a la perspectiva de ésta es aérea, por lo cual el pintor hizo una separación mediante la línea gruesa y oscura que tiene el objeto con respecto al fondo, logrando recalcar la firmeza existente dentro de la misma.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**



Ficha técnica:

Autor: Jean Dubuffet.

Título: Table of serenity.

Medidas: 114 X 146 CM.

Técnica: Oil on canvas.

Año: 1957.

Imágen 16



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esquema compositivo del cuadro "Table of serenity."

Otro punto de vital importancia dentro de la obra de Jean Dubuffet, es el uso del color tímbrico, para lo cual Gillo Dorfles nos menciona que **en las desordenadas marañas manchistas incluso en las composiciones informales o de acción, el color continúa desempeñando su papel protagonista de la pintura (y no el de satélite de la tonalidad paisajista) , con la diferencia de que los suntuosos empastes, la interposición de materias diferentes, las chorreaduras y goteos, las incrustaciones, llegan a crear una atmósfera nueva, que ya no es naturalista, pero que se acerca más al tonalismo de lo que estuvieran las del fauvismo y las de los sucesivos movimientos abstractos.**⁶²

Además agrega **mas lo que me interesa subrayar es el hecho, hoy evidente, del valor que se va concediendo, no sólo a la gama de colores, sino a su sustancia, al tipo de material empleado, a su densidad, a su pastosidad, a todas las cualidades que, creo, se reúnen en lo que podría definirse como su propiedad tímbrica.**⁶³

No obstante, color y materia establecen una pareja de fuerzas, las cuales se contraponen y van aumentando el poder de sus energías al establecerse en un choque.

⁶² Gillo Dorfles, *op.cit.* p.85.

⁶³ *Ibid.* p. 85.

Finalmente concluiré este capítulo diciendo que a Jean Dubuffet se le considera un pintor de tradición e innovación.

Refiriéndome a la tradición uno puede apreciar el tipo de paleta que usó en la elaboración de estas series tituladas " Paisajes Mentales y Mesas Paisajistas, " siendo colores de tradición como tierras, que serían el siena, el sombra, así como de negro, blanco y ocre, lo cual le daba una paleta limitada.

También realizó investigaciones sobre la materia, además de que innovó bajo una serie de estudios de la técnica de los materiales que utilizaba para la creación de sus realidades, logrando así la obtención de una nueva expresión, es decir, de una nueva manera de ver las cosas banales, las cuales el hombre de esa época no estaba acostumbrado a percibir sino que fue hasta que Jean Dubuffet le mostró esas realidades a través de su arte.

Pareyson en su libro nos menciona que **el arte es esencialmente innovación y no es por casualidad, porque es una producción de objetos radicalmente nuevos, un continuo incremento de la realidad, una innovación ontológica, pero es justamente la fuerza de la innovación la que representa una llamada de continuidad y una exigencia de perpetuidad,** ⁶⁴ por lo tanto, la obra no se limita a exigir un reconocimiento, ni se contenta con la

⁶⁴ Pareyson, L. *op.cit.* p.36.

crítica que esté a su favor, sino que despierta y estimula una nueva actividad, la cual inspira y proyecta nuevas posibilidades operativas, las que a su vez se van cultivando con nuevos propósitos creativos, para lograr asimismo abrir un nuevo surco de obras que estén listas a encauzarse.

2.3 Resumen del segundo capítulo:

Bajo el desarrollo del mismo, podría decir que al retomar los tres planos fundamentales desde el punto de vista de la semiología, dentro de la obra de Jean Dubuffet, me hizo tener una serie de reflexiones.

Una de ellas es la referente a su arte, en la cual al nacer de la materia y de la herramienta, lograba guardar huella de ésta y de la lucha misma con el material, por lo tanto, el cuadro es un acontecimiento físico o un hecho natural, el que a su vez guarda todos los dones del azar durante su gestación dado por el uso del accidente y la experimentación con los materiales.

Otra de ellas es que este pintor, al ser considerado Informalista, recurría al uso de objetos no convencionales, mismo que adhería a sus cuadros para lograr la obtención de una mayor expresión dentro de su obra.

Asimismo, al explotar, investigar y estudiar todas las posibilidades matéricas dentro de su producción, logró una obtención de diversas texturas, rameados y relieves, los cuales, al unirse con el color y la materia, le proporcionaban una mayor expresividad dentro de la misma.

Es importante señalar que Dubuffet, al hacer uso del color tímbrico, utilizó sus diversas pinceladas, sueltas, gestuales y otras con mayor carga matérica, las mismas que hicieron intensificar su pastosidad y densidad, lo que le permitía una mayor fuerza expresiva dentro del desarrollo de su producción.

Por lo tanto, al estudiar algunos de sus trabajos realizados durante la etapa de 1950 – 1957 me hizo percatar de la importancia que para él tenía el arte crudo en la realización de su obra.

No obstante, bajo el análisis de esta investigación y una serie de reflexiones sobre los mismos, me permitirán encauzar mi proceso de producción pictórica mediante la utilización del collage como elemento plástico y el uso de diversos materiales, lo cual analizaré en el siguiente capítulo de mi proyecto de investigación de Tesis.

Capítulo 3

*El collage desde un nuevo enfoque
plástico en mi producción
pictórica.*

3.1 Desarrollo de mi propuesta.

Durante el transcurso del siguiente capítulo abordaré los tres planos desde el punto de vista de la semiología dentro de mi proceso de producción.

En cuanto a la técnica que me permitió encauzar mi proceso de producción pictórica fue el collage, para lo cual haré una breve referencia histórica.

El término francés collage se designa a la técnica de pegar a una superficie trozos o recortes de papel, cartón, telas, etc, como elementos de una imagen. Se deriva de un pasatiempo artesanal muy popular en el siglo XIX, denominado papiérs – collés y consistente en crear todo tipo de diseños por el mismo método. ⁶⁵

Como modalidad artística seria, el collage tuvo comienzos en los revolucionarios movimientos artísticos de principios del siglo XX, y la mayoría de sus posibilidades técnicas y estéticas se exploraron a fondo durante las décadas siguientes. ⁶⁶

⁶⁵ Mayer Ralph, Materiales y técnicas del arte, 1993, p. 752.

⁶⁶ Ibid. p. 573.

También en el Léxico técnico de las artes plásticas nos menciona que collage es la **técnica por la cual se agregan al cuadro zonas en coladas con texturas impresas, papel de diario, letras de imprenta, arena, grafito, etc.**⁶⁷

En algunos artistas el collage llega a constituir la técnica dominante incluyendo escasas zonas pintadas o marginando su uso.⁶⁸

Así durante el desarrollo de mi proceso creativo tuve una etapa de búsqueda en cuanto a los materiales, la que a su vez me permitió conocer una variedad de papeles con diversas variantes ya fueran en cuanto a su grosor, textura, calidad, coloración, dureza y sobre todo su materialidad.

De esta manera me referiré a mis collages en donde el tema es el pie como parte del cuerpo humano dando lugar a una imagen simbólica refiriéndome así al plano semántico, en los cuales percibo por medio de sensaciones táctiles y visuales su forma, presentándolos en el piso de madera, en la alfombra, en un camino, en la arena, con el propósito de encontrar una serie de relaciones con los materiales para dar sensaciones de: áspero – liso, frío – cálido, ligero – pesado; asimismo

⁶⁷ Léxico Técnico de las Artes Plásticas, op.cit. p. 17.

⁶⁸ Ibid. p.17.

trato de establecer un lenguaje formal a través de líneas, colores, planos, para estructurar la imagen que estoy trabajando.

Por lo tanto, bajo el uso de diferentes planos de color pude lograr sensaciones visuales en cuanto a su alejamiento y acercamiento, obteniendo a su vez diversos efectos espaciales dentro de ellos.

Para ésto Johannes Itten nos menciona que **en el mismo color encontramos unas líneas de fuerza que operan en profundidad.**⁶⁹

No obstante, en ellos usé una serie de contrastes como el tonal en donde utilicé diferentes tonos de papel es decir, hice uso de su color local el que a su vez me permitió obtener tres calidades tonales siendo una clara, una media y una oscura; asimismo logré una serie de transparencias en los diferentes planos de color.

Refiriéndome a la técnica utilicé pasteles grasos y lápices de diferentes calidades, los cuales me permitieron acentuar más las texturas en donde las requería mediante el uso de diversas calidades de línea en el dibujo.

Por lo siguiente analizaré algunos de mis collages desde el punto de vista sintáctico.

⁶⁹ Johannes Itten, El arte del color, 1994, p.77.

El primero se titula " Tu ser " en donde es importante hacer notar que la composición se da por medio de la verticalidad existente entre los objetos y mantiene una relación derecha – izquierda.



Tu ser.....

33 X 24.7 CM

collage

2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo de " Tu ser "

Como segundo punto, podría señalar que la expresión la doy a través de un carácter lineal y está marcada con mayor fuerza de abajo hacia arriba, produciendo a su vez sensaciones visuales marcadas por las diversas texturas en el mismo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo de " Tu ser "

En tercero, me referiré al color, siendo éste local, lográndose un equilibrio que se da a través de las diferentes variantes tonales que existen dentro de los planos mediante las diversas calidades de línea.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo de " Tu ser "

Asimismo, existe una línea vertical del lado izquierdo del formato y una diagonal que va del ángulo superior izquierdo hacia el inferior derecho, con las cuales alcanzo una mayor expresión; además con la diversas texturas que se encuentran en los diferentes planos de color, logro jugar con la transparencia dentro de los mismos y obtengo de igual manera un equilibrio en la composición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

También hago que sobresalga una mayor estabilidad en los pies como parte del cuerpo humano, los cuales refuerzan a su vez, su carácter de firmeza sobre el piso; de esta manera, se vuelve a recalcar al percatarse de que los pies se encuentran en perspectiva, mientras que el piso no lo está.



Esquema compositivo de " Tu ser "

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para seguir con nuestro respectivo escrito, retomaré otro de mis collages titulado " la huída, " en donde dentro de la composición, la forma se encuentra dirigida del cuadrante superior derecho hacia el cuadrante inferior izquierdo.



La huída.

33 X 24.7 CM

collage

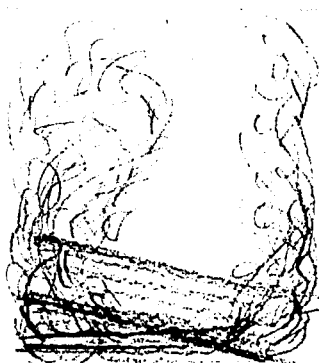
2001

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Esquema compositivo de " La huída."

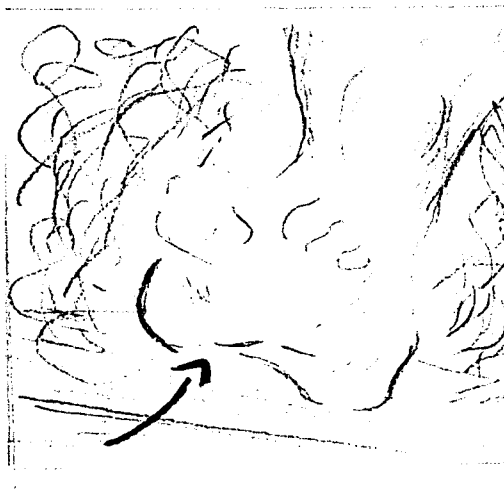
En él hay un equilibrio que se logra reforzar por los planos de color, los cuales son de carácter local y tonal, a su vez, esos mismos juegan con la transparencia que existe entre ellos.



Esquema compositivo de " La huída."

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Igualmente, las fuerzas que rodean a la forma están dadas a través de una carácter lineal en zig – zag de una manera atmosférica, el que a su vez hace sobresalir la monumentalidad del pie como parte del cuerpo humano vista a través de la perspectiva de abajo hacia arriba.



Esquema compositivo de " La huída. "

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El tercer collage se titula " la búsqueda " en donde podemos observar que el objeto principal forma una línea curva.



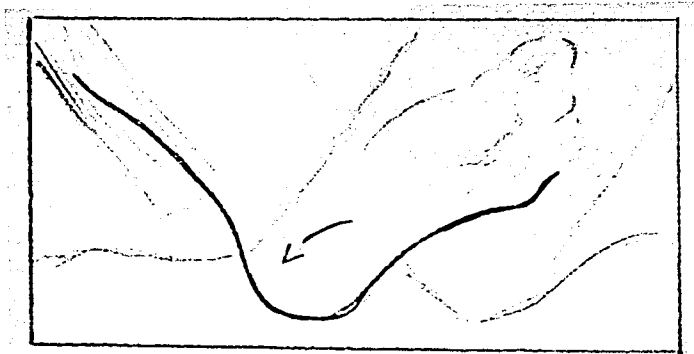
La búsqueda.

33 X 24.7 CM

collage

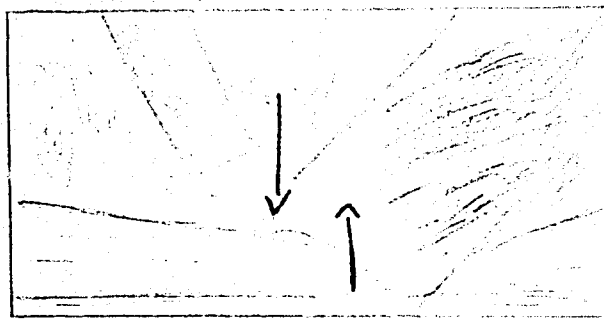
2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo de " La búsqueda. "

Además hay un plano horizontal y en el cual recae otro plano inclinado, asimismo encontramos una relación arriba – abajo.



Esquema compositivo de " La búsqueda. "

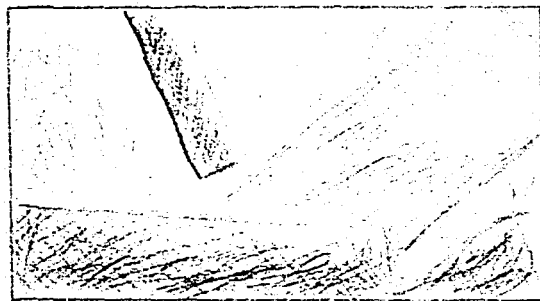
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La luz está dirigida del ángulo superior derecho hacia abajo.



Esquema compositivo de " La búsqueda. "

Además en los planos existe una relación de transparencia y el color en ellos es local y tonal.

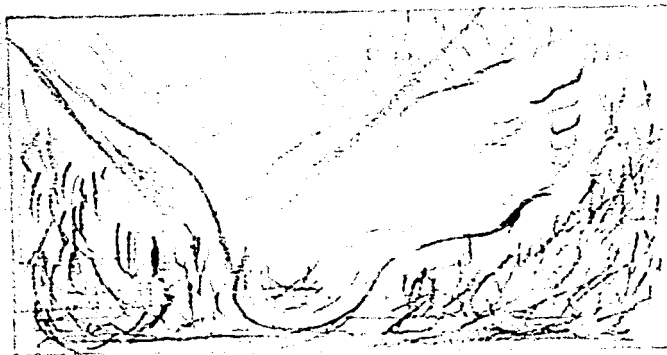


Esquema compositivo de " La búsqueda. "

En cuanto al carácter visual hay diferentes texturas las cuales se dan por medio de las diversas calidades de líneas, siendo unas mas claras, obscuras, delgadas, gruesas además de que unas son líneas curvas, rectas, inclinadas, horizontales, verticales, cortas, largas, etc, con diferentes ritmos, lo que permite a su vez que la composición esté equilibrada.

También la forma tiene una perspectiva vista de abajo hacia arriba, además su pesantez es remarcada en el talón de la misma.

Refiriéndome finalmente a las fuerzas que rodean a la forma son más marcadas entre mas cerca se encuentren, a diferencia de las que están mas lejos, siendo éstas más pequeñas creando un ambiente atmosférico alrededor de la misma.



Esquema compositivo de " La búsqueda. "

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otras obras son:



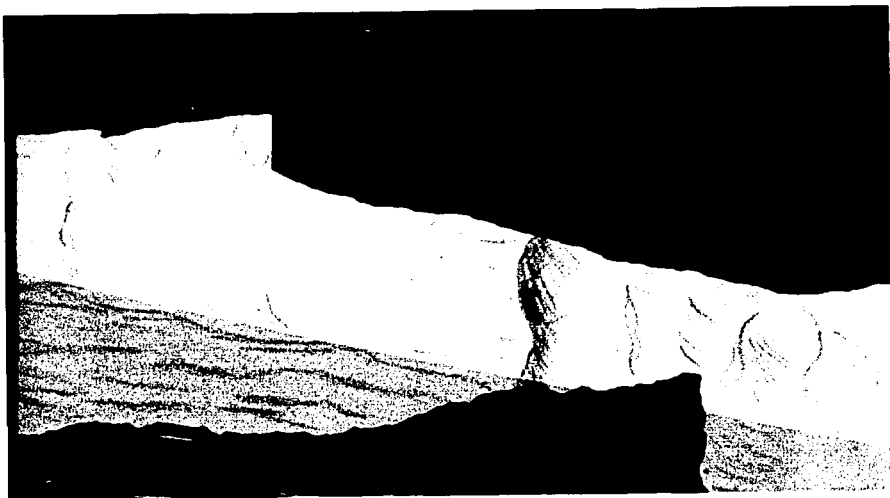
Descanso.

33 X 24.7 CM

collage

2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Tus pies.

33 X 24.7 CM

collage

2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El llanto de tus pies.

33 X 24.7 CM

collage

2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Todo lo anterior me permitió encauzar mi proceso creativo mediante el uso del collage dentro de mi producción pictórica.

Ahora analizaré parte de esta producción mediante los tres planos fundamentales desde el punto de vista de la semiología.

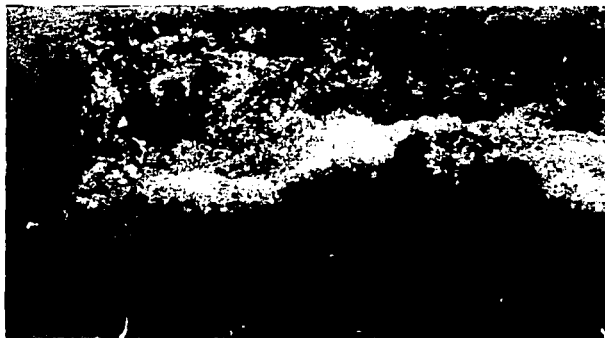
Primeramente quisiera agregar que mediante una serie de observaciones directas que realicé en la naturaleza, me permitieron encontrar unos ladrillos, en los cuales, debido al abandono existente en ellos podía intervenir la naturaleza mediante ciertos factores físicos, como la lluvia, el granizo, el viento, la erosión, etc; además de que por encontrarse a la intemperie cobraban diferentes coloraciones y en algunos de ellos estaban impregnados por tierras, varas, moho, que tenían cierta porosidad y rugosidad; asimismo me pude percatar de que tenían ciertas ralladuras, las cuales semejaban huellas de que algo o alguien las había realizado y me iban sugiriendo una visión diferente de una nueva realidad.

Dato referencial de los ladrillos:

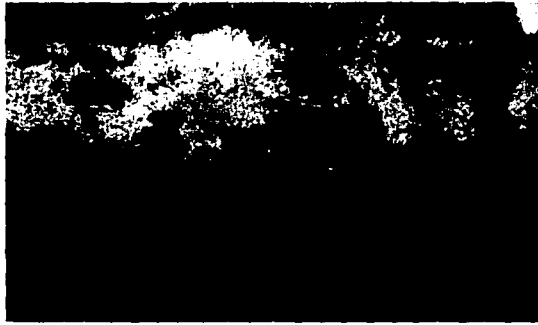


No obstante en ellos, percibí la existencia de un nuevo mundo, todo esto fue mediante el uso de mi cámara fotográfica, es decir, a través de la macrofotografía elaboré una serie de tomas y acercamientos dentro de los mismos, lo que me permitió remitirme a una serie de imágenes de paisajes.

Dato referencial de los ladrillos:

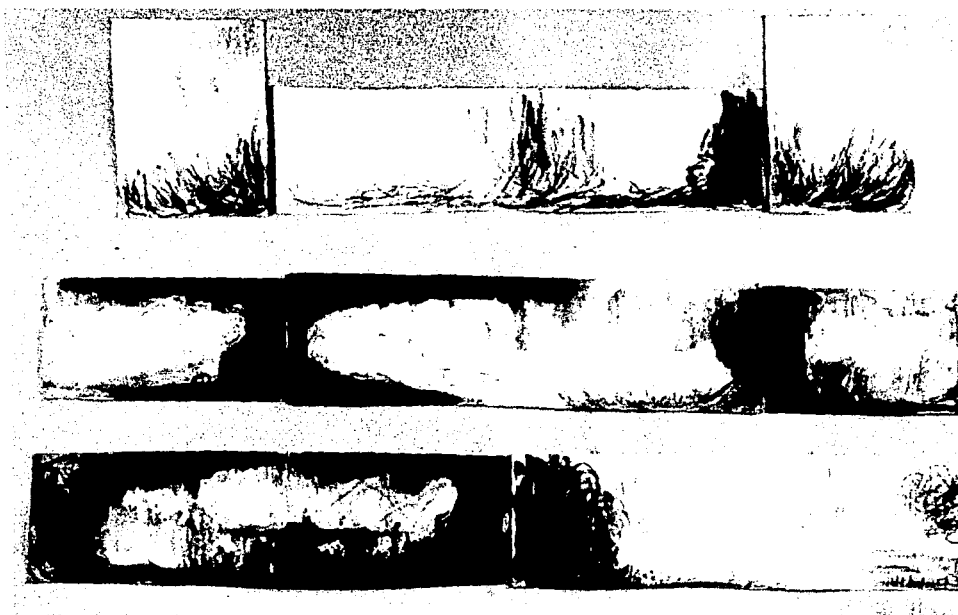


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Asimismo empecé a realizar una serie de bocetos de mis imágenes de paisajes con la técnica de la acuarela combinada con los pasteles grasos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Bocetos de mis paisajes metafísicos.

Además dentro de los mismos hubo dos diferentes intervenciones, así refiriéndome a la directa la cual está dada por la intervención del hombre en cuanto a su manufactura, y la indirecta en donde aparece la entrada de la naturaleza a través de diferentes factores físicos y en los que a su vez, terminarían en un abandono.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es decir, en ellos podemos apreciar una profunda existencia por el abandono desde el punto de vista existencial de la apertura afectiva en sentido del significante.

Todo esto me llevó a la elaboración de mi serie pictórica titulada “ Paisajes Metafísicos. ”

Durante los primeros cuadros de ésta serie, me permitieron experimentar con diversos materiales como los diferentes tipos de papel, tela, arenas, polvos de mármol, etc, los que a su vez, se iban uniendo a una variedad de técnicas, las cuales mencionaré más adelante en mi presente escrito.

Primeros cuadros de la serie

" Paisajes Metafísicos."



Paisaje Metafísico frío.

40 X 60 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



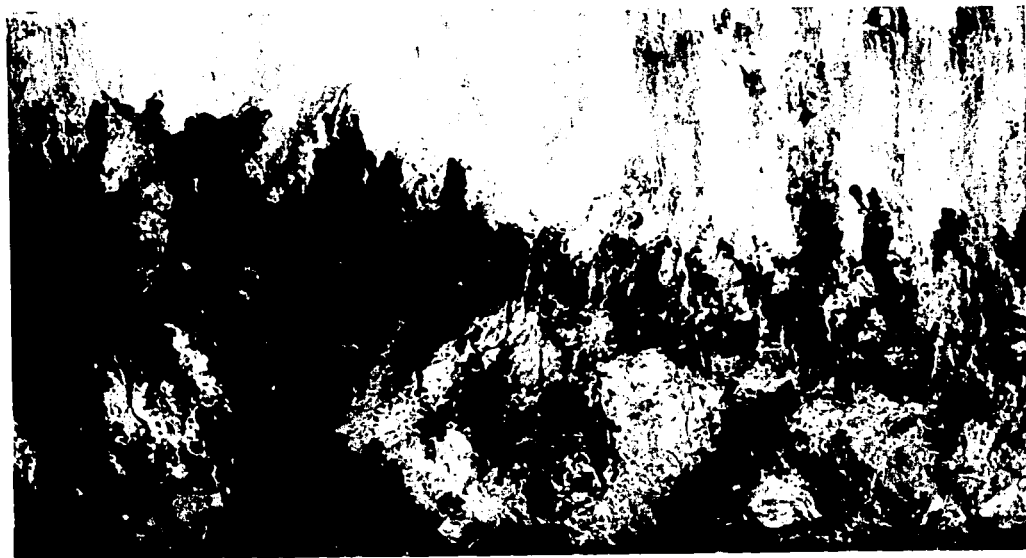
Paisaje Metafísico Interior.

60 X 90 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Paisaje Metafísico Interior F.

50 X 80 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Paisaje Metafísico Interior 2F.

70 X 90 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Así la sugerencia de paisaje y de abandono a través del motivo es desarrollado en el díptico titulado " Paisaje Metafísico 1, " en donde desde el punto de vista sintáctico nos podemos percatar de que existe una relación arriba – abajo.



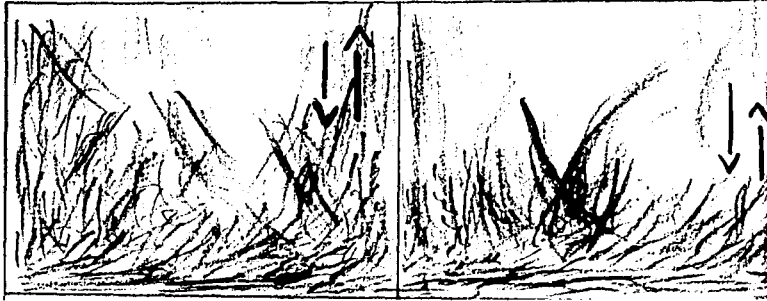
Paisaje Metafísico 1.

1.20 X 44.5 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquema compositivo del
" Paisaje Metafisico 1 "

Otro punto que es importante hacer mención dentro de este plano, es que los ladrillos son producidos en serie y además son coordinados para la levantación de un muro dentro de una construcción, el que a su vez posiblemente se encuentre abandonado; no obstante, mis cuadros tienden a tener una secuencia en cuanto a la construcción de un muro.

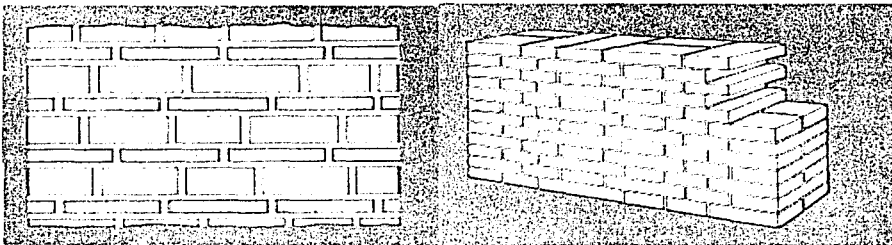


Imagen 18 Algunos tipos de muros.

Así mis cuadros al estar de manera seriada se asemejan a la construcción de un muro de un interminable abandono.

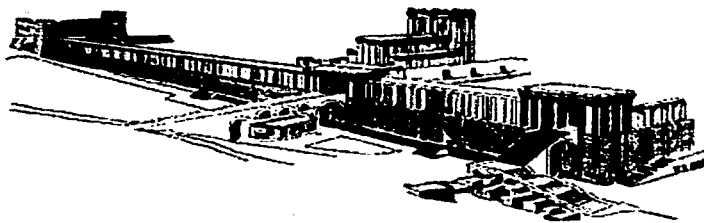
Para ésto retomaré muros importantes en donde aparecen diferentes situaciones ideológicas dadas por la historia, el primero es el Muro de las Lamentaciones y el segundo es el muro de Berlín.

Por ejemplo el Muro de las Lamentaciones es el lugar más sagrado para los judíos y es el que resta del Templo de Herodes, a donde Jesús asistía.

Este fue destruido por los romanos en el año setenta, como había profetizado Daniel que ocurriría después de la venida del Mesías; es decir **se destruiría el templo, el altar, desaparecerá el sacrificio y los sacerdotes.**⁷⁰

⁷⁰ Citas bíblicas Daniel 8:11, 9:27, 11:31, 12:11, Oseas 3:4, Amos 7:9, www.Muro.Htm

Esquema del Templo de Herodes



El "Muro de las Lamentaciones" es el que está entre las dos escalinatas de subida al Templo, y delante, la Plaza del Muro actual.

Imagen 19

Actualmente los judíos ponen papeles con oraciones entre las piedras.



Imagen 20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este muro se extiende por más de un kilómetro hasta el barrio musulmán, el cual ha sido objeto de muchas controversias entre judíos y musulmanes.



Imagen 21



Imagen 22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen 23

Otro ejemplo es el Muro de Berlín para lo cual primeramente daré algunos datos históricos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alemania desde 1945.

Una vez derrotada Alemania queda dividida en cuatro zonas, que ocupaban las cuatro grandes potencias victoriosas: Inglaterra, E.U. , Francia y la Unión Soviética. En septiembre de 1945 las cuatro zonas quedan bajo el control de una comisión con sede en Berlín, ciudad que quedó, a su vez, dividida en cuatro sectores administrados por un comando integrado por aquellas cuatro naciones. La antigua capital se transforma especialmente después de 1947, en lugar de conflictos entre los E. U. y la Unión Soviética, hasta el punto de que en junio de 1948 las autoridades rusas se oponen al paso de abastecimientos en dirección a Berlín, viéndose obligados los norteamericanos a transportarlos a través de un puente aéreo.

Escenario de la rivalidad entre el Oriente y el Occidente, Alemania es también el campo de aplicación de métodos opuestos, lo que acentúa aun más la separación entre la zona occidental y la oriental.

Por lo tanto en 1961, el gobierno levanta el conocido muro de Berlín, para evitar la fuga hacia la zona occidental.

Luego en 1972 se concreta un tratado que le permite a los alemanes el oeste visitar a su familiares del este y en 1973 Alemania Occidental reconoce oficialmente al gobierno de Alemania Oriental y, ambas son admitidas en la ONU poco después.



Imagen 24

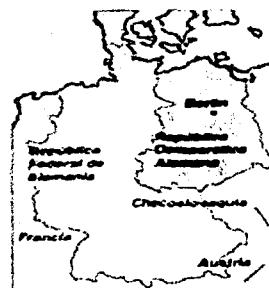


Imagen 25

Finalmente, después de años de negociación se logró la liberación y se tumbó el muro el 11 y 12 de noviembre de 1989 bajo el aplauso de miles de berlineses tanto del este como del oeste para obtener una Alemania unificada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es necesario aclarar que en mi caso mi motivo es el encuentro del origen en la construcción de un muro, siendo éste el ladrillo.

Ahora veremos otro tríptico titulado " Paisaje Metafísico 2. "



Paisaje Metafísico 2.

1.50 X 60 CM

Mixta

2002

Es relevante hacer notar que en él hay una llama interior, la cual es subjetiva y en comparación con un entorno real en donde se hace uso del fuego para la cocción de los ladrillos dentro de su producción.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Así aparece mi subjetividad con la realidad.



Imagen 26

Esta serie se titula " Paisajes Metafísicos " a semejanza de los " Paisajes Mentales de Jean Dubuffet, " tienen diferentes motivos semánticos, siendo los de él principalmente la observación de esa materia ordinaria que está directamente bajo nuestros pies, es decir, las extensiones infinitas de tierra y los suelos sembrados de pedruscos.

Así, en cuanto al plano semántico sus " Paisajes Mentales " tienden a restituirle un mundo inmaterial en el cual mora el espíritu del hombre, el que a su vez crea un tumulto de imágenes desordenadas las cuales

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

se van montando unas sobre otras, además de que se incorporan los residuos de sus recuerdos mediante una serie de espectáculos mezclados con ciertos hechos puramente cerebrales e internos.

En mi caso dentro de los motivos semánticos en donde la explicación ya no es solamente ideológica, es decir, dentro de ella se encuentra la construcción de un ladrillo en cuanto a su proceso de elaboración, en el cual participa el ser humano; y en cuanto a lo existencial encontramos el abandono.

Asimismo en ellos aparece la naturaleza y me remiten a una serie de imágenes de paisajes en donde intervienen principalmente los cuatro elementos más importantes dentro de la naturaleza siendo éstos la tierra, el agua, el fuego y el aire; además de que en ellos aparecen diversos factores físicos.

Para esto me gustaría mencionar mi políptico titulado " Paisaje Metafísico 3 ", en donde mi obra confiere en su conjunto la seriación y el sistema de construcción del ladrillo.



Paisaje Metafisico 3.

4 Metros X 70 CM

Mixta

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Actualmente la técnica del collage puede utilizarse por sí sola o como elemento agregado a otra.

No obstante dentro de mi obra esta técnica la incorporé con otras, la cual me permitió a su vez la experimentación de diversos papeles de color con diferentes gruesos, densidades, dureza, permeabilidad, resistencia, rugosidad, calidad; además de que fueran mates, brillantes, etc, en los cuales incluiría la utilización de dos diferentes papeles: el dorado y el plateado.

Por lo tanto estos mismos los usé bajo el proceso del collage, el que a su vez ocupé bajo la intervención de otros procesos utilizados por los artistas experimentales.

Por ejemplo, en algunos casos hice que papeles rotos o rasgados intervinieran dentro de mi proceso; además durante su elaboración, también arrugaba los papeles, los cuales finalmente eran colocados dentro de mi cuadro.

A esta técnica le incorporé otras dos más que serían la técnica del óleo y la encáustica.

Asimismo bajo el uso de la técnica del óleo me permitió tener versatilidad, por ejemplo con ella y con las diferentes esencias y

barnices, pude obtener una serie de rameados, chorreados, además de diversos empastes de color.

Con estos empastes yo formaba mi propia argamasa con la cual conseguía diferentes texturas visuales dentro mi obra, las que a su vez recalcaban su sentido de expresión.

En cuanto a la técnica encáustica, pude realizar diferentes calidades de texturas, y tener una variedad de materias opacas con diversas coloraciones.

También con la utilización de la misma logré varios efectos de empaste espeso e incrustado sin necesidad de sobrecargar el lienzo, igualmente pude obtener efectos transparentes o bien con una opacidad completa en algunas zonas de mi obra.

Así bajo el manejo de ambas logré obtener diferentes materialidades, es decir unas eran materias opacas y otras brillantes.

Todo lo anterior me permite afirmar que al unir los diferentes tipos de papeles, telas, polvos de mármol, arenas, etc, con las diferentes técnicas que usé dentro de mi proceso de producción pictórica, obtuve una gran variedad de texturas pictóricas , las que a su vez me ayudaron a incrementar la expresividad dentro de mis cuadros.

Por lo tanto, volviendo al plano sintáctico dentro de mi obra, la composición está coordinada bajo la utilización de las diferentes pinceladas, siendo unas ligeras y transparentes y otras gruesas, las cuales van formando diversos ritmos y direcciones, las que a su vez utilizo para obtener una composición equilibrada.

Además en mi obra utilizo trazos gestuales en donde aparecen todos los azares propios del material sin remiendos, ni retoques.

Es necesario hacer notar que en cuanto al uso del color en mi obra, intervienen diversas asociaciones simbólicas las cuales algunas veces son dadas por la erosión como reflejo de la erosión del alma humana.

Asimismo el color tiende a expresar lo salitroso, musgoso, húmedo, seco, etc, el que un va logrando un equilibrio armonioso en la composición.

De esta manera cabría recalcar que mi obra la considero informal, ya que para el arte contemporáneo es la que ha descubierto el valor y la fecundidad en la materia.

Así, yo analizo mi materia, la exploro, la espío hasta lograr entender todas sus posibilidades para conseguir una nueva expresividad dentro de mi producción.

Es decir, yo no abandono la tiranía de la forma, sino que voy estructurando mi obra sin prescindir de lo formal y recalcando mi existencia bajo el acto de crear, el cual se manifiesta por medio de vibraciones y energías.

También en algunos cuadros el color forma parte de las atmósferas, las cuales van incrementando tanto el equilibrio en la composición y en su expresividad.

Por lo tanto mi obra remite a un nivel puramente sintáctico formal a la instauración de un orden entre su repertorio material y formal.

Asimismo deseo señalar la relación entre materia y personalidad, la cual mencioné en el capítulo anterior con Chuhurra y Jean Dubuffet, por lo que ahora me corresponde asociarlas dentro de mi obra, así refiriéndome a la instintiva es la que se hace presente mediante mis estímulos interiores lo que a su vez, me permite recalcar mi existencia; la segunda que sería la racional es donde interviene mi juicio mediante mis reflexiones y finalmente la tercera es la afectiva en donde como ser humano influyen sobre mí ciertos estados de ánimo.

En cuanto a mis pinceladas al ser influenciadas por lo anterior forman impulsos detenidos que encierran mi voluntad de ser.

Todo esto me permite obtener en mi obra diversos tipos de materias como las mates, brillantes, con diversos problemas de resplandor, rugosidad, etc, las que a su vez, van adquiriendo una vital importancia a la hora de la creación.

No obstante, el collage como proceso creador, me permitió la obtención de varios tipos de texturas, las que a su vez hicieron sobresalir una serie de expresiones inimaginables dentro de mi producción pictórica.

3.2 Resumen del tercer capítulo:

Durante el desarrollo del capítulo tres de mi presente escrito, observé como iba teniendo una respuesta en cuanto a la información recopilada en los capítulos anteriores y de cómo se iban enlazando, con lo que finalmente yo lograra obtener un proceso creativo favorable.

Primeramente me gustaría hacer notar la importancia que tuvo la realización de la serie titulada " pies como parte del cuerpo humano, " los cuales, me permitieron confrontar la utilización de diferentes materiales en mis collages; además me pude dar cuenta de qué planos, desde el punto de vista de la semiología, eran los que más resaltaban dentro de ellos, es decir, tuve una etapa de búsqueda.

Así, a partir de ésta etapa logré hacer crecer mi proceso creativo a través de la confrontación del uso de los diversos materiales como elementos plásticos dentro de mi obra y sobre todo bajo el estudio del pintor Jean Dubuffet, con el cual me pude dar cuenta, de cómo él ocupaba al collage como elemento plástico dentro de su obra bajo la utilización de diversos materiales como botones, papeles, telas, alas de mariposa, vegetales, etc.

Asimismo advertí de la variedad de los materiales que usaba y de cómo confrontaba el dibujo, collage y pintura, con los que a su vez retomaba diferentes aspectos plásticos para la realización de su obra.

Todo esto me permitió realizar una serie de cuadros en donde bajo la utilización de diversas técnicas y del collage logré incrementar la búsqueda de mi propio lenguaje.

También durante mi etapa de búsqueda como proceso en el encuentro hacia significados más particulares refiriéndome al plano semántico y logré un tratamiento de la materia en cuanto al plano sintáctico.

A su vez, estos descubrimientos se constituyen como nuevos procesos de las ideas estético – plásticas a partir del motivo del ladrillo o de las ladrilleras, tanto de su percepción como de su producción.

Finalmente bajo la realización de la presente investigación, me permitió dar un nuevo enfoque al collage como un proceso creador pictórico.

CONCLUSIONES:

Durante el desarrollo de la presente investigación supe la importancia de los tres planos fundamentales dentro de una obra de arte, desde el punto de vista de la semiología, los que a su vez me permitieron entenderlos a fondo e irlos ejemplificando con diversas obras de arte.

Además comprendo la importancia del autor dentro del proceso creativo, el cual se va convirtiendo cada vez más en espectador, ya que éste es el punto culminante dentro de la producción artística.

Asimismo, bajo el estudio del pintor Jean Dubuffet, pude reflexionar acerca de la importancia que tuvo para él el collage dentro de su producción pictórica, no obstante, en ella destaca su materialidad y su color tímbrico.

También me dí cuenta del tipo de materiales que utilizaba como elementos plásticos dentro de su obra, lo cual me permitió usar diversos materiales como elementos plásticos dentro en mi producción pictórica.

Finalmente, bajo la utilización de los tres planos fundamentales en una obra de arte y bajo el estudio de Jean Dubuffet y su obra, me permitieron utilizar al collage como un proceso dentro de mi producción, a su vez iniciar la búsqueda de un lenguaje propio.

Por lo tanto, confronté el uso del collage como una etapa a la cual le di el nombre de mi " etapa de búsqueda " con diversos materiales, lo cual me permitió estudiarlos a fondo y realizar una serie titulada " Pies como parte del cuerpo humano".

Ésta me ayudó a la elaboración de una serie de cuadros titulados " Paisajes Metafísicos " dentro de mi producción pictórica en donde hago uso del collage como mi principal elemento plástico.

Asimismo analizo mis vivencias y las transformo en una interpretación formal mediante el análisis, el completamiento, la síntesis y la interacción de distintos contextos.

No obstante se alcanzaron los objetivos de la presente investigación ya que primeramente bajo el estudio de los tres planos desde el punto de vista de la semiología, siendo éstos el semántico, sintáctico y pragmático, mi investigación se inclinó más sobre los dos primeros, lo cual me permitió dar comprensión sobre la formación de mi proceso creativo.

También se logró el desarrollo de la propuesta mediante el estudio del collage y de la obra de Jean Dubuffet con la cual logré comprobar que el collage como proceso de producción en la pintura y el uso de las técnicas que usé, me conllevaron a la obtención de diversas texturas

pictóricas, con las cuales obtuve una serie de expresiones en mis cuadros .

Finalmente puedo afirmar que dentro de mis perspectivas, todo lo anterior me permitirá abrir y encauzar la realización de otras investigaciones, en donde bajo el estudio de los diversos materiales, yo seguiré produciendo diversas series pictóricas.

A su vez, seguiré investigando diversos pintores actuales, los cuales por medio del uso de diferentes materiales, han logrado obtener diferentes texturas pictóricas en su obra.

Asimismo al confrontar algunos de sus materiales lograré dar un nuevo enfoque plástico de los mismos dentro de mi producción pictórica.

Bibliografía:

- 1- Adolfo Best Maugard**
" Método de dibujo "
México. Viñeta.
1964. pp.133.

- 2- Fabian Chueca, Juan Manuel Ibéas**
" El arte del siglo XX "
China. Plaza Janés.
1998. pp.520.

- 3- Franco Vedovello**
" Van Gogh. "
Milán. Grijalbo Mondadori.
1990. pp. 286.

- 4- Gillo Dorfles**
" Ultimas tendencias del arte de hoy "
Barcelona. Labor.
1976. pp. 279.

- 5- I.M. Bochenski.**
" La filosofía actual de Bochenski "
México. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
1997. pp.340.

- 6- James Hogg.**
Psicología y artes visuales.
Spain. Gustavo Gilli, S.A. de C.V.
1969. pp. 385.

- 7- Jean Dubuffet**
" Escritos sobre arte "
Barcelona. Barral.
1975. pp. 367.
- 8- Juan Acha**
" Introducción a la creatividad artística "
México. Trillas.
1992. pp.253.
- 9- Juan Carlos González García**
" Diccionario de Filosofía "
España. Biblioteca Edaf.
- 10- L. Pareyson**
" Conversaciones de estética "
España. La balsa de la Medusa.
1998. pp.232.
- 11- " Léxico técnico de las artes plásticas ".**
Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
1971.pp.109.
- 12- Martín Heidegger**
" Arte y poesía "
México. Fondo de Cultura Económica.
1997. pp. 148.

- 13- Max Bense**
" Introducción a la estética
teórico – informacional. "
España. A. Corazón.
1972. pp. 231.
- 14- Osvaldo López Chuhurra**
" Estética de los elementos plásticos "
España. Editorial Labor.
1971. pp.150.
- 15- Ralph Mayer**
" Materiales y técnicas del arte "
España. Hermann Blume ediciones.
1993. pp. 752.
- 16- Rudolf Arheim**
" Arte y percepción visual "
España. Alianza Forma.
2000. pp. 512.
- 17- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef.**
" Arte del siglo XX, Vol.1. "
Germany. Taschen.
1999. pp. 399.
- 18- Simón Marchan Fiz.**
" Del arte objetual al arte concepto: Las artes
plásticas desde 1960. "
Madrid. A. Corazón.
1974. pp. 359.

19- Umberto Eco
" La definición del arte "
México. Martínez Roca.
1990. pp. 285.

Indice de imágenes:

Imagen 1

Libro " Van Gogh "
Barcelona, ediciones PML.
1994. p. 62.

Imagen 2

Libro: " Genios de la Pintura – Van Gogh "
Juan Ramón Tiradó Tur.
España.Susaeta. 2000. p.20.

Imagen 3

Enciclopedia de la Historia de la pintura.
Tomo IV.
Bilbao. Asuri ediciones.
1990. p. 722.

Imagen 4

Libro: Arte del siglo XX. Vol.1
Ruhrberg,Schneckenburger, Fricke y Honnef.
Germany. Taschen.
1999. p. 87.

Imagen 5

Libro: " Genios de la Pintura – Van Gogh "
Juan Ramón Tiradó Tur.
España. Susaeta. 2000. p. 33.

- Imagen 6** **Libro: " Teoría del color."**
Johannes Pawlik.
Spain. Editorial Paidos.
1995. p. 72.
- Imagen 7** **Libro " Picasso, artista y bohemio."**
Bernadac Marie Laure y Du Bouchet Paule.
Italy. Ediciones Grupo Zeta
1996. p. 10 y 11.
- Imagen 8** **Libro " Dubuffet retrospective."**
Guggenheim Foundation, The
Solomon R.
Nueva York. 1973. p.64.
- Imagen 9** **Libro " Jean Dubuffet"**
Mildred Glimcher.
Pace Publications, Inc.
Nueva York. 1987. p. 66.
- Imagen 10** **Libro " Jean Dubuffet"**
Mildred Glimcher.
Pace Publications, Inc.
Nueva York. 1987. p. 89.

Imagen 11 **Libro " Jean Dubuffet "**
Mildred Glimcher.
Pace Publications, Inc.
Nueva York. 1987. p. 135.

Imagen 12 **Libro " Jean Dubuffet "**
Mildred Glimcher.
Pace Publications, Inc.
Nueva York. 1987. p. 173.

Imagen 13 **Enciclopedia de la Historia de la Pintura,**
Tomo IV .
Bilbao. Asuri ediciones. 1989. p. 812.

Imagen 14 **Libro: " Dubuffet Retrospective,"**
Guggerheim Foundation, The Solomon R.
Nueva York. 1973. p. 100.

Imagen 15 **Libro: " Dubuffet Retrospective."**
Guggerheim Foundation, The Solomon R.
Nueva York. 1973. p. 89.

Imagen 16 **Libro: " Dubuffet Retrospective."**
Guggerheim Foundation, The Solomon R.
Nueva York. 1973. p. 127.

Imagen 17 **Libro: "Dubuffet Retrospective."**
Guggerheim Foundation, The Solomon R.
Nueva York. 1973. p. 88.

Imagen 18 **Enciclopedia Salvat para todos. Monitor.**
España. Salvat Editores. 1971.
Tomo 9. p. 4363.

Imagen 19 **www.muro.htm. Muro de las Lamentaciones.**

Imagen 20 **Libro " Israel the promised land. "**
Bill Harris. Spain. An Exeter book.
1985. p. 129.

Imagen 21 **www.muro.htm. Barrio Musulman.**

Imagen 22 **Libro " Israel the promised land. "**
Bill Harris. Spain. An exeter book.
1985. p. 129.

Imagen 23 **Libro " Israel the promised land. "**
Bill Harris. Spain. An exeter book.
1985. p. 129

Imagen 24 Enciclopedia Universal para niños.
México. Reader s Digest S.A. de C.V.
1993.Tomo 1. p. 30.

Imagen 25 Enciclopedia Universal para niños.
México. Reader s Digest S.A. de C.V.
1993.Tomo 1. p. 30.

Imagen 26 Enciclopedia Salvat para todos. Monitor.
España. Salvat Editores.
1971. Tomo 8. p. 3761.