

00266
1



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTONOMA DE
MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

*La percepción de la realidad
en la representación artística*

TESIS

Que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales

Presenta

Beatriz Buberoff Chuguransky

Director de tesis

Maestro Jorge Chuey Salazar

México, D.F.

1

2003

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

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

NOMBRE: Beatriz Tzuberoff
Chuguransky

FECHA: 6 de noviembre 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

A mis hijas Rebeca y Gabriela

2

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Agradecimientos

A los maestros

Jorge Chuey Salazar

Luis Nishizawa Flores

Juan Antonio Madrid Vargas

Florida Rosas López

Pablo Estévez Kubli

Mi agradecimiento también a
Auristela Martínez por su valiosa colaboración

3

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I Significado de la realidad.....	3
CAPÍTULO II Símbolos: sustituciones y semejanzas.....	24
CAPÍTULO III Tiempo y espacio.....	39
CONCLUSIONES.....	67
DISTINTAS VISIONES DE LA REALIDAD EN MI OBRA.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	86

2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Esta fascinación de la vida que implica la muerte, ese vértigo que nos seduce en una disonancia de alegría y angustia es la ambivalencia de la obra del verdadero artista, que me interesa desarrollar como tema por su avidez en situarse en una realidad que establece, condena y exalta porque es amenaza y lo cautiva al mismo tiempo.

Si el universo es mudable, indefinible, fugaz, paradójico y el orden de los acontecimientos y ellos mismos son una ilusión de nuestra inteligencia que no se podrá definir ni fijar ¿cómo interpretar nuestros sentimientos y pensamientos para traducirlos en una obra?

Para la cultura contemporánea la noción de un cosmos ordenado entra en crisis. El arte acepta esta situación y trata de darle forma intentando justificar la ambigüedad en que estamos y lo hace con imágenes del mundo que son metáforas, que constituyen un nuevo modo de ver, sentir, comprender y aceptar en un presente en que las relaciones tradicionales se han roto.

Así la realidad viva del ser humano sería el tema predilecto de quien no inventa signos, sino genera una tensión entre el motivo y la imagen trazada.

Al arte hay que verlo como la proyección de emociones y pensamientos en deformaciones que nos transmiten un mensaje acerca del significado de la vida y el mundo.

El artista abre una puerta al abismo de la realidad y reinterpreta su visión de la vida en una experiencia vital y personal en su transcurrir entre el nacer y el morir.

Intentaré en mi trabajo explicar la expresión profunda de una realidad siempre nueva y conmovedora que podríamos denominar realismo subjetivo.

Algo que nos hace humanos permanecerá siempre en el misterio, ni aún la ciencia lo puede dilucidar situando al cerebro como el punto clave del conocimiento y a la realidad determinada sólo por aquello que los ojos ven y la memoria visual retiene. Hay algo muy sutil que se nos escapa aún teniendo los sentidos despiertos y la atención alerta.

La percepción de una realidad que difiere de unos a otros aún compartiendo la misma experiencia.

Por esto me interesó comparar y observar cuál es la visión del artista en este fugitivo encuentro con una apariencia en continua transformación y ver también en mi propia obra como las diversas imágenes se van transformando a través de los años en una continua búsqueda que aún no acaba.

Reúno en este proyecto de tesis las ideas de filósofos, psicólogos, científicos y artistas, y a pesar de sus conceptos diversos encuentro que hay un hilo común que los aúna al querer ir más allá de un tiempo y un espacio limitante, al buscar en los vericuetos de la imaginación, la razón o la emoción, una respuesta al enorme misterio de la vida.

Aceptar otras realidades es admitir otras posibilidades más allá de lo empírico, concibiendo la realidad como una macro-dimensión inmensurable.

**TESIS CON
FALTA DE ORIGEN**

Capítulo I

La diversidad de objetos que reciben el calificativo de artísticos y las diferentes actitudes que se adoptan ante ellos nos llevan a formularnos una pregunta ¿qué es la realidad en el arte? A lo largo de la historia de la humanidad hay una variedad de definiciones posibles.

Lo que cambia es el significado de esa realidad, su contenido, ya que evoluciona con la sociedad, con el paso del tiempo, con los nuevos descubrimientos científicos, con las nuevas corrientes del pensamiento. La realidad está en permanente mutación: "La representación del mundo interior y del mundo exterior nacen paralelamente y progresivamente".¹

Las vigorosas representaciones animalísticas de las cuevas de Altamira o de Lascaux, las escenas cinegéticas de los montes Ahaggar, reflejan antes que una preocupación por la forma los esfuerzos del hombre por hacer frente a la naturaleza y extender sus poderes a un entorno hostil; transmutar el mundo enigmático en su lucha por una existencia física y espiritual.

En toda manifestación artística de las sociedades primitivas los investigadores atribuyen a las funciones mágicas, místicas o sexuales un carácter predominante.

Con posterioridad estas funciones dejan paso a las religiosas que imperan en la Edad Media y a las informativas de la realidad exterior, que cobran singular relieve.

¹Novalis (seudónimo de Friedrich Hardenberg)

La interpretación del arte como imitación, es decir como mimesis, es una de las más antiguas. Esas representaciones prehistóricas de bisontes, ciervos y caballos, nos indican ya una preocupación temprana por vincular el arte a la realidad circundante con una carga imaginativa, perceptiva y sensualista háptica o kinética.

El impulso imitativo, se encuentra en los orígenes de la actividad artística primitiva con un carácter eminentemente vitalista y luego de abstracción. La cultura griega formuló una teoría del arte como mimesis que fue decisiva para la creación artística europea.

Platón concibió la mimesis como una participación en el mundo de las ideas, mundo de los seres reales percibidos por la mente, situada en un plano superior al mundo físico, que es el que perciben los sentidos.

Según Platón el mundo real no es más que una imitación y confiere al arte la misión de encarnar en formas perceptibles estas ideas.

El viraje de Aristóteles hacia el mundo físico atribuyó al hombre la necesidad innata de imitar, no ya las ideas, sino la realidad, así como las acciones y pasiones humanas.

Tras el paréntesis abierto por la Edad Media, el pensamiento griego afloró de nuevo en la cultura renacentista, en la cual muchas obras de arte imitan la realidad sensible como medio de acceder a su conocimiento. La historia del arte así como la etnología y la antropología nos informan acerca de las funciones que las obras artísticas han desempeñado en diversos momentos de la evolución de la sociedad y protagonizan funciones relacionadas tanto con las obras en si mismas, como con quien las utiliza: el espectador.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los modelos de representación del mundo de cada época histórica proponen lo que la sociedad debe acatar. En ese proceso de control social, quienes no lo hacen son excluidos, perseguidos y eliminados.

Durante mucho tiempo los símbolos de seres monstruosos, brujas y demonios representaron las fuerzas utilizadas para marginar a los que amenazaban la integridad de un sistema, enfrentándose a las leyes de la normalidad que implantaban valores incuestionables.

La anormalidad se expresa cotidianamente porque todos tenemos una parte monstruosa en el subconsciente, por eso existen las leyes y la religión.

El razonamiento de la sociedad no puede contradecirse, los monstruos no pueden hablar; se han planteado diversas clasificaciones o catalogaciones según los consideren combinación de seres y formas o los sitúen en un plano simbólico.

La percepción de lo monstruoso depende de aquello para lo cual fue creado y lo que significa en cada época y grupo social. Para el iniciado, el monstruo se convierte en un puro medio de expresión. También otra posibilidad es vincular lo monstruoso a los miedos porque nos muestran los deseos que tenemos y reprimimos.

Dos son los temores que según Freud están en el inconsciente del ser humano: el temor del hombre a su posible castración y el miedo a la maternidad, a ese monstruo que está gestándose en el interior del cuerpo de la mujer.

No sólo hubiéramos podido venir al mundo como monstruos, nos podemos convertir en uno de ellos en cualquier momento.

A los monstruos que nacen se suman los que la sociedad fabrica con las guerras, accidentes, psicosis.

La unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos.

Ha existido una profunda relación entre lo monstruoso y lo fantástico. Según Freud, el ser humano siente una profunda angustia ante una emoción reprimida que retorna y es lo que denomina lo siniestro, que incide en el fenómeno de lo desconocido.

En la pugna entre el acatamiento al orden y la trasgresión, entre los deseos inconscientes y la represión impuesta por el entorno social y asumida, se origina el ser monstruoso que fascina y repugna, atrae y horroriza.

En sus pinturas negras, Goya plasma sus visiones, pesadillas y alucinaciones, cuestiona la realidad del hombre, de su época y revela lo que se agita en su interior, su obra responde a una concepción monstruosa.

Lo siniestro está estrechamente ligado con el inconsciente. Lo monstruoso está ligado al miedo y el miedo unido a lo desconocido.

El miedo es una emoción instintiva que existe desde que se nace hasta que se muere; tenemos miedo al desorden, a la inestabilidad, a la oscuridad, a lo desconocido.

Proyectamos en el monstruo todo aquello que no podemos o no nos atrevemos a realizar en la vida cotidiana y lo realizamos mediante una proyección simbólica en el mundo de la ficción. Las artes son un elemento de exorcismo de los impulsos agresivos y sexuales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las criaturas monstruosas serán manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante.

La simbolización de todas las inseguridades, temores y angustias que fundamentan la existencia de la mujer vampiro, pantera y araña constituidas por el hombre mediante leyendas, mitologías, películas y obras plásticas, son creaciones cuya función es mitigar los propios demonios.

Son los temores del hombre los que reinventan y construyen la imagen de la mujer. Las descalificaciones de las mujeres coinciden con las épocas en que luchan por exigir un lugar más destacado en lo social y cultural. A fines del siglo XIX con la aparición de psicoanálisis y, sobre todo, con la irrupción de los movimientos sufragistas, es cuando se recrudece esta imagen conflictiva. En los años 1920 y 1930, cuando la mujer empieza a adquirir mayor seguridad en si misma, es que el Surrealismo la ignora, como hizo con los homosexuales; o la convierte en ser monstruoso y devorador (Dali y Bataille). Entre los años 1950 y 1960 cuando la imagen de la mujer impregna la sociedad y la revolución sexual trastoca los cánones con los movimientos de liberación feminista, cuando pintores como De Kooning y Saura desgarran y mutilan su cuerpo.

La representación que el hombre proyecta de la mujer se nutre de sus fantasmas, sus angustias, sus obsesiones y sus miedos.

A mediados del siglo XIX se inicia una revolución que pone en duda la soberanía del yo.

El avance científico y las nuevas concepciones psicológicas fragmentaran la unidad del yo. Se busca el reino del inconsciente, se intenta comprender la pluralidad polifacética de lo

real. Hay una ruptura con el concepto clásico de verdad y se plantea que el ser humano no es siquiera el centro de si mismo, evidenciando que la psique está constituida por dos partes y es esencialmente inconsciente; sólo ciertas partes se hacen temporalmente conscientes.

La realidad está en permanente cambio, el entorno es efímero y existe un movimiento constante que nos lleva a la disolución.

Los intelectuales y artistas se dan cuenta de que el mundo es sólo apariencia, todo se transforma, se borra para dejar lugar al vacío sobre el que reposa lo que llamamos realidad.

A fines del siglo XIX era tema de preocupación la escritura automática, la personalidad múltiple, la conciencia subliminal, la hipnosis y el sonambulismo. Los avances de la medicina y la ciencia se relacionan con los cuestionamientos artísticos. Se hacen importantes investigaciones sobre el origen de las patologías neurológicas y mentales.

El simbolismo hace de la histeria una presencia del otro en si, mientras Freud inicia el camino del psicoanálisis.

Freud, Janet y Myer coinciden en canalizar las fuerzas inconscientes sometiéndolas al pensamiento racional, mientras el simbolismo reivindica su interés por los trasfondos de la mentalidad humana.

La sombra como símbolo rico en significados y el espejo con la idea del doble, son ejemplos del cuestionamiento del yo y la angustia del ser hacia lo desconocido.

A fines del siglo XIX y principios del XX hay un gran número de pintores que plantean la relación de la imagen con su doble a través del espejo que dobla el mundo y las cosas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La contemplación en el espejo da lugar a escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico, en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen.

El fenómeno de los gemelos, la búsqueda de identidad, aparecen en todas las culturas y mitologías, y señalan el símbolo de cada ser humano dividido en si mismo; representan la dualidad en la semejanza y hasta en la identidad. Explican el origen del mundo por la fragmentación de la unidad primordial. El todo es dividido en dos partes parecidas o en dos contrarios opuestos y complementarios.

A principios del siglo XX se va a producir un considerable interés por diversas formas artísticas: el arte psicótico, el de los pueblos primitivos y el de los niños. Los graves acontecimientos políticos, el desarrollo de las ciencias, los avances de la antropología y la psiquiatría marcarán la evolución de la sociedad europea.

El shock provocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial, en 1914 y la angustia que desencadena, transforman la sensibilidad y así la locura deviene total y universal.

Cuando el individuo, por una fuerte experiencia, ha sufrido una doble ruptura con el mundo que le rodea y consigo mismo y es una persona que no se encuentra en armonía con el resto, sufre un sentimiento de soledad y aislamiento.

Los automatismos han representado un papel muy importante en todo el proceso verbal y plástico de la creación desde el Romanticismo. Pero fue Breton quien teorizó que las acciones automáticas salidas de las partes más profundas de la personalidad podían tener un valor estético desconocido hasta entonces.

Mediante la plasmación artística la irrupción espontánea de lo que habita en el inconsciente abriría una vía para la

manifestación de las múltiples personalidades que pueblan nuestra conciencia; la construcción de otras realidades y la afloración de todo aquello que permanecía reprimido en la psique.

La creación entendida como la proyección del mundo interior, de tensiones inconscientes y conflictos internos puede ejemplificarse con las pinturas de Salvador Dalí, el libro de Jacques Lacau, los experimentos psiquiátricos de Gastón Ferdière, la escultura delirante de Antonin Artaud, en una constante reflexión sobre la disolución del yo, la angustia y la desposesión física.

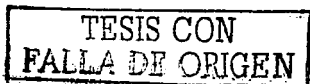
La sociedad amordaza a todos aquellos de los que quiere desembarazarse o protegerse. Un alienado es un hombre al que la sociedad se niega a escuchar y al que quiere impedir que exprese determinadas verdades insoportables, por eso Artaud escribe: "no hay nadie que haya jamás escrito, pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno".

Michaux va a revelar en sus pinturas imágenes interiores, seres monstruosos, la recreación de un mundo en permanente estado de transformación y metamorfosis.

La creación es entendida como una práctica de liberación, como un exorcismo con efecto terapéutico.

La obsesión de Artaud y Michaux por reflejar la psique humana y sus facetas más oscuras, es compartida por Ingmar Bergman: lo monstruoso en sus producciones cinematográficas adquirirá su máxima entidad en la plasmación de la pérdida de la conciencia, en la caída en la locura como consecuencia de una visión profundamente pesimista de la existencia.

Asimismo, toda la obra de Michael Tournier está vertebrada en torno a lo puro y lo impuro, el orden y el caos, lo bestial



y lo humano, el combate de fuerzas psíquicas antagónicas en un mismo sujeto e incorpora en sus libros una visión más social de la búsqueda del doble en la realidad que conforma el otro. Para Tournier es la sociedad quien desvaloriza y rechaza al otro arrojándole en la esquizofrenia.

La relación del hombre con la bestia, que puede llegar a la identificación entre ambos, se remonta a los más lejanos orígenes.

Hay una concepción de la existencia entendida en su continuo proceso, en una metamorfosis constante que acerca al hombre a la superación de los límites entre la materia y el espíritu, lo animal y lo humano, lo visible y lo invisible, la vida y la muerte.

En multitud de tratados griegos y latinos se consagraban capítulos enteros al estudio de la fisonomía zoológica donde cada parte del cuerpo humano se identificaba a la de un animal.

Una de las figuras simbólicas donde mejor se ha plasmado esta transformación, en un ser distinto sin dejar de ser humano, es en el hombre lobo. Los relatos y leyendas se remontan a la Antigüedad Clásica.

A pesar del gran número de tipos de transformaciones del hombre en buey o toro, liebre, cisne o perro, el lobo acabó convirtiéndose en paradigma de las mutaciones fantásticas, debido al carácter dual de su simbología: símbolo solar, héroe guerrero, antepasado mítico, símbolo de la divinidad infernal, animal devorador en la iconografía cristiana.

Hasta el siglo XVIII el hombre lobo atrajo tantos odios y fue casi tan perseguido como las brujas. Descartes consideraba que las pasiones residen en la glándula pineal y el Dr. Gall creó los estudios frenológicos con los que intentó demostrar que las actitudes y

comportamientos de los hombres y de los animales tienen que ver con la configuración craneal. Las acciones de los hombres y los animales revelan una fisiología similar que se expresa mediante los mismos signos.

El hombre está marcado por la animalidad y esta no puede ser excluida; la bestia permanece en el ser humano, es su doble, su espejo filogenético.

Las ideas de Darwin expresadas en "El origen de las especies", 1859 y "La descendencia del hombre", 1871, van a tener gran importancia en las ciencias modernas y repercutirán en todas las áreas del conocimiento.

La evolución humana está ligada al proceso de evolución global de las demás especies y como ellas tenía que luchar por su supervivencia. El hombre es percibido como el resultado de un largo proceso evolutivo que le une a las formas más rudimentarias; su composición genética comporta un potencial regresivo que puede significar incluso su extinción.

Los artistas e intelectuales de finales del siglo XIX, influenciados por las teorías evolucionistas de Darwin, los mecanismos del inconsciente y los descubrimientos de las ciencias, comienzan a interesarse por el mundo oculto a la mirada el que existe en el interior de los seres y que no habían podido imaginar.

Louis Pasteur lega al mundo un universo poblado de seres infinitamente diminutos, invisibles a la mirada: los microbios. Lo que hasta ese momento era invisible, empieza a hacerse visible, transformando la concepción que se tenía en la época sobre el ser humano y su existencia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Así, a las angustias personales, se suma el terror ante las enfermedades que pueden crear esos bacilos, hasta entonces desconocidos. Gérmenes y microbios se convierten en pesadillas monstruosas para los pintores simbolistas.

En 1895 cuando el físico alemán Wilhem Conrad Röntgen descubre los rayos X, se ofrece a la mirada la posibilidad de penetrar en el interior del cuerpo vivo.

Todos los avances científicos llevan a un profundo cuestionamiento de la existencia. Así, al final del siglo, hay un desencanto hacia la ciencia, en cuanto a panacea que conduce a la felicidad, surge un profundo pesimismo por la degeneración de la sociedad y una pasión por civilizaciones anteriores, un gusto por lo extraño, lo macabro, lo desconocido. Todo ello partiendo de un profundo subjetivismo. Redon simbolizará el rechazo del mundo exterior y la atracción por la introspección de la vida interior, seres larvarios, la degeneración biológica, la evanescencia del momento y los períodos de la evolución aparecen en sus litografías negras.

Otro ejemplo en este proceso de devenir animal es "La Metamorfosis" de Franz Kafka, donde un hombre toma la apariencia de un insecto y continua teniendo preocupaciones de hombre, mientras su monstruosidad no le permite la convivencia con la sociedad.

En la década de 1930 diversos artistas realizaron una obra que participa del proceso de lo informe, en que se confundían el dentro y el fuera, lo animal y lo humano, llegando a un alto grado de violencia e incertidumbre. Los cuadros realizados en este periodo por Max Ernst, Salvador Dalí e Ives Tanguy, formarían parte de la

denominada *cadena morfológica* en la que podría estar incluida una parte del movimiento surrealista con artistas como Arp y Miró.

Para William Burroughs la existencia humana está condicionada por un virus, el hombre no es libre, está dirigido por una energía viral que se ha introducido en el organismo y dirige sus pensamientos y movimientos.

El sujeto constantemente manipulado y transformado por una estructura basada en la opresión y el principio del dolor, percibe el mundo a través de las distorsiones mentales de la droga, que engendra paranoia, esquizofrenia y estados alucinatorios. Se inventa un espacio mítico donde reina lo híbrido, la fusión de lo contradictorio, el doble monstruo, un lugar donde no se impone ningún orden, ni temporal ni simbólico. Francis Bacon basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre mutilado que regresa a la animalidad.

Obra fecunda sobre la representación carnal, Bacon es antes que nada humano. El cuerpo se desacraliza, se descompone y se metamorfosea en su reflejo.

Desde un profundo escepticismo social privado de toda trascendencia religiosa y calificación moral, nos transmite una agresividad y violencia inauditas hacia el propio cuerpo y el de otros, sugiriendo que el mundo es un matadero.

Bacon expresa la angustia, el terror y la desesperanza a través del aullido, abertura profundamente sexual de una boca que anula la parte superior del rostro y enlaza con el interior del cuerpo.

Sus pinturas son un desafío a los límites de lo representable y plasman el proceso de la muerte, el continuo morir,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ese permanente apagarse que nos lleva a la desaparición: "La vida desde el nacimiento hasta la muerte es una larga destrucción".

Él quiere captar el instante, no inventando signos sino generando una tensión entre el motivo y la imagen trazada para expresar su tema predilecto: la realidad del ser humano.

Un realismo radicalmente moderno es el de Francis Bacon, con figuras al borde de la disolución, que no son como las de los cubistas, que estructuraban la composición con distintos puntos de vista, ni como las de los surrealistas, que figurativamente proyectaban sus sueños fantásticos.

Bacon quiso expresar una realidad "fidel a la experiencia vital", representando fragmentos de su realidad sin comentarla. Con violentos trazos, con puñados de pintura sobre el lienzo que trabajaba con las manos, trapos y brocha, reafirmando la brutalidad y la convulsión de la carne. La distorsión de las figuras coexiste con el tratamiento naturalista del entorno.

La vida, según este artista, es "sólo nacer y morir y el arte algo desprovisto de sentido de quien, queriendo hacer algo positivo, se engaña por un tiempo". Su soledad y vacuidad nos abruman, sus cuadros nos remiten al instante mismo, a la situación en un mundo en el que somos efímeros y limitados, sus figuraciones veraces, enigmáticas, relacionadas con experiencias vividas a través de los sentidos y de la sensibilidad afirman su realidad.

En su expresión más profunda, el realismo es siempre subjetivo y en arte no sería sólo traducir lo que existe a un lenguaje convincente sino proporcionar al observador la sensación de que está ante una realidad nueva y conmovedora.

Hablamos entonces de un realismo creador que no se limita sólo a representar y transcribir, sino que desea establecer una realidad personal. Situar la realidad en un espacio y un tiempo actual es un intento de comunicación, que busca no sólo el lado inmutable, religioso, sacro, en una voluntad de perdurar, sino detener solamente lo que cambia y, al cambiar, desaparece.

Inmediatez, fugacidad, lo inasible del momento, son formas evidentes en su misma presencia, que no cesan de evolucionar porque no están limitadas. Así arte y vida son una misma cosa en un intento de detener lo que el tiempo no detiene nunca, describiendo lo indescriptible.

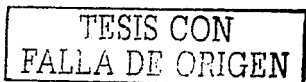
Los espejos son además otras realidades que posibilitan situarse en otros espacios en los cuadros de Bacon. Sugieren una ventana hacia uno mismo, mostrando otra realidad deformada, como una metáfora, que propone una materialidad desmitificada como umbral de la ilusión.

"Lo que ahora buscamos en el arte no es la subordinación a una doctrina, y mucho menos la uniformidad de estilo; sino dentro de un marco que paulatinamente cobra carácter más y más universal, una expresión de la sensibilidad individual"¹

Durante mucho tiempo pintura y escultura han sido los instrumentos más empleados por la cultura visual para transmitir los mensajes religiosos, simbólicos, ideológicos y epistemológicos, es decir, los que procuran el conocimiento de las realidades externas.

En el arte representativo las obras plantean un juego de sustituciones, el arte hace las veces de la cosa representada, pero no se limita a esto, ya que nos presenta una realidad de la representación

¹ Herbert Read *Cartas a un joven pintor*



distinta de la realidad representada. Por ejemplo, el paisaje reconocible de un cuadro no sólo es diferente del real, sino que la manera como se realiza la reproducción también lo es.

Las tensiones entre ambas realidades actúan como impulsoras de la evolución del arte representativo.

La representación es un juego de semejanzas, reproduce ciertos rasgos de los objetos, que gracias a los instrumentos de la percepción humana y mediante unas convenciones gráficas o estilísticas se convierten en otras tantas claves de reconocimiento.

La interrogación artística del objeto, así como la confrontación entre la realidad del mismo objeto y del cuadro llevó a los cubistas, a partir de 1910, a realizar diversos experimentos pictóricos en los que ya no sólo pintaban con pinceles y colores, sino que integraron en el cuadro decoraciones del mundo real, los denominados *objects trouvés*, como trozos de papel pintado o recortes de periódicos, llamando a esta técnica "papiers collés".

En el siglo XIX aparece la teoría de la copia o imitación fiel de la naturaleza como instrumento de investigación, teoría que ha sido ampliamente rebatida por el arte contemporáneo.

El arte como mimesis ha ido perdiendo vigencia a medida que ha concedido primacía a la imaginación, a la irrealidad y se ha llegado al convencimiento de que en la actividad artística debe predominar la creación sobre la imitación.

Sin embargo, la mimesis de lo aparente es uno de los principios estéticos que más se resiste a morir. Emerge siempre que se plantea la relación entre el arte y la realidad, apoyándose en criterios cognoscitivos, concepciones o modos de entender la realidad

y vías para conocerla, en criterios artísticos e instrumentos adecuados para traducirla en la obra. En este sentido, el arte ha entrado en contacto con las investigaciones acerca de la imagen y la percepción.

Tanto en el campo pictórico como en el literario, la imitación se ha manifestado en el naturalismo de Corot, el realismo de Courbet, en las novelas de Balzac y de Zolá, que nos manifiestan ese cambio que continuó en el siglo XIX con la creciente industrialización.

Cambió la imagen y concepción de la realidad que constantemente se transformaba y, en la segunda mitad de dicho siglo, se intentó representar de la forma más clara posible lo real, en el sentido de la vida que había cambiado a causa de la revolución industrial, con sus máquinas de vapor, ferrocarriles y fábricas; ésta resultó para algunos artistas más seductora que las elucubraciones de los románticos. Se buscaban temas de la vida cotidiana, con ello Millet se convirtió en uno de los primeros que, después de los pintores de género holandeses, recuperó el trabajo como tema principal del arte.

Ese cambio continuó a través de diversos *realismos*, hasta llegar al *realismo social*, tendencia de la década de 1970 interesada en traducir los problemas sociales aunados a la renovación de los lenguajes artísticos. El *realismo socialista* con experiencias realistas derivadas de un naturalismo academicista, épico, heroico y monumental, floreció en la Rusia de Stalin. La *Nueva Objetividad*, movimiento artístico alemán de la segunda década del siglo XX, también estuvo caracterizado por una representación de enorme exactitud, a veces mecánica y preocupada por un arte de contenido ideológico, descriptivo de las lacras sociales y políticas.

La Nueva Objetividad trata de recuperar, en oposición a las vanguardias, los valores tradicionales de las artes.

Sobre el realismo se ha teorizado mucho con preferencia en el siglo XIX y principalmente en el seno del marxismo. Desde el propio Engels, hasta Lukács o Brecht, la clásica vinculación de la mimesis al conocimiento, se ha transformado en la *Teoría del reflejo de la realidad*, según la cual la obra de arte sería principalmente un modo de conocer la realidad histórica.

Este tipo de realismo ha estado obsesionado por extraer los rasgos característicos de una determinada época y representarlos de forma adecuada y condensada, recurriendo con preferencia a formas artísticas de eficacia ya probada. Así no se ha interesado sólo por la exactitud de los detalles, como hacía el naturalismo, ni tampoco se ha ceñido a la representación de los personajes y caracteres físicos, como es propio del realismo social, sino que su preocupación se ha centrado en reflejar las circunstancias típicas, entendiendo como tales los hechos esenciales de la historia de la sociedad en un momento y lugar concreto, siendo en ellos la mejor forma de develar las fuerzas que lo impulsan.

El realismo como reflejo de la realidad, se distingue también del arte de tendencia, que se erige en defensor de ciertas concepciones políticas y es propagandístico, como en el caso de regímenes fascistas o stalinistas.

El realismo que estuvo vigente en ciertos momentos de la historia del arte y motivo de polémica, fue rechazado en sus pretensiones de definirse como la única estética posible. Sería necesario repasar toda la historia del arte y mostrar fase por fase cómo cada estilo y género se originaron a partir de las condiciones sociales y económicas de una época y lugar determinado, y como el arte como expresión del saber y de las aspiraciones humanas se

convirtió en el modelo de la cultura predominante.

Marx descubrió la vital e importante verdad de la lucha de clases como su fuente de energía, esta revelación le permitió construir el cuadro real de la sociedad capitalista, que muchos artistas compartieron y que plasmaron en obras imperecederas como Tolstoi en "Resurrección", donde encontramos una profunda comprensión de la sociedad y del hombre.

Cuando decimos realismo le damos por lo general el sentido de verismo, lo entendemos como descripciones exactas de realidades físicas, pero estos medios no son los únicos.

Los conceptos realismo y humanismo requieren una amplia interpretación Homero y Sholokhov, Praxisteles y Picasso, Bach Britten presentan su verdadera naturaleza de humanistas al indagar y revelar aspectos de la realidad del mundo, de la sociedad y de las relaciones y características de los hombres.

Realismo significa hacer una selección desde el punto de vista de lo que es esencial y el proceso de la vida tomado como experiencia tiene sus lados intelectual, emocional y volitivo. Se establecería una distinción convencional entre el pensamiento lógico, el pensamiento en términos de conceptos y el pensamiento en términos de imágenes.

En la vida real el cúmulo de la experiencia es indiviso, no obstante, en esa misma unidad, encontramos el polo intelectual y el emocional, incluso aunque pueda no existir en su forma pura pueden llegar a confundirse el uno con el otro. Es erróneo dividir la vida espiritual en compartimentos de sentimientos e intelecto, o de consciente o inconsciente, de sensible y lógico; no son campos

separados de categorías abstractas, sino que componen una unidad dialéctica.

El acto de la percepción traspasa los límites de los sentidos, aunque tenga su origen en ellos. Las experiencias de amor, alegría, terror, pena o rabia, así como el deseo y la pasión tienen sus puntos de condensación, el pensamiento en términos de imágenes.

Tenemos "no un reflejo científico de la existencia real sino una descripción sensorialmente generalizada de una serie fenomenológica del fenómeno, no de la esencia".¹ No fue la evolución del arte la que produjo una ruptura estética, sino que fue la unidad espiritual y cultural del siglo XIX la que se quebró por una serie de razones históricas e ideológicas. No debemos olvidar entonces que el artista pertenece a su tiempo, comparte sus concepciones y representaciones.

La fuerza creadora del artista se canaliza hacia lo subjetivo o hacia lo objetivo, hacia el contenido o hacia el aspecto sensible de belleza. Goethe manifestó un juicio sobre esta cuestión: "Las épocas en retroceso y disolución son subjetivas, mientras que las épocas progresivas tienen una dirección objetiva".

La doctrina del arte por el arte surgió en Francia durante el período de la restauración de la monarquía, pero la Revolución de 1830 la consideró ofensiva.

Los problemas de las relaciones entre ciencia y pintura, los problemas de la técnica, de la luz, del objetivismo en la transcripción pictórica de la visión de la naturaleza tendían a sustituir los problemas de contenido que habían angustiado tanto a los artistas realistas como románticos.

¹ Paul Watzawick, ¿Es real la realidad? Editorial Herder

Los impresionistas, si bien ligados a la apariencia de lo real, liberan de todo residuo académico la potencia del color renovando el lenguaje figurativo pero mirando la apariencia que cambia constantemente.

La crisis no tuvo un origen metafísico, las razones se hallan en la historia. La comuna de París en 1871 termina el período en que pensadores, literatos y artistas, directamente comprometidos, actuaron en la vida social y política del siglo XIX. Hasta nuestra época sus consecuencias dominarán los problemas de la cultura y el arte. La crisis de los valores espirituales, que parecían debían durar permanentemente, se manifiesta en la cultura.

Para Van Gogh el color tiene el valor de una violenta metáfora, no tiene una función decorativa, no busca la armonía de las relaciones, ni es evasión en un sueño de sugerencias abstractas. Amando la verdad, intentó buscar lo verdadero dando vía libre a la corriente artística de contenido emocional que es el Expresionismo moderno.

Casi simultáneamente, el pintor belga James Ensor y el noruego Edward Munch, revelaron análogas inquietudes con fantasías grotescas o despiadadas ironías. Es el rechazo al mundo burgués, a una sociedad, sus costumbres, su moral y su modo de vida; es la fuga de la civilización.

La evasión de Gauguin hacia el mito de la espiritualidad popular en Bretaña y luego el mito del primitivo en las islas de Oceanía, fue un intento por superar en la vida y el arte la alienación del hombre en la involución de la sociedad que había abandonado las premisas revolucionarias, amenazada por una lacerante realidad¹.

¹ Mario Michelí *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Alianza.

Otras fugas en busca de un estado de gracia fueron las de Kandinsky al África, Nolde a Japón y mares del Sur, Pechstein a las islas Palaos (Micronesia) China e India, Segall a Brasil, Klee y Macke a Túnez, Barlach a Rusia meridional. Otros se suicidaron como Kirchner y Lembruck.

El mito del salvaje y de lo primitivo son parte de una búsqueda afanosa por encontrarse a sí mismos, lejos de una realidad hipócrita y plena de convencionalismos. Surge la época del artista individual, se acabaron los talleres y las corporaciones, quien poseía instinto, pero carecía de medios, se ponía a pintar, aunque desempeñase otro oficio, este es el motivo por el que a partir del siglo XIX fueron tan numerosos los pintores ingenuos. El cándido mundo de Rousseau era el oasis buscado por Gauguin en la Martinica.

Este reconocimiento de la pintura ingenua llevó a la valoración, más tarde, de la actividad gráfica de los alienados. Así lo arcaico, lo bárbaro, las civilizaciones preclásicas estaban implícitas en el impulso de evasión. Sin lugar a dudas, la mayor influencia en los artistas de Europa, proviene de la escultura negra de África y la Polinesia, formas absolutas, simplificadas, con anchos planos y volúmenes netos, con poético significado cósmico.

El dirigir la atención a las formas que revestían los mitos primitivos, era una manera de rebelión contra los modelos figurativos de la tradición europea, una manera efectiva de escandalizar a la burguesía. Con la tremenda catástrofe de la Primera Guerra Mundial, nace el Expresionismo como protesta y crítica opuestas al positivismo. "La realidad era algo en la que había que meterse, que había que vivir desde el interior, época turbada por la desesperación y el horror de la muerte".¹

¹ Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, Editorial Serbal.

Capítulo II

Según el diccionario de filosofía, símbolo significa meramente figura, cualquiera que esta sea, por medio de la cual se designa una realidad. Esto desde luego se aplica en diversas doctrinas epistemológicas, filosóficas o religiosas.

El símbolo es el modo como se ha expresado una realidad a través de notaciones conceptuales significativas no correspondientes a un universo inteligible.

Hay distintos tipos de símbolos: expresivos y sugestivos (en palabras, formas y colores), o sustitutivos, (usados en lógica y matemáticas). El símbolo va cargado de implicaciones psicológicas.

El creador de símbolos es un artista, porque aquellos están dentro de la estructura racional. Alma y materia obran sobre nuestra sensibilidad espiritual directamente, sin necesidad de interpretación ni lectura y, en cuanto a forma, tienen un valor en si.

Este lenguaje simbólico, viviente y bien real es, según Torres García, pintor uruguayo, el más profundo y completo que pueda expresarse y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y del hombre primitivo.

El símbolo expresa ese vasto mundo de lo subconsciente que el surrealismo ha intentado explorar y toca otro mundo, quizás más vasto que el del pensamiento.

Nuestros instintos atávicos también pasan a través del símbolo y afectan, sin el intermediario abstracto del pensamiento, lo

más profundo del espíritu haciéndonos conocer íntimamente algo no traducible por el pensamiento y que sólo puede captar la intuición.

Arte y simbolismo son la misma cosa cuando expresan algo muy profundo y no lo expresan descriptivamente. El genio de Goya, por ejemplo, expresa la necesidad de servirse de lo real para transfigurarlo y alcanzar lo fantástico a través de lo feo.

En Francia, un grupo de pintores afirmó su voluntad de hacer un arte nuevo y sacó sus caballetes a la calle, en busca del medio más adecuado para captar una realidad concebida como fugaz y transitoria, creada por condiciones físicas, por lo tanto continuamente transformable en sus impresiones.

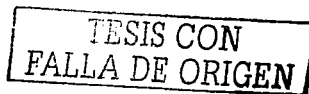
Analizando las motivaciones y el desarrollo del proceso creativo, vemos que puede darse de diferentes maneras en cada creador, pero siempre podemos asegurar que subjetivamos la realidad aún al representar objetos.

El arte fantástico se sustenta en las infinitas posibilidades de la imaginación creadora sin que nada tenga que ver la concepción Berkeliana¹ según la cual nuestra vida sería pura ilusión.

En el arte no realista se tratan asuntos no comunes, que no son invenciones arbitrarias, sino símbolos de nuestra vida, de lo inestable y misterioso. La combinación de soledad y desesperación con el amor a las formas según Baudelaire, constituyen una tabla de salvación.

La problemática de los poetas malditos se planteó en todas las artes, fue la rebeldía a una realidad burguesa. Rebeldías innovadoras se dan en las búsquedas de los movimientos de

¹ Berkeley, George (1685 - 1753)



vanguardia. Los fauvistas, expresionistas, futuristas y surrealistas inician lo que según Apollinaire era "el juego de lo maravilloso gratuito"

El proceso histórico no es lineal, hay entrecruzamientos de corrientes y cambiantes concepciones del espacio y del tiempo.

En épocas recientes, el realismo subjetivo, las corrientes de conciencia y el pensamiento prelógico ofrecieron posibilidades de evasión, pero también renovadas luchas y nuevas búsquedas.

La intención de reproducir las cosas bellas, de no representar la apariencia, sino condensar y sintetizar la idea manifestando un aspecto de la vida, en lo plástico y no lo representado, es otra de las manifestaciones de la realidad.

Por eso insisto en ver una obra como un símbolo autosignificante.

Habría que recapacitar sobre lo que Freud escribió textualmente: "las fuerzas que mueven a un artista son los mismos conflictos que llevan a otros hombres a la neurosis".

El artista romántico no sólo se caracterizaba por su rebeldía contra el orden del mundo heredado de sus predecesores, sino por su oposición a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. Para el romántico, la esencia de lo humano rebasaba la esfera de lo consciente y de lo racional, y descubría el inconsciente, ya que para él todo hombre para quien el medio y el fin de la vida son la formación de su ser, la acción de crear era lo único que le permitía aproximarse a la verdad.

Esto se opone a los pensadores ilustrados de la época del neoclasicismo, que ante la imposibilidad de conocer la cosa en sí, sólo se interesaban por el conocimiento de los fenómenos de la realidad sensible. Concebían así la verdad o falsedad de una realidad

a través de los sentidos y la razón. Conocían la naturaleza bajo una versión materialista mecánica, mientras que el romántico rechazaba formar parte de la realidad de la naturaleza como una pieza más de su complicado engranaje y creía en su capacidad transformadora y creadora, en relación con esa realidad.

Para Schleimacher, el hombre debe representar la humanidad contemplándola en sí mismo, en una relación que sólo a los locos y a los indiferentes les es oscura y misteriosa. Para él, sólo el yo consciente es real y es el absoluto.

Vemos entonces como la libertad en el arte es una necesidad para explorarse y explorar el mundo exterior.

Será Kant, quien procederá a abrir nuevas posibilidades al conocimiento, haciendo intervenir el sentimiento en el acto de conocer lo real y haciendo que el hombre quiera conocer lo que está más allá de lo perceptible por los sentidos.

El filósofo Spinoza consideraba que hay algo más que la apariencia de las cosas y nada puede existir que no esté en nuestra conciencia.

También para Fichte, la realidad está dentro de uno mismo, existe en nosotros, no habría escisión entre el hombre y la naturaleza, objeto y sujeto, sensibilidad y conciencia.

El mundo entero acaba convirtiéndose en un espejo que presenta su inexorable soledad, la realidad sería una proyección del yo.

Pero ¿se encuentra verdaderamente la realidad en la superficie, como creyeron los naturalistas o realistas? Estas cuestiones se plantearon todos aquellos pintores para los que la idea y los sentimientos, que están sometidos al cuadro, eran de mayor importancia que la representación como tal.

A primera vista, en las imágenes de corte clásico o naturalista, no se aprecian grandes desajustes entre el modelo y su reproducción artística, la cual pretende presentar significados y situaciones equivalentes.

Pero ni siquiera obras tan respetuosas con la realidad, como por ejemplo las de Piero della Francesca o de Rafael, consiguen una reproducción exacta y en ellas afloran estilizaciones de árboles, ropajes, nubosidades o espacios arquitectónicos que ponen de manifiesto desacuerdos respecto a las convenciones de la percepción ordinaria.

Así pues, a pesar de su intención de ser objetivos, los pintores renacentistas se apartan a menudo de la realidad visual, sumiéndose en el mundo de sus sensaciones y síntesis subjetivas.

El escorzo violento, la curvatura del espacio euclidiano o la anamorfosis, son ejemplos de violación de las reglas de la perspectiva geométrica.

Todo esto demuestra que, incluso en el juego de sustituciones y semejanzas de las artes representativas, son frecuentes las desviaciones respecto a las exigencias impuestas por la percepción.

Una desviación en el plano expresivo, acarrea ciertas alteraciones en los significados e instaura un nuevo modelo de visión.

En la época moderna se han radicalizado las transgresiones a los modelos perceptivos: con la destrucción del sistema de perspectiva tridimensional, la disolución de las figuras y del color local, la deformación de los objetos, la desintegración del espacio euclidiano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Con Muybridge en el ámbito fotográfico y con Seurat en pintura, se intentó captar el movimiento mediante secuencias sucesivas. Monet pintó la fachada de la catedral de Rouen a diferentes horas del día y con diferentes condiciones de iluminación; a partir de entonces quedó en entredicho nuestra capacidad perceptiva acostumbrada a considerar el arte desde una perspectiva estática.

Un camino parecido siguieron los futuristas italianos, que intentaron superar el carácter estático de la pintura, integrándola en el mundo de la realidad móvil encarnada en un maquinismo naciente.

Era evidente que sólo un arte que eludiera todo objeto figurativo podía aspirar a reflejar esta nueva percepción del tiempo y del espacio que Bergson situaba en el centro de su filosofía.

Antes de la aparición del arte abstracto un cuadro era una ventana a través de la cual se podía contemplar una imagen ilusoria del mundo real y una estatua era una reproducción.

La pintura y la escultura no figurativas han definido la obra de arte como objeto provisto de la misma realidad que una silla o una mesa.

La abstracción perceptiva con su realidad como objeto encubierto o anulado, por una superficie tratada uniformemente por materiales reflectantes o transparentes y por el conjunto de los recursos ópticos, cobra presencia real gracias a su impacto sobre nuestra percepción, pero se resiste a un análisis conceptual.

La idea central ha abandonado el mundo exterior y después de atravesar la obra en tanto a objeto, se ha adentrado en la región aún virgen que se extiende entre la córnea y el cerebro.

El arte que Kandinsky iba a iniciar era por contraste esencialmente no objetivo, y aunque tal vez hubiera anticipaciones en

un tiempo anterior su experiencia fue personal al tomar conciencia que la objetividad, la descripción de objetos, no reclamaba sitio en sus pinturas, y en realidad las perjudicaba. Comprendió que una obra de arte tiene que ser expresiva, de una profunda emoción o experiencia espiritual.

Worringer se convirtió en el patrocinador intelectual del movimiento moderno en Munich y fue, en el curso de las actividades de la Asociación de Nuevos Artistas, cuando se publicó un importante manifiesto y un almanaque titulado *Der Blaue Reiter*. A partir de entonces tomaron forma por primera vez, tanto en la teoría como en la práctica, los fines esenciales de la pintura no objetiva. Las formas coloreadas debían ser dispuestas sobre la tela tan claramente como las notas de una partitura orquestal.

Kandinsky distinguía entre tres fuentes de inspiración: impresión directa, impresión espontánea y expresión lentamente formada. Eran estas una progresiva emancipación del arte respecto a la necesidad exterior de representar o copiar la naturaleza.

Para Kandinsky el artista comienza con la comprensión de las necesidades internas y trata de expresarlas con símbolos visuales que estimulan un proceso emocional para producir una reacción estética y hasta espiritual en el espectador.

Así concluimos en que la forma es en sí misma el contenido y que la expresividad de una obra se origina en la forma. El pintor que iba a desarrollar el concepto objetivo de abstracción fue Piet Mondrian influido por la filosofía de Schoenmackers y miembro de la Sociedad Filosófica Holandesa. Dos libros fueron determinantes en la biblioteca De Stijl "*La nueva imagen del mundo*" y "*Principios de matemática plástica*" obras ambas del citado filósofo.

Así Mondrian halló una justificación filosófica para la tendencia abstracta de su pintura "penetrar en la naturaleza de tal modo que se nos revele la construcción interna de la realidad". El neoplasticismo sería un medio por el cual la variabilidad de la naturaleza puede ser reducida a una expresión plástica con relaciones definidas. Actitud que encarna una idea de equilibrio entre disciplina y libertad.

En Moscú, durante el periodo de 1917 a 1922 surgió un movimiento nuevo. Debemos suponer que la experiencia de Kandinsky y su autoridad entre los artistas fue decisiva, pero también que hubo, como en París y Munich, gran producción de obras de arte que expresaban una ansia de renovación creadora. Así en 1913, Casimir Málevich había fundado un nuevo movimiento que llamó *Suprematismo*.

Existieron por lo menos tres opiniones incompatibles: la purista de Málevich, la opinión constructivista o funcional representada por Tatlin y Rodchenko y la más individualista de Kandinsky.

Estas divergencias se fueron acentuando a medida que la revolución avanzaba.

Pevsner y Gabo aceptaron finalmente la opinión no objetiva de Málevich, pero buscaron una noción de arte más dinámica y espacial. El suprematismo con su insistencia en formas básicas y color puro era demasiado limitado. Pero rechazaron con más decisión la opinión funcionalista o productivista de Tatlin y su grupo.

Gabo y Pevsner publicaron un manifiesto en 1920 recogiendo las teorías de Bergson y Einstein. Este intento sirvió de punto de partida a Man Ray y a Marcel Duchamp.

Los constructivistas se llamaban realistas porque sostenían que construían una nueva realidad, en su manifiesto realista

expusieron importantes pronunciamientos:

1º. Que el arte tiene un valor absoluto e independiente y una función que cumplir en la sociedad, sea esta comunista, socialista o capitalista.

2º. Que el arte es indispensable para la expresión humana y un importante medio de comunicación.

3º. Que espacio y tiempo constituyen la columna vertebral de las artes constructivas.

Los prodigiosos descubrimientos de la ciencia cambiaban la faz del mundo, mientras los artistas anunciaban nuevas nociones y formas plásticas. Después de la Segunda Guerra Mundial continuaron aumentando en París las manifestaciones de arte abstracto.

Quienes se relacionaron con la *Realites Nouvelles* (salón anual) son demasiado numerosos para ser citados; mencionaré sólo a Jean Piaubet, Serge Poliakoff, Victor Vasarely, Alexander Istrati que de 1949 en adelante participaron en el Salón de Mai.¹

La idea fundamental del manifiesto de Nahum Gabo, a diferencia de las ideas de Malevich fue que el arte se nutría de la vida concebida como pura energía irracional. Gabo rechazaba el pasado porque ya no existe y el futuro porque todavía no existe.

Vemos aquí una interpretación del tiempo en su continuidad real y una postura en antipoda a la concepción marxista de la historia. La vida en estado puro no existe, esta poética acabaría en un formalismo.

Malévich, por su parte, no veía ningún punto de contacto entre la pura sensibilidad plástica y los problemas de la vida práctica, para él las dos cosas se desenvolvían en esferas completamente

¹ Salón orientado hacia la abstracción con variedad de estilos.

distintas. El suprematismo era libre, tanto en pintura como en arquitectura, de toda tendencia social o material y se negaba así a admitir que los contenidos de la vida pudieran convertirse en contenidos del arte.

El triunfo del neoverismo soviético, tuvo lugar a partir de la exposición de 1926 dedicada al tema "Vida y costumbres de los pueblos de la URSS"; se retornaba entonces a las formas ilustrativas del pasado.

En cuanto a Piet Mondrian, la forma en que llegó al abstraccionismo puro fue gradual. A través de una serie de trabajos sobre un tema único, un árbol pasa de la fase naturalista a una modernista: fauve, cubista y finalmente abstracta, es decir, va quitándole progresivamente al objeto sus características individuales hasta reducirlo a una estilización, una depuración que va a ser sólo un vago espectro de la realidad.

En los tres manifiestos del neoplasticismo publicados en 1918, 1920 y 1921 y en los ensayos sobre "La nueva plástica de la pintura" y "Los principios generales de la equivalencia plástica", la tesis fundamental que sostiene Mondrian y que comparte con Van Der Lek, Severini, Archipenko y Vanton Gerloo, Brancusi y Van Doesburg es que: "El individualismo en el arte como en la vida es causa de toda ruina y sólo la serena claridad del espíritu es la única que puede crear un equilibrio entre lo universal y lo individual"¹.

Hay una identificación del arte con la vida, pero no la vida activa, impetuosa y comprometedora concebida por los dadaístas sino al igual que para Kandinsky y Malevich, la vida concebida como pura actividad interior.

¹ Herbert Read "Breve historia de la pintura moderna" Ediciones Serbal

De ahí según Mondrian, la necesidad de eliminar en el arte la presencia del mundo objetivo, ya que la realidad objetiva es extraña a nuestra conciencia.

Al destruir el objeto, el arte se acercará cada vez más a la verdad de la conciencia interior, hasta que, llegando a una abstracción total, el objeto desaparezca absorbido por la vida del espíritu, con quien se identificará.

La realidad de armonía y rigor se impondría al desorden del mundo objetivo, para ello se aboliría lo subjetivo-pasional y sentimental-individualista, es decir, cualquier aproximación emotiva.

Es importante recalcar una verdad parcial del abstraccionismo en la exigencia de una universalidad de la imagen.

Para Mondrian la realidad puede acabar desplazando a la obra de arte, cuya esencia consiste en ser un sustituto del equilibrio de que carece la realidad. El arte desaparecerá, decía, a medida que la vida resulte más equilibrada.

Se nota aquí la influencia de la sociedad teosófica de Holanda y del pensamiento filosófico de Schoemackers.

Los artistas de De Stijl querían penetrar en la naturaleza de tal modo, que se les revelará la construcción interna de la realidad.

Como aún en la sociedad más desarrollada no existe un equilibrio constante, el concepto de Mondrian sugiere que el arte ha sido y será siempre necesario.

Pero ¿es verdad que el arte es solo un sustituto? o ¿expresa una relación más profunda entre el hombre y el mundo respondiendo a múltiples necesidades?

Es evidente que su función inicial ha cambiado al cambiar la sociedad. Muchas personas leen libros, oyen música, van

al teatro, al cine y decir que buscan distracción es dejar de lado la verdadera cuestión.

¿Por qué distrae, recrea, entretiene identificarse con los personajes de una novela, drama, película, identificarse con una pintura o música?

¿Por qué ante esa "irrealidad" reaccionamos como ante la intensificación de la realidad? No es una extraña y misteriosa distracción ¿acaso queremos huir de una existencia insatisfactoria y conocer otra más rica teniendo una experiencia sin riesgos? ¿no tenemos bastante con nuestra propia existencia?

El hombre evidentemente quiere ser algo más que el mismo, individual y fragmentado dentro de límites transitorios y casuales, quiere absorber e incorporar a su personalidad el mundo circundante, extender su yo por los ámbitos de la ciencia y la tecnología hasta alcanzar las más remotas constelaciones; penetrar en los profundos secretos del átomo y con el arte unirse a una existencia comunitaria, expandirse.

Jacob Agam concuerda con la física atómica que proclama la identidad de la energía y la materia. Para Agam el arte consiste en aprehender lo que se mueve, en conseguir que no desaparezca lo que fue en un momento, en expresar todas las virtualidades, todas las posibilidades de evolución y desarrollo que contiene la realidad inmediata. En su visión del mundo, los preceptos ancestrales judíos se funden con el pensamiento moderno en una alquimia fascinante.

Así Agam busca la realidad no en la imagen estática presa del tiempo, sino en motivos que se multiplican hasta el infinito expresando la complejidad de un mundo cuyos acontecimientos son

simultáneos. Por eso sus composiciones tienen infinitas soluciones abiertas a los elementos del tiempo, el espacio y la luz, un mundo espejo de posibilidades infinitas. Esto es por lo que algunos surrealistas pretenden descubrir en Agam la promesa de una trascendencia o superación de la realidad rígida.

Para algunos críticos, el artista no tiene nada que ver con la sustancia del objeto, sino sólo con su apariencia y la apariencia es una resultante de luces y sombras, de posiciones y valores (de tiempo y espacio), y por lo tanto los artistas tienen que ocuparse de los efectos de la naturaleza y no de las condiciones reales de los objetos: lo que tienen que pintar no son las cosas tal y como son, sino tal y como parecen ser.

No hay ningún objeto, por feo que sea, que no parezca bello en ciertas condiciones de luz o sombra, o en la proximidad de otros objetos. "No hay ningún objeto, por bello que sea, que en ciertas condiciones no parezca feo: El artista está en el mundo no para copiar la belleza, sino para crearla. Lo deseable es agregar algo de espiritualidad a la vida".¹

En este raro afán de aprisionar las cosas, de nutrirse de su forma y color en un insaciable deseo de calmar los días, escribimos, modelamos o pintamos, para crear una realidad desde adentro, creciendo como una inmensa ola que, desbordándonos, nos una al palpitante eterno del tiempo y de la vida.

Sueño y realidad son como las dos caras de una misma moneda. Nos asomamos con asombro a un mundo maravilloso y extraño e inmersos en él pasamos por la vida, buscando y buscándonos. Afioramos y transformamos lo que fue la niebla del pasado e imaginamos forjar lo

¹ Conferencia a los estudiantes de arte y otros ensayos, Oscar Wilde, textos de Humanidades.

que tal vez nunca será. "La mayoría de nosotros hemos perdido el sentido de unidad, de que somos parte de un mundo viviente y de que esa unidad suprema es estética" ¹.

Todos sabemos naturalmente que las imágenes que vemos son en realidad fabricadas por el cerebro, pero poseer este saber intelectual es muy distinto a darse cuenta de que es verdaderamente así.

El Dr. Ames, oftalmólogo, trabajando con pacientes que padecían anisocoria, en cuyos ojos se forman imágenes de diferente tamaño, estudió los componentes subjetivos de la percepción del espacio. De una serie de experimentos, resultó su tesis de que, para crear la apariencia de profundidad en las imágenes que forjamos al mirar el mundo a través de nuestros ojos, nos guiamos por cinco claves principales, entre las que destacan:

1. *El tamaño* o el ángulo que el objeto subtende en el ojo. El nervio óptico informa sobre el cambio en el ángulo subtendido (el experimento se hizo con globos que se inflaban y desinflaban alternativamente, dando la impresión de que se movían hacia delante y atrás).
2. *El contraste en el brillo*. Los globos inmóviles y de igual tamaño recibían una iluminación cambiante de uno a otro, lo que creaba la apariencia de aproximación y retroceso.

Estas dos claves (tamaño y brillantez), podían jugar entre sí creando una contradicción, con más luz sobre el globo desinflado introducía la idea de su predominio. El resto de las claves se refieren a *Superposición, Paralelaje binocular y Paralelaje por movimientos de cabeza*.

¹ *Espíritu y naturaleza*, Gregory Bateson, Amorrortu, Buenos Aires.

La maquinaria de la percepción creaba la imagen según las reglas de paralelaje, reglas que expusieron claramente por primera vez los pintores del Renacimiento. Todo este proceso, la creación de la imagen con sus intrínsecas conclusiones, sucedía fuera de la conciencia. Un ejemplo similar sería cuando miramos desde la ventanilla de un tren en movimiento: los objetos próximos nos parecen quedar rápidamente atrás, mientras que por otro lado, los lejanos van quedando atrás lentamente, como si viajaran con el tren.

Las reglas del universo que creemos conocer, están profundamente incorporadas a nuestros procesos de percepción. El experimento del cuarto trapezoidal, simulado con una caja, demostraba que el incorrecto desempeño de tocar una hoja en el interior con un palo mirando por una mirilla, podía mejorarse practicando; es decir, no existe un libre arbitrio contra las órdenes de las imágenes que la percepción presenta pero, con una ardua práctica y autocorrección, es parcialmente posible alterar esas imágenes.

Pese a estos experimentos, Gregory Bateson afirma que el fenómeno de la formación de imágenes sigue envuelto en un misterio casi total. No sabemos como se produce ni para qué. Sería razonable conjeturar que los mamíferos producen imágenes porque sus procesos perceptuales deben tener muchas interfases.

El hecho de que no nos percatemos de los procesos de la percepción, tiene algunos interesantes efectos colaterales. Por ejemplo, cuando dichos procesos no operan controlados por un material que lleva o conduce a un órgano sensorial, como ocurre en los sueños, alucinaciones o en la imágenes cinéticas.

Pero poner permanentemente en duda la evidencia de los informes sensoriales podría resultarnos conflictivo.

Capítulo III

La conducta del hombre, corrompida por el autoengaño intencional y por la autoconciencia, según Aldous Huxley le ha hecho perder la "gracia", esa ingenuidad y simplicidad propia de la conducta animal. Según Anthony Forge, el arte es una parte de la búsqueda de la gracia. Esto es fundamentalmente un problema de integración de los niveles desiguales entre conciencia e inconciencia. Si el arte expresa algo como la gracia o integración psíquica, este logro puede ser percibido por encima de las barreras culturales.

Si analizamos qué información psíquica importante existe en el objeto artístico, prescindiendo de lo que representa, trataremos de captar el significado, información o patrón que contiene. Hay un sistema conceptual que nos deja percibir el mensaje, el objeto de arte como algo que es parte de un universo mayor, que también posee un patrón: la cultura.

Se cree que las características de los objetos de arte derivan o están determinados por otras características de los sistemas culturales y psicológicos, moldeándolos en algo material que proporciona un placer objetivo, uniendo los "yo" individuales en un todo colectivo y, como en los pueblos primitivos, se libera en gozo que brota de niveles psíquicos profundos.

El proceso artístico no queda consumado hasta que los espectadores observan las obras, así pues el destino de éstas varía en virtud de los cambiantes criterios interpretativos. Esto depende tanto de la actitud psicológica del espectador como de las condiciones espaciales y temporales.

Toda experiencia visual , según Rudolf Arnheim, se sitúa en un contexto espacio-tiempo. Es decir, que los objetos cercanos se influyen entre sí, además de las visiones precedentes en el tiempo. Esto parecerá absurdo y tendríamos que analizar profundamente si lo que rodea a un objeto modifica su forma y color, y si lo que vemos ahora es el resultado de lo visto anteriormente.

Experimentos realizados a estudiantes de psicología, demuestran que recuerdos de objetos conocidos, pueden influir en la forma que percibimos y hacerla aparecer de manera distinta.

El tiempo tiene varias connotaciones en su concepto de antes, simultáneo y después, que las que corresponderían a una sencilla realidad cotidiana. Nuestra inmediata vivencia de la realidad, el presente, es solamente este instante infinitamente breve en que el futuro se convierte en pasado y las propiedades de la realidad se modifican: el futuro es modificable y desconocido, el pasado es conocido pero inmodificable.

Las novelas de anticipación relatan viajes en la dimensión del tiempo, pero estrictamente hablando, se trata de viajes fuera de la corriente del tiempo. El tiempo no es sólo una dimensión del espíritu humano, una ilusión necesaria o inevitable de la conciencia, existe con independencia de las concepciones humanas de la realidad.

Nuestro vivir está dominado por la significación emotiva del tiempo (Hans Reichenbach). Si imaginamos a un viajero en el tiempo y esto no es más que la larga cinta de una película, estamos abocados a un determinismo total y absoluto: toda decisión libre es mera ilusión.

Pero si el futuro es libre y puede desarrollarse de forma indeterminada, entonces cada quien tiene todas las posibilidades imaginables de elección: todo es posible, todo es verdadero y existe un número infinito de realidades.

Estaríamos viviendo en un teatro mágico como el que describe Hermann Hesse en *El lobo estepario*, tendríamos ante nosotros muchas puertas por abrir.

Un análisis de una supuesta máquina del tiempo nos llevará a una más honda comprensión de la relatividad de nuestra visión del mundo. Así, las hipótesis, suposiciones, dogmas, premisas y supersticiones, pueden llegar a ser más reales que la realidad y generar un tejido de ilusiones, un mundo silencioso de la conciencia.

El arte y también la ciencia son posibilidades de orientación espiritual frente al difícil enigma del mundo y de la vida. Albert Einstein dijo: "El pintor, el poeta, el filósofo y el investigador científico se forjan, cada uno a su manera, una imagen del mundo y esta imagen la convierten en el centro de gravedad de su vida emotiva, para encontrar tranquilidad y firmeza.

Hoy lo real se aprehende en y por el movimiento, así la experiencia humana se encuentra radicalmente cambiada en su relación contemporánea con el tiempo".¹ Al presente podemos acceder únicamente a través de la conciencia y no a través de los acontecimientos, pues en el presente real el tiempo deja de existir. El presente es una dimensión distinta al "motor inmóvil" de Aristóteles, el "Ser" de Parménides el "no relativo real" de Spencer o el "Uno" de los místicos.

¹ Coloquio internacional de historia del arte y espacio, Instituto de Investigaciones Estéticas

El presente es como una gruta entre el mundo fenomenológico y otro mundo que no cambia, sólo podemos acceder a él si anulamos conscientemente lo transitorio.

No siempre es el tiempo a lo que Einstein se refiere como cuarta dimensión, sino únicamente al presente como la cuarta coordenada espacial.

Espacio y materia quedan unificados como aspectos diferentes de la misma realidad, y ambos se transforman el uno en el otro (la masa puede transmutarse en energía y viceversa, como se demostró en Hiroshima).

Con el advenimiento de la relatividad y la comprensión del espacio, como un elemento estructurador de simetrías creativas, admitiremos la coherencia de respuestas distintas como verdades y efectos de ilusión óptica, como efectos físicos reales (ejemplo: electrones en una barra imantada).

Galileo dejó establecido que "la veracidad de un fenómeno físico no radica sólo en el fenómeno mismo, sino que está en relación con el marco de referencia desde el cual se observa".¹ No continuó desarrollando este principio de la relatividad para no tener problemas con el Santo Oficio que afirmaba que la verdad era sólo una.

La noción de espacio y la vivencia del movimiento configuran la historia con sus características culturales.

La visión humana es el espejo de estructuras simétricas del espacio y del conocimiento y es el único espejo a través del cual intentamos desesperadamente entender lo que es el Universo.

¹ *Coloquio internacional de historia del arte y espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas

EL ESPACIO COMO ENTE CREADOR

Espacio y tiempo se implica mutuamente. El espacio sin la materia se vuelve inaprensible, sólo podemos percibirlo en relación con los objetos existentes y las distancias que los separan, sin ellos el espacio deja de existir para nuestra percepción.

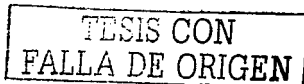
De la misma manera el tiempo también pierde tangibilidad si no está manifestándose a través de procesos rítmicos de transformación de la materia, como día y noche, fases lunares, el crecimiento, las manecillas del reloj. "Sin objetos no hay espacio y sin sucesos no hay tiempo".¹

El espacio-tiempo depende del múltiple comportamiento de la materia pero ese vacío no es tal, a diferencia del tiempo que ordena lo sucesivo el espacio es un ordenador de lo permanente.

Si bien no podemos distinguirlo con nuestros sentidos, sino como negación de la materia, el espacio está aquí como una realidad inalcanzable y al mismo tiempo inmediata. Puede ser la nada o el todo, lo único verdaderamente presente.

La física actual trata este interrogante. Para la mecánica cuántica el "vacío del espacio vacío" no es la nada sino un campo de energía. Lo anterior nos lleva a una conclusión sorprendente que cuestiona una idea aceptada generalmente: el tiempo no se compone de pasado, presente y futuro, sino solamente de pasado y futuro. El presente no forma parte del tiempo sino del espacio; el presente es la realidad, el tiempo es lo que pasa. Lo que es no es el tiempo sino el espacio inmutable e infinito.

¹ *Arte y Espacio*, Oscar Olea, Instituto de Investigaciones Estéticas



Tanto el matemático, el geómetra, el cosmólogo como el artista tratan de definir formalmente la estructura del espacio por medio del comportamiento de la materia, según Werner Heisenber autor del "*Principio de incertidumbre*" el lenguaje de los poetas y de los artistas plásticos podría ser más importante que el de los científicos para lograrlo.¹

Tinguely ilustra esa condición y, como escultor del movimiento, representa a un mundo y evoca a un hombre mecánico y desamparado.

En la era de la tecnología, la computadora nos permite explorar innumerables posibilidades en el ámbito de la imaginación y en la exploración del tiempo y el lugar. Un ejemplo sería la fusión imperceptible del pasado y el presente en nuevas imágenes que incluso transmiten nuevos significados, que separan parte del todo. Reciclar momentos pasados en significados nuevos, son representaciones visuales en las que se rompe la linealidad del tiempo, se modifica y altera la historia personal, creando nuevas perspectivas sobre el pasado y el presente, una nueva conciencia sobre los sucesos vividos.

Pedro Meyer, fotógrafo mexicano, en *Albúm de familia*, proyecta sus fantasías y sublima su realidad.

El tiempo, ha cautivado la atención del hombre, ser temporal por excelencia. Éste viviendo en el tiempo tiene conciencia de ello y en momentos de excepción descubre que hay más de un misterio que interviene también en el acto creativo.

El ser humano no es una realidad aislada de otras realidades una dinámicas que constituyen el universo. La ciencia del

¹ *Arte y Espacio*, Oscar Olea, Instituto de Investigaciones Estéticas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tiempo tiene una significación astronómica, religiosa, filosófica; el tiempo está representado, en códices, relieves, esculturas, pinturas de las culturas mesoamericanas, y de la actualidad. Tiempo y arte son elementos que han marcado la personalidad de los pueblos de diferentes maneras, a lo largo de la historia. La temporalidad del arte, está en el contexto de la evolución de nuestra cultura de occidente y actualmente debemos entenderla como fenómeno histórico.

En este proceso de las artes plásticas en nuestra cultura, se discierne un hilo conductor, que va desde un ingenuo realismo hasta un subjetivismo pronunciado, en un anhelo de independencia de lo visual del mundo exterior de la naturaleza a un reclamo de autonomía en la expresión del mundo interior del artista.

¿Cuál es el motivo de la huida de las apariencias de la realidad natural, cuál es la razón de esta meta?

¿Cómo se pasa del realismo figurativo al subjetivismo moderno y contemporáneo?

Se ha invocado el principio de causalidad, que estriba en la idea de que, en toda secuencia temporal, lo que acontece primero causa como su efecto lo subsiguiente. Es decir, se establece una cadena de causa-efecto. El realismo en la pintura causó ese sorpresivo paso al subjetivismo, inclusive sugiriéndose que fue el tedio la razón motivante.

Esto supone un determinismo que abarca la esfera de la conducta y acción humanas, implicando no sólo un fatalismo en los procesos de la naturaleza, sino en lo que se refiere al devenir histórico.

Debo mencionar como exponente de una visión determinista al matemático y astrónomo Pierre Simón Marqués de

Laplace, en cuya obra *La mecánica celeste* formulaba una causalidad universal necesaria. Esta idea fue combatida a principio del siglo XX por las observaciones y cálculos de la física post-newtoniana¹.

Pese a la derrota en el campo científico, el principio de causalidad ha prevalecido en ciertas doctrinas historiográficas, y su uso indiscriminado por parte de muchos historiadores priva al hombre de libertad al convertirlo en indefenso ante un destino inexorable.

También el filósofo inglés David Hume nos dice que una idea oscura es la noción de un supuesto vínculo entre dos fenómenos de una secuencia temporal, y que por ninguna parte aparece esa "fuerza misteriosa". Pero nos aclara con mucha lucidez el Dr. Edmundo O'Gorman "No es la historia la que cambia movida por un encadenamiento necesario de causas y efectos, es el hombre quien cambia en una sucesión de situaciones vitales"².

Por su parte, Ortega y Gasset expresa "que la realidad es algo que se nos da pero de distinta manera, según el modo en que nos enfrentemos a ella y es esa variedad de puntos de vista lo que engendra las mudanzas que aparecen en la evolución y secuencia del discurso histórico"³.

Según Ortega y Gasset, primero se pintan cosas, luego sensaciones y por último ideas, como respuesta a tres grandes cambios en la atención del artista, quien comienza por fijarse en la realidad externa, luego en lo subjetivo y finalmente en lo intrasubjetivo, que es lo que ha dado en llamarse "el contenido de la conciencia".

¹ *A brief history of time* Stephen Hawking

² *Disertación del 13 coloquio internacional de Historia del Arte*, Edmundo O'Gorman.

³ *Revista de Occidente*, febrero de 1924, José Ortega y Gasset.

La filosofía occidental siguió el mismo camino y Alfred Barr Jr. califica como "una prolongada lucha de independencia que ha liberado el arte de la realidad visual misma" ¹.

En ese paso de la pintura realista a la subjetivista, ya no es aceptable un determinismo con una causalidad necesaria y, en cambio, pasamos a pensar en un contexto de libertad y dinámica creadora de la vida humana².

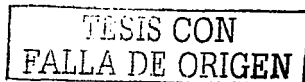
En toda concepción de la historia debe abolirse la idea de novedad absoluta, para comprender que cada momento está vinculado al pasado, por lo que en el presente hay pasado. De ninguna manera se trata de una relación de causa-efecto, sino del surgimiento de algo nuevo, reconociendo la capacidad creadora de la acción humana y la capacidad del hombre de irse haciendo a sí mismo, lo que no acontece con los otros seres vivos, cuya evolución está predeterminada: una planta tiene su código genético en la semilla y ésta determina su crecimiento y la duración de su vida, no tiene libertad para decidir un cambio.

Ahora bien, hay un límite en la innovación de la que es capaz el hombre; dicho límite está impuesto por las condiciones históricas. No hay posibilidad real de vivir de la misma manera en el siglo XVIII que el XXI; hay una sucesión de novedades que hacen la heterogeneidad del discurso histórico, aún dentro de la unidad de una cultura.

El modo de ser humano cambia, de allí el cambio de los estilos artísticos "Le style c'est l'homme". El hombre de la época en la

¹ *What is modern painting?* Alfred Barr Jr.

² *Historicismo y Existencialismo*, 3a. edición, Eduardo Nicol, México, FCE



que predomina la visión naturalista del mundo, no es el mismo que aquel que se ha lanzado a explorar su propia interioridad para comprender su lugar en el cosmos.

Se explica entonces esa identificación o reconocimiento como arte de las pinturas rupestres, fetiches, máscaras africanas y, en general, de las expresiones plásticas de los pueblos primitivos, cuando los artistas pudieron encontrar en ellos muestras de sus propios deseos de independizarse de la apariencia de lo real y expresar su subjetivismo.

En la relación tiempo-arte alienta, según O'Gorman, la capacidad del hombre de transformar su ser pero en el convulso horizonte de nuestro tiempo; se vislumbra un agotamiento vital de la cultura, desenlace repetido en la larga evolución espiritual de la humanidad; la cultura ha entrado en crisis.

Duchamp quiso hacer del arte un instrumento crítico, así entendió la modernidad y reconoció que la cuarta dimensión había provisto a sus experimentos en torno al movimiento y la duración de una cierta base científica.

Este concepto de la cuarta dimensión, ciertamente complejo, acompañaba el deseo de una expansión o desdoblamiento de lo conocido. Reflexión que significa un replanteo de lo que es el espacio, cómo puede articularse en él la percepción de los objetos, símbolos y otras formas de lo imaginario; conocer la estructura del espacio fue aspiración de muchos científicos, matemáticos, físicos, pintores, escultores, escritores, pensadores y músicos. De allí surgieron nuevas utopías y la ciencia ficción.

En la cuarta dimensión se interesaron los escritores Wells, Pawlowski, Dostoevsky, Breton, Proust y Wilde. En lo visual,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Gleizes, Metzinger, Duchamp, Kupka, Larionov, Boccioni, Severini, Malevich, Lissitsky, Rivera, Mondrian, Dalí y Matta, entre otros.

La geometría de N dimensiones (cuarta dimensión) surge después de la geometría no euclidiana y ambas, dos ramas distintas de las matemáticas, cuestionaron axiomas sobre la concepción del espacio.

El reto era visualizar una nueva dimensión perpendicular a cada una de las tres dimensiones del mundo habitual, lo que exigiría nuevas dimensiones de lo paralelo y lo perpendicular.

La incorporación del movimiento sobre el plano era contrario a la naturaleza del plano pictórico. Kant afirmaba que la aprehensión del espacio era tarea de la sensibilidad. Este principio idealista tuvo muchos seguidores.

Por el contrario, el positivista Helmholtz, sostenía la imposibilidad de esta cuarta dimensión, puesto que no podía comprobarse por la experiencia.

La dificultad de concebir una cuarta dimensión, llevó al uso ocasional de la idea del tiempo. Su significado sería el continuo espacio-tiempo de Minkowski.

A principios del siglo XX la cuarta dimensión que surge de la geometría, se convirtió en un campo intuitivo sobre el tiempo y su presencia en el universo.

La imposibilidad de probar este hiperespacio, hizo que este adquiriera una vida propia en la mística, la filosofía y la ciencia ficción. Su campo más prolífico fue la imaginación. Tratados de geometría, teosofía, documentos sobre el cubismo y el libro de Linda Darylmphe Henderson *La cuarta dimensión y la geometría no*

euclidiana en el arte moderno, sugieren las afinidades entre el *En-sof* (no hay fin) de la cábala y la cuarta dimensión.

En el *Aleph*, Borges habla de un punto en el espacio que contiene todos los puntos. Es el lugar donde están sin confundirse todos los lugares del orbe visto desde todos los ángulos, una pequeña esfera que contenía el espacio cósmico, donde cada cosa era infinitas cosas, la vida vista desde todos los ángulos del universo, múltiples posibilidades de la percepción.

Es probable que la cuarta dimensión fuera objeto de interés de Diego Rivera y José Clemente Orozco, según Ramón Favela, en su libro *Diego cubista*. Renato González Mello, sugiere relaciones entre el tratamiento del espacio en Orozco y las ideas de Ouspensky, en *Tertium-Organum*.

La gran cantidad de literatura popular sobre la cuarta dimensión explica el interés de los artistas, y una nueva visión del universo. En el caso de Diego Rivera, su preocupación en esta búsqueda fue más científica que mística. Los textos del científico francés Henri Poincaré lo acercaron a una construcción de hipótesis sobre el espacio.

Esto, sumado al contacto con los cubistas cuyos esfuerzos estaban dirigidos hacia los problemas del espacio, la forma y el simultaneísmo, lo llevó a pensar en una revolución artística de la modernidad. Expresar la simultaneidad de la estructura del espacio, describir el todo: la naturaleza y la cultura, la vida cotidiana y la historia, los individuos y los héroes, los valores de la tierra y la máquina e infinitas ideas y mitos. "La forma existe en todo eternamente, inmutablemente, independientemente del accidente que

se percibe y en relación con la forma primaria"¹; es esta una confesión del idealismo filosófico.

Las discusiones en torno a la naturaleza del espacio con Picasso, Severini, Gris y Metzinger, se sustentaron en la obra de Henri Poincaré, quien fue el propagador de la geometría no euclidiana en París, a principios del siglo XX. En la teorización sobre el espacio aparecieron otros espacios: el geométrico, el perceptual y el psicológico.

Mientras el espacio geométrico es continuo, infinito, tiene tres dimensiones, es homogéneo e isotrópico; el espacio perceptual tiene tres componentes: es visual, táctil y motor, que no son ni continuas, infinitas, homogéneas o isotrópicas, es decir, que no se puede decir que sea de tres dimensiones.

Las disertaciones de Poincaré sobre la cuarta dimensión se dirigieron al espacio perceptual. Entre 1904 y 1908, desarrolló aún más sus tesis sobre la percepción del espacio: "La característica del espacio, la de tener tres dimensiones, es sólo una propiedad que se origina en nuestra tabla de distribución, característica propia e interna de la inteligencia humana; si llegásemos a destruir algunas de estas conexiones, es decir, la asociación de ideas que da una diferente tabla de distribución, ello sería suficiente para que el espacio adquiriese una cuarta dimensión"².

La relatividad del conocimiento absoluto interesó a muchos artistas en cuanto a imaginar la naturaleza del espacio en la percepción. Así, Severini recogió los pensamientos de Poincaré en un artículo que se publicó en el *Mercure de France*, en 1917: "... siempre

¹ *Textos de arte: Diego Rivera, Xavier Moysen*, UNAM.

² *Science et methode* Henri Poincaré, 1908, citado por Linda Darylmpie Henderson, Princeton University.

he tenido la intuición de una cuarta dimensión no determinada que pudiese expresarse por el color o la deformación, y que hace que la sensación inmediata que se recibe del exterior pase al mundo de la representación”

Severini cita a Rivera como investigador y seguidor de Poincaré y luego, en su artículo, agrega: “... diferentes refracciones podrían pasarse al cuadro si una multiplicidad de pirámides reemplazaran al cono único de la perspectiva italiana. Rivera ve en las hipótesis de Poincaré una confirmación de las intuiciones del Greco, Rembrandt y Cezanne”. Las exploraciones de Rivera fueron hechas con planos móviles, hechos de hojas de gelatina¹. Las complicaciones visuales ambiguas serían interés para el cubismo analítico.

El propósito del cubismo sintético era la claridad absoluta. Severini se opone a la perspectiva del viejo arte además, por razones filosóficas. Se interesa por las formas absolutas, por una esencia platónica, que equivaldría a la cuarta dimensión en la que identifican sujeto, objeto, tiempo, espacio, materia y energía. “El paralelismo del *continuum* físico que sólo es una hipótesis para el géometra, se realiza por el milagro del arte”².

La conclusión filosófica y estética se la confirmará Platón y el soporte matemático de Poincaré. Al sintetizar el espacio ordinario y el tiempo crea un hiper espacio de cuatro dimensiones.

Ahora bien, el interés de Severini por el tiempo era no sólo el de un futurista que buscara representar lo dinámico, sino que era además la búsqueda de lo absoluto: “El espacio y el tiempo han sido llamados relativos, pero es el papel del artista de representarlos como lo absoluto”.

¹ *The cubist years of Diego Rivera*, Ramón Favela, Phoenix, 1987.

² *Science et methode Henri Poincaré*, 1908, citado por Rita Eder en *El arte mexicano y la cuarta dimensión*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Por su parte, Rivera trabajaba experimentalmente descomponiendo el espacio y en una carta, enviada a Marius de Zayas en 1916, se refirió a dos calidades del arte y del espacio, uno analítico, relativo y accidental y el otro sintético, absoluto y puro.

Durante esos años, el ambiente artístico parisino estaba dominado por los pintores que no habían marchado a la guerra: Picasso, Severini, Gris, Metzinger y Rivera; las discusiones en torno a la naturaleza del espacio, continuaban.

La forma, decía Diego Rivera, es una entidad relativa que adopta diferentes expresiones, como las causas que limitan el espacio que las rodea, y a su vez son modificadas. La forma existe en todo eternamente, independientemente del accidente que se percibe.

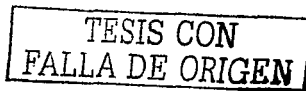
El pintor parte de dos principios opuestos e indiscutibles: "La existencia de las cosas en el espacio real visual y físico, y su existencia en el espacio real suprafísico y espiritual" ¹.

Cuando Rivera abandona su etapa de cubismo sintético, ha sido actor principal de un fuerte pleito, importante en la disolución del cubismo que abandona en 1918, para regresar al cezannismo.

En cuanto a las referencias que señalan la posibilidad de un contacto de Orozco con el *Tertium Organum* de Ouspensky, éste desarrolló el concepto de la cuarta dimensión en un sentido filosófico para obtener respuesta a los enigmas del mundo. La cuarta dimensión y su expansión producirían una verdad semejante al fuego de Prometeo, capaz de transformar la existencia humana.

El escritor ruso enfatizó la posible conexión entre lo psíquico y el mundo de la mente, en oposición al mundo físico "no hay

¹ *Autobiografía*, University of Texas, Preston, Austin, 1968



diferencia entre el tiempo y las otras dimensiones del espacio, excepto que nuestro pensamiento se desplaza en él”

La capacidad de sentir y percibir la cuarta dimensión depende de una sensibilidad especial que Ouspensky localiza en el arte: “El artista debe ser clarividente, debe ver lo que no ven los demás, debe ser un mago, poseer el poder de hacer ver a los demás lo que no ven pero él si ve”

Alrededor del año 1919, la discusión científica a nivel popular se pronunció por la tesis de la cuarta dimensión como el tiempo. Sus principios pasan definitivamente al mundo del arte, al buscar un conjunto de signos universales.

Orozco simpatizó también con la simetría dinámica de Hambidge, que aplicó en el mural *La mesa de la humanidad universal*. Lo que le interesó de Hambidge fueron sus tesis sobre la existencia de dos clases de arte: dinámico y estático. Su interés se centró en el dinámico, que estructuralmente contiene el principio de acción, movimiento y por ello puede crecer y desarrollarse como un cuerpo.

La simetría dinámica y su interés por la cuarta dimensión, más su formación académica, permitieron a Orozco afirmar que el arte moderno no podía prescindir de la geometría, debido a su preocupación por la forma objetiva. Así, su trabajo se origina en procesos intelectuales y su obra está perfectamente estructurada.

De estas referencias a Ouspensky y a Hambidge, se deduce que Orozco utilizó la cuarta dimensión durante un corto espacio de su actividad, pero sus posibilidades de géometra están a lo largo de su obra personal y versátil.

Más cercana a Orozco, en cuanto a la concepción prometeica del arte, está la concepción sobre el artista de Ouspensky.

En esa mezcla de ciencia y arte, Orozco fue representante de la modernidad artística que adoptó, y postuló que el arte es la manera de conocer lo absoluto. La discusión consecuente es cómo se llega a ese absoluto: por decisiones o adquisiciones matemáticas, por intuición espacial o por un análisis avanzado de la percepción

El estudiar la cuarta dimensión, nos da una óptica sobre la naturaleza del arte moderno y sus aspiraciones de generar un más amplio conocimiento de la realidad.

Proporciona la comprensión de la participación de la geometría en el arte y su relación con el tiempo, al incorporar el movimiento como presencia formal e ilusoria, reafirmando además un deseo de lo absoluto, de la forma eterna.

Si la cuarta dimensión tiene muchas dimensiones, y su ubicación en el espacio fue objeto de reflexiones coherentes, el tiempo se incorporará a la formulación del todo, como una intención polifacética, el tiempo de Wells y la conciencia de Ouspensky.

La cuarta dimensión con un espíritu antipositivista y su fe en el arte, es equivalente al antimaterialismo y afirmación en torno a la fuerza espiritual y cognitiva del arte.

La pintura, arte esencialmente espacial, no por eso permanece extraña al tiempo, pero ese tiempo no es cronométrico, sino psicológico. Depende del sujeto que percibe, se asimila a su propia duración. El tiempo inherente a la percepción no afecta a la inalterabilidad del objeto espacial, pues no logra materializarse en el movimiento o en la transformación del objeto cosa, situación que encontraremos en el arte cinético, en el cine y la danza. El arte cinético, a semejanza de la música, objetiviza el tiempo en una materia visible.

Según Gombrich, la tradición del realismo debería ser llamada la tradición de la ilusión, porque el soporte bidimensional ofrece una realidad distinta a la tridimensional. Lo que vemos en un cuadro será siempre la ilusión de un objeto tridimensional.

Desde los métodos conceptuales de los primitivos y de los egipcios, que confiaban en lo que sabían, hasta los logros de los impresionistas, que registraban lo que veían, los artistas lograron formas y trazos que significaban cosas que ellas mismas no era.

El Impresionismo contribuyó a que en el siglo XX la representación recayera. Ningún artista puede pintar lo que ve y para confirmarlo Gombrich analizó la teoría de la percepción de manera crítica, basándose en la prioridad de la hipótesis científica frente al registro de datos sensoriales.

También investigó la representación de las imágenes desde el punto de vista filosófico y la práctica del arte como interés de la investigación psicológica. Así concluyó con que ningún artista puede copiar lo que ve y "ninguna discusión sobre la percepción resolverá nunca el misterio del arte"¹.

El problema que ha obsesionado a los historiadores del arte a lo largo de generaciones ha sido porque diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos.

La estética ha abandonado la pretensión de tener algo que ver con la representación convincente y con el problema de la ilusión en el arte. Esto fue una liberación y actualmente el crítico combate la creencia de que la excelencia artística coincide con una exactitud fotográfica del modelo.

¹Gombrich *Arte e ilusión*, editorial G.G. Arte

Si observamos un manual de psicología encontraremos ejemplos desconcertantes de la visión, como en la figura adjunta ¿conejo o ganso? La forma se trasmuta



de sutil modo, no es realmente posible ver lo que está ahí. Podemos pasar de una a otra lectura alternativamente pero nunca a la vez.

La ilusión es difícil de analizar o describir ya que aunque intelectualmente tenemos conciencia de que toda experiencia es una ilusión, no podemos observarnos a nosotros mismos al tenerla.

Un fascinador ejemplo de representación ilusionista es el seguir el contorno de nuestra cabeza vista en el espejo del baño empañado por el vapor y luego limpiar el área encerrada en el contorno. Veremos lo pequeña que es la imagen que nos da la ilusión de vernos cara a cara y es la mitad del tamaño de la cabeza.

A pesar de que esto pueda demostrarse mediante triángulos semejantes continuaremos incrédulos.

No podemos disfrutar una ilusión y observarla.

Las obras de arte no son espejos pero comparten con estos la inaprehensible magia de transformación.

La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa. Los artistas del pasado fueron grandes ilusionistas, pero hoy en día los efectos de representación que utilizaron se han hecho triviales.

Nunca antes como ahora las imágenes visuales son tan frecuentes. Por todas partes nos rodean y asaltan carteles y anuncios, cómics, ilustraciones en revistas, televisión y cine, sellos de correo, latas y envases, productos de una nueva tecnología que nos llevan a imaginar cosas inexistentes.

Si es verdad que el asombro es el principio del conocimiento, si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer. Así nadie puede dejar de asombrarse ante la capacidad del hombre de conjurar mediante formas, líneas, sombras o colores esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos imágenes o cuadros.

Sueños producidos por el hombre para los que están despiertos. El modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es tan obvio y extraño, que todavía es desconocido en gran parte excepto por los propios artistas que saben usarlo. Los cambios de estilo descritos por Vasari no se basaban sólo en una mejora de la habilidad sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo. Los artistas aprenden mirando intensamente a la naturaleza, pero el mirar no ha bastado nunca para enseñarles su oficio.

En la antigüedad la conquista de la ilusión por el arte era un logro como el progreso de la técnica es para la época moderna. Constable dijo "el arte de ver la naturaleza es algo que hay que adquirir casi tanto como el arte de leer los jeroglíficos egipcios y el público no tiene derecho a juzgar la veracidad de un cuadro porque su visión está nublada por la ignorancia y el prejuicio".

La distinción entre lo que realmente vemos y lo que deducimos mediante la inteligencia es tan antigua como la meditación sobre la percepción.

El análisis en datos sensorios iniciado por los empiristas británicos, dominó la investigación psicológica en el siglo XIX, cuando Helmholtz desarrolló la ciencia de la óptica psicológica se designó a la sensación como el mero registrar estímulos y a la percepción como el acto mental.

Konrad Fiedler insistía en que lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo.

Para el escultor Adolf Von Hildebrand si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento.

Para Heinrich Wöelfflin las apreciaciones de Hildebrand eran no sólo útiles para apreciar una obra sino como instrumentos para el análisis de distintos modos de representación ¹.

Alois Riegl será más tarde quien siguiendo estas ideas de Hildebrand hará un estudio sobre la evolución artística con la intención de convertir la Historia del Arte en ciencia, eliminando los ideales con valor subjetivo y sosteniendo la intención artística de una voluntad de forma.

Carl Gustav Garus un romántico médico alemán interpretó la Historia del Arte como un movimiento desde el tacto a la visión y expresó: "El desarrollo de los sentidos en todo organismo empieza con el palpar. Los más sutiles sentidos del oído y la mirada no emergen hasta que el organismo se perfecciona. Del mismo modo la humanidad empezó con la escultura, la pintura pertenece a una fase posterior".

Admitiendo un cambio en la constitución genética de la humanidad, el hombre no ha cambiado en tantas generaciones como ha cambiado su arte y su estilo.

¹ Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Wöelfflin, Editorial Espasa-Calpe

El evolucionismo en arte fue un mito, un hecho que lo engendró fue el cierto parentesco del arte de los niños y los primitivos, conclusiones obviamente falsas para sustentarlo.

Las características del arte de los niños se basan en vagas imágenes memorísticas, residuos de muchas impresiones sensibles, como superimpresiones en la memoria que guardan los rasgos más característicos de los objetos, aquellos que los distinguen.

También el artista primitivo parte de esas imágenes memorísticas, figuras humanas de frente, caballos de perfil, lagartos vistos desde arriba, esto irá superándolo hacia una ilusión realista para adoptar un nuevo lenguaje visual.

André Malraux en "La Psicología del Arte" tratará sobre el mito y el cambio y afirma que el arte nace de la naturaleza.

La creatividad de la mente humana va más allá de la mera imitación, en un pasaje de Quintiliano sobre este tema se pregunta "¿qué alfarero no ha hecho una vasija de una forma nunca vista?".

Reiterando la oposición entre ver "impresiones sensorias" y saber "razón-mente" decimos que toda representación se basa en convenciones pero hay una inmensa complejidad en los procesos de percepción.

En "Arte y percepción visual" Rudolf Arnheim estudia la imagen visual desde el enfoque de la psicología de la Gestalt. Épocas diferentes han tenido distintos criterios del parecido. El desplazamiento del nivel de la realidad artística hará que obras de Picasso, Braque o Klee, se parezcan a las cosas que representan en un nuevo nivel de realidad, en un futuro, quizá no muy lejano.

La idealización y la abstracción se basan en impresiones sensoriales que luego se elaboran o deforman. El organismo vivo nunca deja de explorar y contrastar su medio ambiente, y a pesar que unas teorías difieran de otras, el interés de todas ellas se basa en la reacción del organismo y no en el estímulo.

Al aprender seguimos un proceso desde lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción.

Más que aprender a tener percepciones, aprendemos a diferenciarlas, esto se puede ejemplificar con el crecimiento intelectual de los niños y su desarrollo emotivo y aún en los estudios sobre cómo las máquinas "aprenden".

Todos los procesos de conocimiento, ya tomen la forma de percepción, pensamiento o recuerdo, son hipótesis que exigen respuestas que los confirmen o desmientan. Entonces al analizar la formación de imágenes, el modo como los artistas descubrieron los secretos de la visión por el método de hacer y comparar resulta que luego de ensayos y errores, llegaron a un arte ilusionista, a darse cuenta que ningún artista es independiente de sus predecesores y modelos y que, como el científico y el filósofo, es parte de una tradición y trabaja en una estructurada zona de problemas. Su logro dependerá de su maestría y la libertad para modificar y experimentar.

Cuando el artista deja de imitar no aspira a lograr un parecido, sino a rivalizar con la creación, surge entonces el mito de Pigmalión, que se enamora de su obra y ruega a Venus transforme el fino marfil en un cuerpo viviente. Este mito ha cautivado la imaginación de los artistas. Lucien Freud escribió: "Un momento de felicidad completa no será nunca en la creación de una obra de arte. La promesa se siente en el acto de la creación, pero desaparece cuando

la obra se acerca al término, porque entonces el pintor se da cuenta que no hace más que pintar un cuadro. Hasta entonces, casi se había atrevido a esperar que la pintura tuviera vida”.

Donatello cuando trabajaba en su *Zuccone*, amenazó a la piedra con una terrible maldición: “Favella, favella che ti vegna el sangue”.

Leonardo Da Vinci cantó al poder del artista para crear: “Si el pintor quiere ver bellezas para enamorarse de ellas, está en su mano producirlas y si quiere ver cosas monstruosas, que horrorizan, son necias, risibles o merecen compasión, él es su Señor y Dios”.

El poderío del arte para excitar las pasiones es para Leonardo una garantía de su magia¹.

Lo que llamamos cultura o civilización se basa en la capacidad del hombre para ser un hacedor, para inventar, para crear.

Porque el mundo humano no es sólo un mundo de cosas, es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es irreal.

El hacer vendrá antes del comparar, la creación antes de la referencia. El artista puede usar la semejanza para elaborar su magia de transformación. Picasso lo hizo precisamente cuando creó su maravilloso chimpancé de bronce con su cría. Tomó un coche de juguete de sus hijos y lo convirtió en una cara de chimpancé. El descubrimiento del artista ejerce sobre nosotros un efecto doble, es una metáfora que nos lleva a ver los coches en nuestro camino con una mueca simiesca acorde con la visión picasiana.

¹ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, Princeton, 1956

Así como para el primitivo el tronco de un árbol o una peña se asemeja a un animal, la idea de hallar las raíces del arte en este mecanismo de proyección en los archivos de nuestra mente no es de origen reciente, fue expresado por Battista Alberti¹: "las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron en: un tronco de árbol, un terrón de tierra o en cualquier otra cosa, descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy pocos cambios para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si sería posible por adición o sustracción completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos, lograron lo que se proponían".

A partir de entonces la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo incluso cuando no había en el material ningún vago contorno que le prestara ayuda.

El descubrimiento de la semejanza accidental tiene suma importancia para la mente del hombre primitivo. Las imágenes que todos los pueblos proyectan en el cielo nocturno ejercen una magia sobre la mente humana. La imagen de un animal en el esquema de puntos luminosos equivalía a imaginarlo gobernando en esa parte del cielo y todos los seres quedaban bajo su influencia. Las constelaciones cambiaron desde que milenios atrás fueron bautizadas con el nombre del Zodíaco. Tribus diferentes proyectaron diferentes imágenes. Si meditamos sobre la fascinación que esas imágenes celestes ejercen sobre la imaginación del hombre occidental, nos sentimos más convencidos de tomar la sugestión de Alberti de que la

¹ Battista Alberti, *Tratado sobre la escultura "de statua"*, Editorial G. G. Arte



proyección fue una de la raíces del arte. El hombre primitivo en un estado de tensión debió sentirse inclinado a proyectar sus esperanzas y miedos en el cielo, las formaciones rocosas extrañas o las grietas en las cavernas. ¹ Una vez descubierta la forma en las estrellas o en las rocas procedían a realizar el esquema y corrección y la tribu o la casta de brujos practicantes del ritual mágico adquirirían una habilidad para la formación de tales imágenes que podían ser mágicas más que naturalistas.

Esa precisión en los elementos esenciales del arte llamado primitivo tenía como fin alejar a los malos espíritus y atraer protección, es decir, poder.

Si representar es creer en leyendas² referentes al arte y a los artistas, los miedos pueden hacerse reales y hay historias de imágenes a las que hubo que encadenar para que no pudieran moverse y artistas a quienes hubo que impedir dar los toques finales a sus pinturas para que estas no cobraran vida.

Así como existen tensiones por los símbolos expresados en el lenguaje y la escritura, conjuros que no deben pronunciarse, inscripciones jeroglíficas temibles, no cabe duda que la imagen era mirada con más connotaciones que la de sólo un signo.

Existe una tradición documentada sobre las coerciones selectivas impuestas por la prohibición religiosa en el judaísmo. En el Antiguo Testamento están prohibidas las imágenes grabadas, no por miedo a la idolatría, sino por el miedo universal a competir con las prerrogativas del creador.

¹ Arnold Hauser, *Historia social del arte. Presuposiciones sobre el Arte Neolítico*, Barcelona.

² Ernst Kris y Otto Kurz, *Leyendas*, 1934, G. G. Arte

Ciertos manuscritos medievales presentan figuras sin caras y el primer artista que en el siglo III trabajó en la sinagoga de Dura-Europos, obedeció a escrúpulos semejantes al representar el sacrificio de Isaac pintando las figuras de espaldas¹.

También hay testimonios similares en la iglesia oriental, por ejemplo en Bizancio y Etiopía, figuras como la de Judas no podían representarse mirando afuera del cuadro, pues se temía que el mal de ojo dañara al espectador.

Todos hemos escuchado al guía de un museo que muestra a los impresionados visitantes cómo los ojos de un retrato los miran y siguen, los espectadores dotan al cuadro de vida. Esto es utilizado en la propaganda política o comercial dando presencia a la imagen que cobra vida.

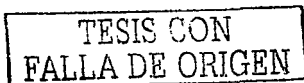
Inconfesados deseos y sentimientos subsisten en la mente del hombre, que funciona en varios niveles, actitudes antiguas, primitivas, mágicas, sobreviven y salen a la superficie tanto para el artista como para el público.

Además el museo transforma las imágenes en el arte, al establecer una nueva categoría, una manera mental distinta de observar, trocamos la arcaica magia de la creación de imágenes por la magia más sutil que llamamos arte.

El artista interpreta al mundo en términos de esquemas que él hace y conoce, ningún arte está libre de convención.

En un gradual descubrimiento de las apariencias, el arte se inicia con símbolos de conceptos y se ha necesitado un largo período de tiempo, desde el Neolítico hasta el siglo XIX, para perfeccionar

¹ Karl Heinz Bernhard, *La imagen en el judaísmo*



el descubrimiento de encontrar a qué se parecen las cosas para un ojo sin prejuicios.

La perspectiva lineal, la exploración del color atmosférico y la perspectiva cromática, tuvieron que esperar la labor de los impresionistas franceses. La vieja distinción entre el ver y el saber discutidas entre críticos, artistas y maestros al referirse a los problemas de la representación, llevaría al predominio de las convenciones.

La imagen que sólo se apoya en el saber es puramente conceptual.

Pero en todos los estilos el artista debe apoyarse en un vocabulario de formas y el conocimiento de ese vocabulario, más que el conocimiento de las cosas, es lo que distingue al artista destacado del inexperto.

Nuestro conocimiento del mundo visible está en la raíz de todas las dificultades del arte.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

Desde tiempos muy lejanos los mitos trataron de mostrar cómo todas las cosas provienen de génesis sucesivas, es decir, sistemas cosmogónicos sucesivos, la ciencia se enfrentó con una realidad incierta, móvil, imprecisa y quiso la muerte del mito, así como la razón la desaparición de lo irracional. Sin embargo, la metamorfosis del mito lo mantiene presente. Ambas, ciencias y mito, permiten poner orden e inteligibilidad en el Universo.

Igual que los mitos y las cosmologías, la ciencia trata de comprender la naturaleza del mundo, el lugar que ocupan los hombres en él. La creación, pensada a partir de un caos inicial, impone sin cesar el doble juego de las fuerzas del orden y el desorden.

Durante mucho tiempo se planteó la disyuntiva del arte o la vida, hubo un lado inmutable, religioso, sacro en el arte, una voluntad de perdurar en contraposición a lo que cambia y al cambiar se desaparece.

Hoy lo real se aprende en y por el movimiento. La experiencia humana se encuentra cambiada en su relación contemporánea con el tiempo.

La temporalidad presente tiene cuatro referentes: la cotidianeidad, las máquinas, las imágenes y lo imaginario.

Prevalece la incertidumbre, el presente hay que conquistarlo sin cesar y el ciclo de la vida individual asume el aspecto de una carrera de obstáculos.

En un tiempo en que no hay seguridad, ni en el saber ni en la competencia, ni en el empleo, respaldo social y afectivo que da base a la existencia ¿cómo ser creativo? y ¿qué imagen representará esta realidad? La novedad, lo efímero, la sucesión rápida de informaciones, las máquinas complejas, los sistemas hombre-máquina en un universo técnico ligado con lo imaginario, con la proyección de los deseos humanos será *la realidad*.

Entramos en otro orden de temporalidad, las técnicas se renuevan constantemente. La computadora se convierte en instrumento del artista y la capacidad de inmediatez, de realizar a gran velocidad sus operaciones, da lugar a una temporalidad inmaterial, que en su interacción con lo humano produce efectos cada vez más inteligentes.

La mutación del tiempo, del espacio, de lo real se realiza en la producción de imágenes que imponen una superrealidad globalizante.

Todas las culturas han definido en todas las épocas las formas de un más allá de lo real inmediato, pero es la primera vez que la realidad próxima se encuentra inmersa en la corriente cotidiana de las imágenes y los mensajes.

Esta situación cambia radicalmente la relación con la temporalidad; la cultura de lo efímero reaviva los debates sobre la función de la imagen y del arte.

Frente a una realidad incierta el hombre se siente desterrado en un mundo cuyo orden y sentido se oscurecen.

En presencia de esa realidad fluctuante y fragmentada se interroga sobre su propia identidad, sobre su propia realidad que expresa en el arte.

El hombre contemporáneo es un ser sin definición metafísica, mítica, cultural. El artista actual, ser sensible, testigo de cómo la ciencia llegó a actuar sobre las fuentes de la vida como la genética tiene el poder de efectuar recombinaciones en su condición biológica, se vuelve a preguntar, como lo hicieron tantos otros artistas en el transcurso de los años, si podrá recrear sus sueños, alimentar la emoción, la imaginación...

No es mi intención analizar las motivaciones y resultados de mi obra a través de los años, pero al seleccionar algunos cuadros y murales, quisiera mostrar las diferentes visiones que tuve de la realidad, sólo con imágenes, suscitar un diálogo con el lector para cerrar el interrogante que se inició con este trabajo ¿el arte expresa la realidad?

*Distintas visiones de la
realidad en mi propia obra*

70

CON
FALLA DE ORIGEN



Lápiz sobre papel
21.5 X 28 cm



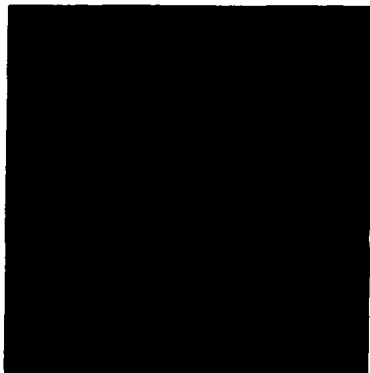
Lápiz sobre papel
21.5 X 28 cm



Lápiz sobre papel
21.5 X 28 cm



Lápiz sobre papel
21.5 X 28 cm



Óleo sobre cartón
36 X 26 cm



Óleo sobre tela
100 X 70 cm



Óleo sobre tela
100 X 70 cm



Óleo sobre cartón
30 X 25 cm



Óleo sobre cartón
30 X 20 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm



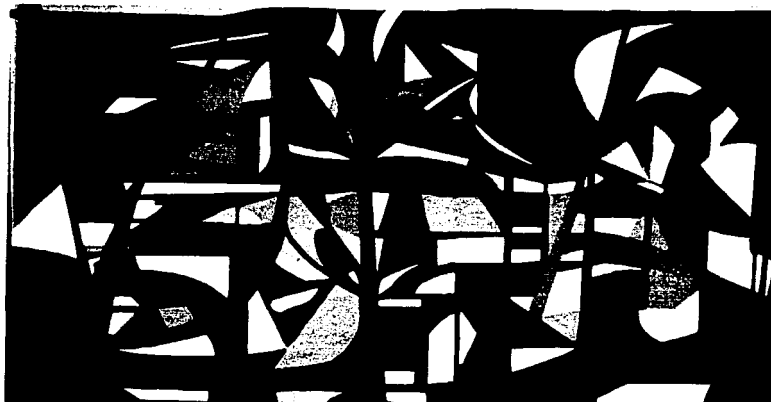
Óleo sobre tela
180 X 95 cm



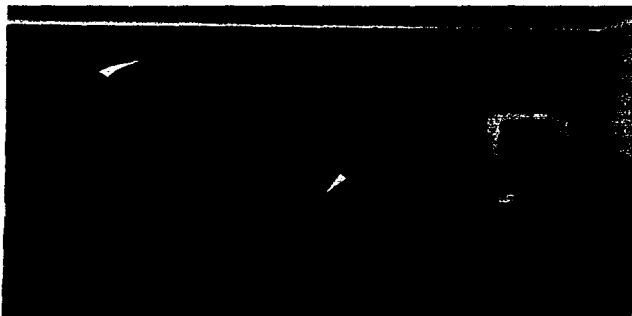
Vinilica sobre cemento
6 m de altura



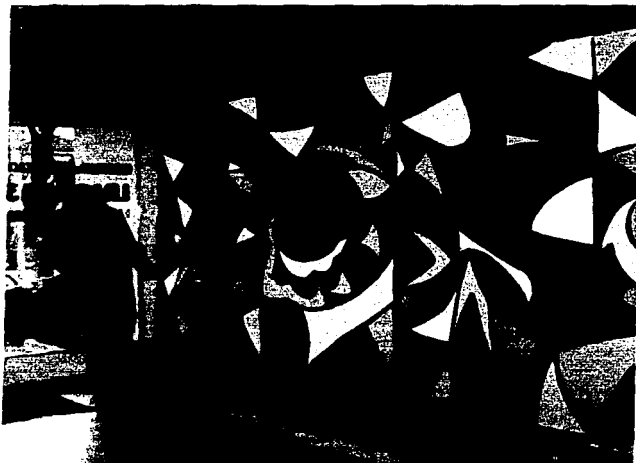
Vinilica sobre cemento
15 X 5 m (dos tercios del muro en esta imagen)



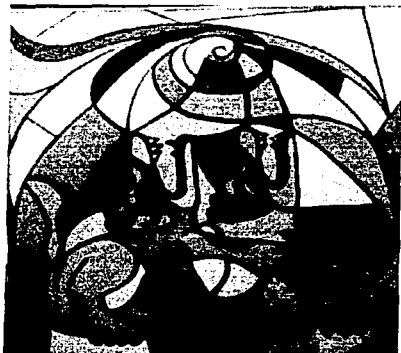
Gobelino
4 X 2 m



Vinilica sobre cemento
6 X 4 m



Vinilica sobre cemento
2.20 X 5 m



**Óleo sobre tela
90 X 60 cm**



**Óleo sobre tela
90 X 60 cm**



**Óleo sobre tela
90 X 60 cm**



**Óleo sobre tela
90 X 60 cm**



Gobelino
2.50 X 1.50 m



Óleo sobre tela
45 X 35 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm



Abstrac
Óleo sobre tela
90 X 60 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm



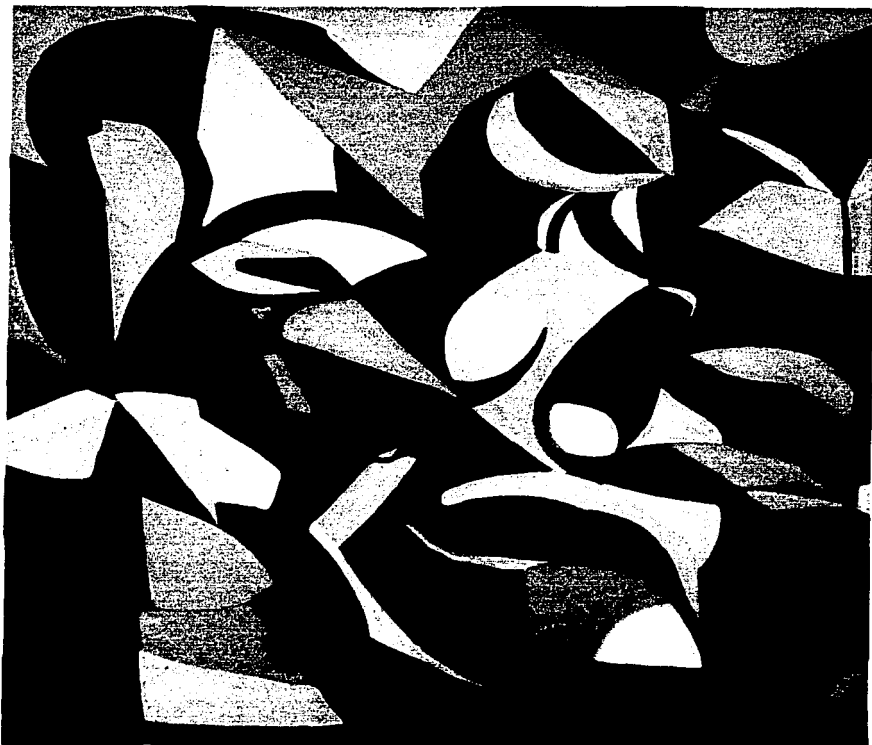
**Óleo sobre tela
60 X 50 cm**



**Gobelino
2 X 1.50 m**



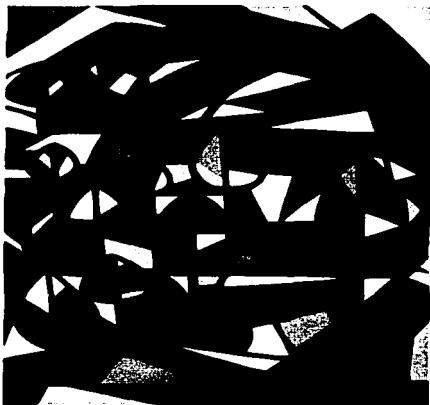
**Óleo sobre tela
60 X 40 cm**



Óleo sobre tela
40 X 50 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm



Óleo sobre tela
90 X 60 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

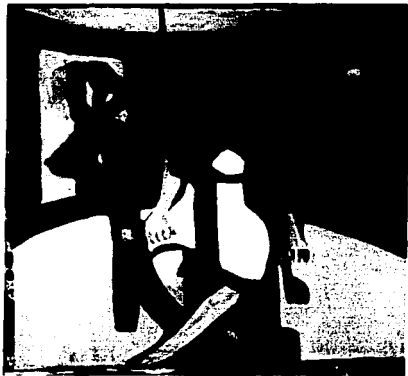


Acrílico sobre tela
100 X 70 cm



Acrílico sobre tela
100 X 70 cm

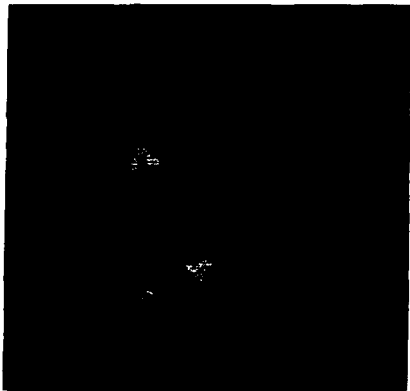
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Óleo sobre tela
50 X 30 cm



Gobelino
180 X 90 cm



Acrílico sobre tela
100 X 70 cm



Collage
20 X 40 cm



Collage
30 X 30 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Acrílico sobre tela
30 X 50 cm



Acrílico sobre tela
60 X 45 cm



Acrílico sobre tela
60 X 45 cm

Bibliografía

- E. H. Gombrich, La imagen y el ojo, editorial Debate.
- George Baladier, El desorden, editorial Gedisa.
- Harold Osborne, Guía del arte del siglo XX, editorial Alianza.
- E. H. Gombrich, Arte e ilusión, editorial GG Arte.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, XIII Coloquio Tiempo y Arte, UNAM.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, XVIII Coloquio Arte y Violencia, UNAM.
- Ernst Fischer, La necesidad del Arte, editorial Planeta-Agostini.
- Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual, editorial Alianza.
- Paul Watzlawick, ¿Es real la realidad?, editorial Herder.
- Julia Cameron, El camino del artista, editorial Troquel.
- Rita Eder y Mirko Lauer, Teoría social del arte, bibliografía comentada UNAM.
- José Ramón Paniagua Soto, La evolución del arte siglo a siglo, editorial Salvat.
- Simón Marchan Fiz, El universo del Arte, editorial Salvat.
- Arnold Hauser, Historia social de la literatura y del arte, editorial Labor.
- Gillo Dorfles, Últimas tendencias del arte de hoy, editorial Labor.
- Gillo Dorfles, El devenir de las artes, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Kasimir Malevich, Del cubismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico, editorial Grijalbo.
- Raquel Tibol, Diversidades en el arte del siglo XX, editorial Galileoca.
- Erich Auerbach, Mimesis, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Jappe Marchan Subirats, El descrédito de las vanguardias artísticas, editorial Blume.
- Cesáreo Rodríguez Aguilera, Crónica del Arte contemporáneo, editorial Ariel.
- Herbert Read, Breve historia de la pintura moderna, editorial Serbal.

- Herbert Read, Imagen e idea, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Irving Sandler, Historia del expresionismo abstracto, editorial Alianza Forma.
- Roger Batra, El siglo de oro de la melancolía, Universidad Iberoamericana.
- Juan Acha, Expresión y apreciación artísticas, editorial Trillas.
- Etienne Souriau, La correspondencia de las artes, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Günter Metken, Jacob Agam, editorial Polígrafa.
- Michel Leiris, Francis Bacon, editorial Polígrafa.
- Wieland Schmied, Francis Bacon, editorial Prestel.
- Mario Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, editorial Alianza.
- Irving Sandler, El triunfo de la pintura norteamericana, editorial Alianza Forma.
- Joseph Casals, El expresionismo, editorial Montesinos.
- Francisco Valero, Diálogos con el Arte, editorial Orión.
- Herbert Read, Filosofía del Arte moderno, editorial Peuser.
- Herbert Read, El arte ahora: de Reynolds a Paul Klee, editorial Infinito.
- Edward Glover, Freud y Jung, editorial Nova.
- Paul Westheim, El pensamiento artístico moderno y otros ensayos, editorial SepSetentas.
- Eduardo Nicol, Historicismo y existencialismo, Fondo de Cultura Económica.
- José Ortega y Gasset, Revista de Occidente, febrero de 1924. Eduardo Nicol, Historicismo y existencialismo, Fondo de Cultura Económica.
- Gregory Bateson, Espíritu y naturaleza, Amorrotu.
- Diego Rivera, Textos de Arte, UNAM.
- Henry Poincaré, Ciencia y método, UNAM.
- Ramón Favela, The cubist years of Diego Rivera, Editorial Phoenix.
- Heisenberg, El humanismo en la filosofía de la ciencia, UNAM.
- Raquel Tibol, Cuadernos de José Orozco, Cultura SEP.
- Diego Rivera, Autobiografía, University of Texas-Preston Austin.
- Wöelfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Editorial Espasa-Calpa.
- Oliver Debroise, El espacio en Diego Rivera, Artes Visuales no. 22.