



Universidad Nacional  
Autónoma de México



Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Posgrado en Artes Visuales

## **El antropomorfismo en la pintura** Reflexiones sobre la obra visual personal

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales  
con orientación en Pintura, presenta la alumna Adriana Telleri Castro

Director: Mtro. Felipe Mejía Rodríguez

Agosto 2006



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.

## Agradecimientos

Agradezco el apoyo recibido en México de la Dirección General de Estudios de Posgrado, Subdirección de Intercambio Académico, por la Beca de Intercambio Internacional que me fue otorgada para realizar los estudios de Maestría en Artes Visuales en este país, en especial el apoyo de Ana María Vaca, en la gestión administrativa.

En la Academia de San Carlos, al Dr. en A.V. Julio Chávez Guerrero, quien fuera Coordinador del Posgrado durante mi periodo de estudios, a la Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, actual Coordinadora del Posgrado en Artes Visuales y a su asistente Laura Corona, por el apoyo brindado para la impresión de la tesis. Al Mtro. Omar Lezama, a Julia Campos y Eduardo Acosta de la Secretaría Académica, por su atenta asistencia en los trámites administrativos, a María de Lourdes Navarro, Coordinadora de la Biblioteca y a Carlos González de Cómputo Académico, por su apoyo técnico.

Al cuerpo de Síndicos formado por el Dr. Antonio Esparza, Dr. Fernando Zamora, Mtro. Ramón Cervantes, Mtro. Arturo Miranda y mi Director de Tesis el Mtro. Felipe Mejía, por sus enseñanzas.

A Alberto Castro Leñero por sus experiencias brindadas y al Mtro. Melquiades Herrera, quien ya no está entre nosotros, por sus valiosas enseñanzas.

A la Embajada de Uruguay en México, especialmente al apoyo brindado por Danubio Torres, Agregado Cultural.

En Uruguay, agradezco el apoyo de la Dirección General de Relaciones y Cooperación de la Universidad de la República, en especial a la atenta gestión de Domingo Carlevaro.

A Javier Alonso, Director del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, al Prof. Carlos Seveso, Prof. Carlos Barea y a Gonzalo Vicci de la Secretaría Académica, por el apoyo institucional para que mis estudios en México fueran posibles.

A mis colegas y amigos Virginia Techera, Claudio Echevarría, Diego Masi, Carlos Barrientos, Pablo y Mariana Spravkin, por sus recomendaciones. A mi familia y a Kenneth Parks, por su apoyo incondicional durante este camino.

# El antropomorfismo en la pintura

## Reflexiones sobre la obra visual personal

### Índice

<b>Introducción</b>	IV
<b>Capítulo 1 La forma</b>	6
1.1 ¿Qué es la forma?	6
1.2 El problema de la forma	9
1.2.1 El problema de la forma en el arte	10
1.3 La forma artística y el formador	19
<b>Capítulo 2 La formación de mi obra visual</b>	23
2.1 Las influencias artísticas	24
2.1.1 Pintura rupestre prehistórica levantina y bosquimana	27
2.1.2 Pintura rupestre en México: el mural de San Borjitas	31
2.1.2 a Relaciones formales entre San Borjitas y la serie personal	32
2.1.3 Pintura moderna y contemporánea	36
2.1.3 a Paul Klee	36
2.1.3 b Jean Dubuffet	41
2.1.3 c Willem de Kooning	45
2.1.3 d Alberto Castro Leñero	49
<b>Capítulo 3 Apropiación del concepto de antropomorfismo como propuesta visual</b>	56
3.1 Las formas que resultan significativas	56
3.2 Análisis de obra	59
3.2.1 Sobre el campo temático	59
3.2.2 ¿Cuál es mi intencionalidad temática?	61
3.2.3 ¿Cómo funcionan los planos semióticos en mi obra?	63
<b>Conclusiones</b>	65
<b>Reflexiones finales</b>	68
<b>Fuentes de investigación</b>	70

## Introducción

En el trabajo que presento en las páginas siguientes, pretendo dar cuenta de una investigación teórico-práctica sobre la *forma* y el *antropomorfismo* en mi obra visual en dibujo y pintura. Dicha obra, comienza a realizarse desde 1991 en el Taller de Libre Orientación Estético-Pedagógico Prof. Ernesto Aroztegui en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Montevideo-Uruguay, enfocándose fundamentalmente en la experimentación visual con las formas, el color y en la experimentación con diferentes materiales, sin cuestionamientos conceptuales o temáticas definidas, sino con la motivación de una búsqueda de la expresión plástica personal.

En una nueva etapa de trabajo en México, que va del año 2000 al 2002, durante el transcurso de mis estudios de Maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, tuve la necesidad de analizar la obra visual realizada hasta el momento, haciendo un seguimiento del rumbo del trabajo producido durante estas dos marcadas etapas y el curso que de manera espontánea fue tomando aquella búsqueda inicial.

Durante el proceso de análisis de mi obra identifiqué los elementos visuales en común en una serie de pinturas, buscando delimitar cuáles son los problemas y temáticas que presentan las mismas y explorando los elementos conceptuales implícitos en las obras realizadas. Como resultado de este primer análisis hice un relevamiento de los elementos formales básicamente constantes que presentan las pinturas, así como también de los colores y materiales con los que venía trabajando.

Posteriormente, planteé una búsqueda documental sobre el tema de la forma y una selección de obras visuales de referencia, con la intención de conformar un *corpus* teórico-visual que funcione como apoyo para el trabajo de fundamentación teórica del problema que se advierte en mi obra. En ese sentido, me propuse retomar el tema de la *forma* en sus aspectos fundamentales: comenzando por el significado etimológico del término, siguiendo el desarrollo del concepto y las aplicaciones e implicaciones que el mismo ha tenido en la teoría del arte y la estética.

De este modo en la primera parte del trabajo, se presentan los términos *forma, form, shape* y *gestalt*, que corresponden a los términos principales a los que se hará referencia en este trabajo. Luego se enunciarán algunos de los más reconocidos estudios sobre el concepto de la forma que introducirán a su vez una serie de teorías de la forma que serán presentadas por orden de aparición cronológica desde los primeros pensadores de la cultura occidental hasta algunos de los grandes teóricos contemporáneos estudiosos del tema. Finalizando esta primera parte, se tratará sobre la *forma artística* y el *formador*, donde se introduce la presencia del artista en lo que refiere al proceso de formación de la obra visual.

En la segunda parte del trabajo, presento mi experiencia personal en la pintura, a partir de la cual se realiza una pesquisa de las influencias visuales-artísticas más relevantes en mi trabajo visual entre las que se encuentran la pintura prehistórica levantina y bosquimana, la pintura rupestre de Baja California y algunas obras del arte moderno y contemporáneo de Paul Klee, Jean Dubuffet, Willem de Kooning y Alberto Castro Leñero.

En la tercera parte, incursiono sobre el proceso de apropiación del concepto del *antropomorfismo* que desarrollo como eje temático en una propuesta visual. En ese sentido, establezco las formas que resultan significativas en el trabajo previo que se retoman en la serie posterior en busca de nuevos significados. Para ello incluyo el análisis de tres obras con la intención de delimitar en éstas el campo temático, la intención de la autora, y analizar el funcionamiento de los planos semióticos siguiendo los parámetros de la teoría de Umberto Eco.

Cerrando esta investigación, se presentan las conclusiones o reflexiones finales que resultan de la investigación visual y teórica mencionando las proyecciones emergentes del trabajo.

Antes de comenzar, se espera que en el recorrido de estas páginas los lectores encuentren información documental que sea de utilidad para otras investigaciones. Asimismo, mediante este texto se espera comunicar parte de lo que significa el quehacer de la pintura, que en lo personal, considero una instancia de reflexión acerca del ser humano y los modos de apropiarse de su realidad.

## Capítulo 1 La *forma*

### 1.1 ¿Qué es la *forma*?

Desde los romanos, la *forma* ha sido uno de los pocos términos más duraderos y persistentes. En sus comienzos el término latino de forma sustituyó a dos palabras griegas: *morphé* aplicada principalmente a las forma visibles y *eidós*, la cual refería a las formas conceptuales. De ahí deriva cierta ambigüedad en torno a este término y surge una variedad de significados, algunos de los cuales se presentan a continuación.

De acuerdo con W. Tatarkiewicz, los significados de la *forma* pueden explicarse a través de los términos opuestos como son: contenido, materia, elemento y tema.

Entendiendo al *contenido* como lo opuesto a la *forma*, ésta significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la *materia*, la *forma* se entiende como figura; y si el *elemento* es lo opuesto, entonces la *forma* equivale a la disposición o la combinación de las partes.<sup>1</sup>

Este historiador refiere a cinco significados diferentes de *forma*, que devienen de la historia de la estética –rama de la filosofía que estudia el arte– que han sido importantes para la comprensión del arte. Las denomina como forma A, B y C, las cuales surgen de la disciplina de la estética; forma D y E, que se iniciaron en la filosofía general y pasaron después a la estética.

Forma A: es la disposición de las partes. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los *elementos*, los componentes o partes que la forma A une o incluye en un todo. Ej: la forma de un pórtico es la disposición de sus columnas.

Forma B: se aplica a lo que se da directamente a los sentidos. Lo opuesto y correlativo es el *contenido*. Ej: el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido.

Forma C: significa el límite o contorno de un objeto exclusivamente. Lo opuesto y correlativo es la *materia* o lo material.

Forma D: inventado por Aristóteles, significa la *esencia conceptual* de un objeto. Los opuestos y correlativos son los *rasgos accidentales* de los objetos. Según el autor, en la historia de la estética, la forma D es tan antigua como la A, y precedió a los conceptos B y C.

1 Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 253.

Forma E: utilizado por Kant, significa la contribución de la mente al objeto percibido. Lo opuesto y correlativo es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia.

De lo anterior se puede afirmar que la forma A (forma visual) es de carácter abstracto; la forma B es concreta por definición y la forma D es conceptual.

Cabe aclarar que las definiciones mencionadas aparecen históricamente no sólo bajo el nombre de *forma*, sino bajo diferentes sinónimos, como *figura* y *species*, en latín, *shape* y *figure*, en inglés.

En cuanto a los usos de nuestro término en otros idiomas, vemos que en alemán actual se denomina a la forma como *gestalt*, término que desde los comienzos del Siglo XX define a un cuerpo de principios científicos que, en lo esencial, se dedujeron de experimentos con la percepción sensorial humana.<sup>2</sup>

En el idioma inglés existen dos palabras para denominar a la forma, éstas son *form* y *shape*. En ese sentido Herbert Read, quien ha dedicado gran parte de su investigaciones del arte estudiando la manera como el ser humano percibe las formas, comenta que la palabra *form* parece tener una connotación estética que no posee *shape* pero que esta última, emparentada con la palabra *scapa* que proviene del antiguo inglés y con *schaffen* del alemán, es más usada y transmite mejor lo que implica la actividad humana de la creación estética.<sup>3</sup>

En su obra *Orígenes de la forma en arte*, este autor aclara que *forma* es un concepto impersonal, teórico o absoluto, al considerar que como seres humanos sólo podemos captar diversas aproximaciones a las formas ideales.<sup>4</sup> Este autor define que «*la forma es la figura que la intención y la acción humanas confieren a un artefacto*», y advierte la diferenciación entre forma y composición ya que no pretende estudiar la relación de las partes con el todo o con las leyes de la armonía y proporción que rigen sus relaciones mutuas. Más bien, se interesa por los orígenes de la forma en

2 Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Berkeley, Madrid, Alianza, 1997, p. 17.

3 Read, Herbert: *Orígenes de la forma en arte*, Buenos Aires, Proyección, 1965, p. 71.

4 Read aclara esto diciendo que “entre un círculo perfecto trazado con un compás y nuestra aprehensión y representación inmediatas del círculo hay una diferencia determinada por nuestros órganos individuales de los sentidos.” *idem*, p. 196.

el arte indagando en torno al siguiente cuestionamiento: *¿Por qué del caos informe de ramas y piedras o de objetos manuales y prácticos que constituyeron los primeros utensilios del hombre primitivo, surgió paulatinamente la forma hasta que rebasó el propósito utilitario del objeto modelado y se convirtió en forma por la forma misma, es decir, en obra de arte?*<sup>5</sup> Sobre esta cuestión ahondaremos más adelante en la sección "El problema de la forma en el arte".

Por su parte, Rudolf Arnheim, también investigador de la percepción humana, pero enfocado en el estudio de la representación visual, explica que la palabra *shape* se utiliza al referirse a la forma material, visible o palpable mientras que con *form* se refiere a la configuración abarcando lo estructural y no directamente observable por los sentidos. Este autor afirma que *«la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior»*.<sup>6</sup>

El historiador Erich Kahler, continuando la tesis de Arnheim, agrega que el aspecto exterior de las cosas constituye la apariencia exterior de una *estructura*, es decir, de una organización interna que posee una coherencia; concluyendo que, por lo tanto, la forma es una estructura que se manifiesta en aspecto.

También, hacia finales de los años sesenta, Richard Blackmur, consideró a la forma como una *identidad*, expresando que la *«forma es el principio restrictivo por el que un objeto es él mismo»*.<sup>7</sup>

En la época actual, la estética se apega a la definición de la forma como *estructura* y trasciende la antigua oposición entre el contenido y la forma sosteniendo que *«la forma es aquello susceptible de abarcar cualquier contenido, trascendiendo toda distancia, oposición o segregación entre lo externo (forma) y lo interno (contenido)»*. Es decir, se aproxima a la idea de la forma como *posibilidad* y a la materia o contenido como *realidad dada* en todas sus especies, inclusive en su aspecto formal.<sup>8</sup>

5 Read, Herbert, *ibidem*, p. 72.

6 Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Berkeley, Madrid, Alianza, 1997, p. 115.

7 Kahler, Erich: *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 30-31.

8 Ferrater Mora, José: *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2000, pp. 287-288.

## 1.2 El *problema* de la forma

A continuación, veremos que la forma ha sido el objeto de estudio de diversos teóricos desde tiempos remotos hasta nuestros días, generando dialécticas y algunas controversias. A partir de las definiciones enunciadas anteriormente, presentaremos un breve repaso histórico de los autores más representativos que han desarrollado este tema que, como se mencionaba, inicia en la filosofía y la estética, pasando luego a la historia y la interpretación del arte.

Aristóteles fue de los primeros filósofos occidentales que profundizó sobre la forma. En sus estudios sobre el significado del *ser*, definió a la *forma* como la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia. Entendiéndola de esa manera como la naturaleza de un *ser*, es decir, aquello que lo define en lo que es y lo diferencia de los otros. Este filósofo planteó las bases de la diferenciación entre el significado de la *forma* y el de la *materia* al afirmar que la *materia* es la posibilidad de *ser*, que alcanza su realidad por la *forma*.<sup>9</sup>

Más tarde, en Italia a fines de la Edad Media, Tomás de Aquino retomaba esta dicotomía *materia-forma* entendiéndola como una oposición entre la posibilidad y la realidad, entre el *ser* potencial y el *ser* real, dando a la *forma* el significado de principio generativo y de individuación de un *ser*.<sup>10</sup>

Llegando a finales del siglo XVIII, cuando la filosofía moderna mantenía su atención en los estudios del ser humano, Immanuel Kant planteó una nueva visión acerca de este problema. Para Kant, la *forma* es lo que hace que lo que hay de diverso en un fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones. De esa manera, este filósofo enriqueció el significado de la forma al considerarla «un conjunto de relaciones que poseen un orden» diferenciándola de la materia de un fenómeno, como lo que en él corresponde a la sensación. A partir de allí surge «la teoría de las formas puras de la sensibilidad (espacio y tiempo), de las formas puras del entendimiento (categorías) y de las formas de la razón (ideas) que permiten la ordenación de la materia que en cada caso es dada a ellas».<sup>11</sup>

9-10 Ferrater Mora, *idem*, p. 287.

11 Xirau, Ramón: *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2001, pp. 30-33.

Es en el siguiente siglo durante el predominio del pensamiento de corte romántico, que el filósofo alemán Friedrich Hegel retoma igualmente el problema de la *forma* dándole una perspectiva racionalista. Hegel desarrolla una tesis en la que define a la *forma* como «*la totalidad de las determinaciones, la esencia que se manifiesta como fenómeno*», afirmando que la *forma* es el modo en que se manifiesta la esencia o sustancia de una cosa y tal modo de manifestarse coincide con la esencia misma de la cosa.<sup>12</sup>

### 1.2.1 El *problema* de la *forma* en el arte

Además de la filosofía y la estética, el problema de la forma fue retomado por la teoría del arte y llevado al ámbito del estudio e interpretación de las obras. En este sentido, se generaron y sucedieron diversas tendencias del pensamiento en estrecha relación con aquellas corrientes filosóficas. A continuación mencionaré algunas de sus ideas más representativas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el filósofo Konrad Fiedler junto a los artistas Adolf Hildebrand y Hans von Marées consolidaron una teoría de interpretación de las obras artísticas a la que llamaron “teoría de la pura visibilidad” o “puro visualismo”. La misma, estudia lo que las obras expresan visualmente mediante una categorización de los modos de representación visual realizados por los artistas. Así, –según explica Calabresse– Hildebrand distingue, por ejemplo, entre algunos tipos de *formas* en relación con los objetos reales representados en la obra artística: la *forma existencial* se contrapone a la *forma activa* y la *visión lejana* a la *visión cercana*; y éstas *formas* no son otra cosa que categorías propias y verdaderas de la representación, que sirven para expresar una concepción del espacio y de la realidad mediata de la vista. Hildebrand llega a afirmar que sólo la visión “lejana” manifiesta el punto de vista intencional del artista, mientras que la “cercana” es adecuada para el punto de vista del científico.<sup>13</sup>

Posteriormente, iniciando el Siglo XX, Alois Riegl aporta un nuevo aspecto a esta misma teoría al plantear la hipótesis de la existencia de una *voluntad artística* o *intencionalidad artística*

12 Xirau, Ramón, *Idem*, pp. 30-33.

13 Calabresse, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 19-21.

(*Kunstwollen*, en idioma alemán). Riegl identifica en la obra determinados caracteres visuales elaborados por el artista, y los clasifica en torno a las siguientes dicotomías, refiriéndose a la realización de la obra:

- Visión táctil-óptica
- Visión plástica-colorista
- Visión plana-espacial

A partir de estos estudios, Riegl sostiene que en arte un sistema u organización es reemplazado por otro nuevo y diferente de igual valor, es decir, que una *voluntad de forma* es relevada por otra.<sup>14</sup>

Es así que mediante esta teoría, como lo expresa George Kubler:

...esta división de la historia, a lo largo de las líneas estructurales marcadas por las fronteras entre tipos de organización formal, han merecido aprobación de casi todos los estudiosos del Siglo XX del arte y la arqueología.<sup>15</sup>

Hacia el año 1915, siguiendo las investigaciones de Riegl, el historiador suizo Heinrich Wölfflin en sus análisis comparativos del arte italiano de los siglos XV y XVII, logró sistematizar el estudio de las categorías de las formas y creó un “método formalista” asociado a la “teoría de la visibilidad pura”. En el mismo sostiene que los pasajes de un período a otro y de un estilo a otro derivan de las modificaciones de la visión figurativa, o sea, de las relaciones entre los elementos de un sistema. Y de acuerdo a esto, cada estilo responde a la construcción coherente de elementos formales, distinguidos en las oposiciones binarias:

- Visión lineal / visión pictórica
- Visión plana o superficial / visión de profundidad
- Forma cerrada / forma abierta
- Multiplicidad / unidad
- Claridad absoluta / claridad relativa<sup>16</sup>

14 Kubler cita a A. Riegl en: Kubler, George: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 89-90.

15 Kubler, George, *idem*, p. 90.

16 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 21-22.

Según lo explica Calabresse, a través de dicho método Wölfflin aporta un análisis que se limita al reconocimiento del mecanismo y el código de cada poética, excluye la interpretación valorativa e intuitiva de la obra de arte, al tiempo que aporta el recurso a análisis extratextuales, como los que se basan en los documentos históricos.<sup>17</sup>

Por otra parte, a comienzos del Siglo XX se consolida la psicología de la forma o *Gestaltpsychologie* formulada por los psicólogos de la escuela de Berlín, Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler. En dicha teoría se investiga sobre la *Gestalt* (*forma* en idioma alemán) y su relación con la percepción sensorial humana. Partiendo de la premisa de Kant que entendía a la forma como un conjunto de relaciones que poseen un orden, se estudiaron los modos de organización mental de la percepción visual humana estimándose que las impresiones que recibe el sentido de la vista en los seres humanos mantienen una relación de interdependencia entre sí, constituyendo una unidad definible.

Según explica Calabresse, esta teoría brindó una nueva perspectiva en cuanto a la comprensión del fenómeno de la percepción de la forma al comprobar mediante experimentaciones con grupos de personas que la percepción visual humana no funciona “atomísticamente”, es decir, por la suma de las partes más pequeñas de los objetos percibidos, sino por la totalidad. Así, los objetos tienden a organizarse perceptivamente en una estructura global, que por un lado define la forma, la dimensión, el valor, las funciones de las partes, y que por el otro es determinada por las partes mismas y por sus interacciones.<sup>18</sup>

Estos descubrimientos generaron una corriente de investigación a la que se sumaron Rudolf Arnheim y Ernst Gombrich. Acerca de la tesis de Arnheim podemos decir, a grandes rasgos, que sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de operaciones selectivas determinadas por el interés y por la cultura. Este autor afirma que todo el pensamiento está fundamentado en una base esencialmente perceptiva y que no hay ninguna diferencia entre ver y pensar. Más aún, afirma que en la percepción se resuelven los mecanismos de estructuración y abstracción de la realidad que luego dan lugar al lenguaje mismo.<sup>19</sup>

17 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 21-22.

18-19 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 53-54.

Por su parte, el tema de estudio de Gombrich es el de la representación pictórica o –según expresa Calabresse– el cambio de los modos de representación pictórica a través de los siglos, lo cual se emparenta con los estudios iconológicos de Edwin Panofsky y Fritz Saxl. Gombrich toma como punto de partida los estudios sobre psicología de la percepción y psicología de la forma para comprender el uso de esquemas de lenguaje pictórico, esquemas que se realizan en la “estilización” y en la “imitación” de la naturaleza.<sup>20</sup>

También, los estudios de la psicología de la forma sirvieron a la experimentación teórica y plástica de los artistas profesores de la escuela Bauhaus: Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten, quienes incorporaron los nuevos conocimientos sobre la percepción humana en la enseñanza y fundamentación teórica del arte a principios del Siglo XX.

Cabe mencionar que durante el mismo periodo, se desarrolló un método de estudio de las obras de arte el cual se basó principalmente en el contenido o significado, poniendo en discusión las explicaciones científicas pronunciadas por la *Gestalttheorie* y los métodos de análisis que derivaron de ésta.

Vincenc Furió, exponente de esta corriente, en su obra *Ideas y formas en la representación pictórica* refiere al problema de la insuficiencia de los análisis formalistas ya que, desde su punto de vista, éstos subestiman la influencia de las circunstancias históricas y las aportaciones del observador, descontextualizan las obras de arte y las reducen a simples problemas de efectos visuales.<sup>21</sup>

Furió advierte que uno de los principales problemas que se presentan al momento de analizar una obra desde un punto de vista exclusivamente formal, es que se pasa por alto la incidencia que las actitudes y filtros mentales ejercen sobre los estímulos sensoriales determinando lo que vemos en las obras. El historiador señaló que los significados que atribuimos a las formas, y en general, las proyecciones personales y socio-culturales que aporta el observador pueden condicionar la percepción mucho más de lo que admite la teoría científica de la *Gestalt*. De este modo, Furió explica que es un hecho comprobado que cuando observamos una forma sin sentido ésta tiene que

20 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 61-62.

21 Furió, Vincenc: *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 109-111.

adquirir algún sentido para nosotros para que la recordemos. Tanto Furió como Gombrich sostienen que es poco probable lograr una mejor comprensión del funcionamiento de las imágenes si no es partiendo del supuesto de que nuestros sentidos nos fueron dados no para aprehender formas, sino significados. Furió advierte además la complejidad que conlleva el proceso de hallar un significado a las cosas que vemos y reconoce que jamás existiría un criterio unívoco al respecto ya que esto tiene que ver con la experiencia particular de cada persona.

En este punto, cabe hacer un paréntesis para comentar acerca de la controversia que han generado algunas posiciones radicales a favor de la forma o del contenido. En mi opinión, esta división o contraposición forma-contenido responde a un intento de categorizar los aspectos de la realidad –en este caso la forma, la materia y el contenido– aplicando un pensamiento cartesiano (el llamado “dualismo cartesiano” que plantea la dicotomía cuerpo-alma) en el cual se “disecciona” el fenómeno para estudiarlo por partes. En la actualidad, creo que este tipo de especulaciones intelectuales que analizan de modo separado lo que por naturaleza es una unidad, han perdido vigencia ya que el mundo contemporáneo se caracteriza por la pluralidad de ideas, combinando conceptos que en el pasado se consideraban opuestos.

Retomando las teorías de la forma en el arte, mencionaremos ahora la obra del historiador francés Henri Focillon quien, hacia 1932, creó un método morfológico aplicado al estudio de las formas artísticas. Si bien la precedente *teoría del puro visualismo* planteaba que las formas artísticas pueden ser analizadas sin tener en cuenta su contexto histórico-cultural ya que se consideran poseedoras de una “vida propia”, Focillon trasciende esta perspectiva y aborda principalmente la relación entre el arte y la vida explicando que: «*la forma es el modo de ser de la vida*». Y por ello «*las relaciones que unen entre sí a las formas de la naturaleza no podrían ser meramente contingentes*».<sup>22</sup>

Según explica Calabresse, en *La vida de las formas* (1934), Focillon define la *forma artística* en relación con las definiciones de *imagen* y *signo*. Las imágenes implican el concepto de representación de un objeto en base a principios convencionales y estables; en cambio la forma implica la

22 Zamora cita a Focillon (*Vie des formes*, 1955) en: Zamora, Víctor Fernando: *Filosofía de la imagen: indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, 2003, p. 72.

significación de sí misma, o bien la posibilidad intrínseca de vaciar o desviar el valor del signo. Las imágenes se fundamentan sobre un sistema, en tanto que la forma depende de un sistema, pero lo puede romper a cada momento.<sup>23</sup>

En ese sentido, Focillon advierte que la forma constituye una entidad abierta que se explica a sí misma como un proceso, una sucesión de metamorfosis, y por tanto, sucesiones de estabilidad y de inestabilidad. De allí se sostiene que las formas artísticas se desarrollan mediante estilos: intentos de estabilización de las formas en base a una lógica interior propia; pero los estilos también tienen su "vida" morfológica que se caracteriza por diferentes estados y estadios de estabilización que no siguen un proceso lineal de evolución histórica, sino un proceso de ida y vuelta entre estabilización y ruptura estructural. Focillon analiza cuatro de los principales elementos formales que dan lugar a la estabilidad y a la inestabilidad: la espacialización, la temporalización, la materialización y la espiritualización de la forma.

- Espacialización de la forma: ésta asume valores precisos según el modo de disponerse en un espacio bidimensional o tridimensional.
- Temporalización de la forma: refiere al rendimiento temporal, ya sea de los objetos representados (movimiento, eventos), como de la propia duración.
- Materialización de la forma: ésta se une a la materia con la cual se expresa y, sobre todo, a las técnicas de elaboración de la materia misma (el toque, la pincelada, el uso del instrumento y de la mano).
- Espiritualización de la forma: ésta se conjuga con los significados espirituales y abstractos que cada artista, periodo y época, dan a la obra de arte, sobre una base convencional y simbólica.<sup>24</sup>

Focillon comprende que el tiempo histórico difiere del tiempo de las obras de arte y aporta así un nuevo significado para este concepto al dar valor a la naturaleza o esencia dinámica de las formas; y por consecuencia libera a las obras de arte de la convención histórica lineal como única opción de abordaje teórico de las mismas.

Siguiendo esta línea del pensamiento pero vista ahora desde el ámbito de la estética, en Italia, entre los años cincuenta y sesenta, encontramos que el filósofo Luigi Pareyson desarrolla

23-24 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 23-24.

la “estética de la formatividad” y la “metafísica de la forma”. Sobre los fundamentos de este autor, Umberto Eco –quien fue discípulo de Pareyson–, expresa lo siguiente:

...a la solución idealista del arte como *visión* opone un concepto de arte como *forma*, con el que el término *forma* significa *organismo*, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias; y a un concepto de *expresión* opone el de *producción*, acción formante.<sup>25</sup>

Según observa el filósofo español Pablo Blanco Sarto –estudioso de la obra de Pareyson–, éste parte de la premisa de que el arte se emparenta con la naturaleza al tratarse de formas que entienden como organismos, es decir unidades orgánicas que poseen una “vida propia”, una existencia, una identidad, una “totalidad irrepetible en su singularidad”.<sup>26</sup> Este autor señala que Pareyson trata sobre las obras-formas como “cosas vivas” y define a la forma de la siguiente manera:

Digo forma no como opuesta a un contenido o materia: la forma es organismo que vive con vida propia y está dotada de una ley interior: totalidad irrepetible en su singularidad, independiente en su autonomía, ejemplar al poder ser reconocida por todos, acabada y abierta a la vez en un finito que contiene un infinito, perfecta en la armonía y unidad que le ha dado su propia ley de coherencia, entera en la perfecta correspondencia entre la parte y el todo. Pertenece a la definición de forma entendida de este modo, el ser resultado de un proceso.<sup>27</sup>

Pareyson menciona que la forma es también un “modelo”, «*merece ser ejemplar y paradigmática*», y no se limita a adquirir y a obtener reconocimiento, sino que suscita y trae detrás de sí posteriores formaciones que se han inspirado en ésta.<sup>28</sup>

En las ideas de Pareyson, además de la cercanía que puede apreciarse respecto al trabajo de Focillon, cabe destacar el enfoque que aporta al considerar a la forma como el resultado de un proceso; ya que no ha sido tratado de esa manera particular en los casos de los autores antes mencionados.

25 Eco, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972, p. 15.

26-27 Citado por Blanco Sarto, Pablo: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica de Luigi Pareyson*, Navarra, EUNSA, 1998, pp. 61-62.

28 Calabresse, Omar, *op cit.*, pp. 27-30.

Es interesante mencionar, aunque sin la intención de profundizar en esta instancia, el caso de algunos autores que se han enfocado especialmente en el estudio de las formas simbólicas, término inventado por el filósofo Ernst Cassirer quien durante los años veinte desarrolló un estudio sobre la *Filosofía de las formas simbólicas (Philosophie der Symbolischen Formen, 1923-1929)*, obra que se compone de tres tomos que tratan sobre: *El lenguaje* (1923), *El pensamiento mítico* (1925) y la *Fenomenología del conocimiento* (1929).

A grandes rasgos –ya que esta teoría es sumamente vasta y compleja–, según explica Calabresse, Cassirer retoma la doctrina kantiana del conocimiento como actividad formadora del pensamiento. Éste se interesa en analizar todas las manifestaciones de la civilización en las cuales se pueda verificar la misma actividad simbólica del pensamiento y sostiene que el lenguaje, el mito, el arte y la ciencia son los universos de lo simbólico. En ese sentido, afirma que las formas artísticas manifiestan contenidos simbólicos que no están motivados directamente por el aspecto natural de las formas mismas, esto es, el aspecto exterior de la obra.<sup>29</sup>

Cabe mencionar que en el sentido de los valores simbólicos de las formas en las obras de arte, esta teoría ha tenido repercusión en diferentes corrientes de la historia del arte y de la estética del Siglo XX, como en la “estética simbólica” desarrollada por la filósofa Susanne Langer y la “iconología” del historiador Edwin Panofsky.

Es Panofsky quien entre fines de los años treinta a los cincuenta retoma el trabajo de Cassirer y crea un nuevo método de estudio del significado de las obras de arte al que denomina “iconología”, a diferencia de la “iconografía”. Comienza por identificar el tema hasta hacer una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura y de las actitudes mentales de la época en la cual ha sido elaborada.<sup>30</sup>

Con esa misma orientación, a partir de los años cincuenta Herbert Read, basándose en el problema de las formas simbólicas planteado por Cassirer sostiene una nueva investigación que tiene como objetivo el estudio de los orígenes de la forma. En la obra que venimos citando,

29 Calabresse, Omar, *op cit.*, p. 30.

30 *Idem*, p. 36.

*Orígenes de la forma en arte*, Read sostiene que para el ser humano, aquella es un concepto impersonal, teórico o absoluto, ya que lo que existe en la situación humana son diversas aproximaciones a las formas ideales porque «entre las formas ideales y lo que de ellas logramos representar de manera simbólica, existe una diferencia que está determinada por nuestros órganos individuales de los sentidos». En base a esta premisa, este autor estudia los primeros artefactos realizados por el hombre apoyándose, a su vez, en los más recientes estudios paleontológicos y arqueológicos de su época. Así formula su tesis en la cual afirma que la forma en el arte tuvo un proceso evolutivo que puede reconocerse en tres etapas:

- 1ª La concepción del objeto como utensilio.
- 2ª La factura y perfeccionamiento del utensilio hasta el punto de máxima eficacia.
- 3ª El refinamiento del utensilio más allá del punto de eficacia, hacia una concepción de la forma en sí.

Read profundizó sus investigaciones respecto a esta última etapa, la del proceso que comienza con la creación de la forma meramente funcional hasta llegar a constituir la forma estética. Desde esta perspectiva, estima que las artes han sido el medio de que el hombre se ha valido para comprender poco a poco la naturaleza de las cosas, que el arte no ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo, ya que eso está más allá de la capacidad humana:

...no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana.

En ese sentido, Read concluye que el origen de las formas artísticas refiere, a su vez, al origen del *logos* como un modo de conocimiento del ser y de la realidad, es decir, entendiendo por *logos* el sentido de reunión –según lo define Heidegger– contrariamente al sentido que también se le ha dado de acumulación o recolección.<sup>31</sup>

31 Read, Herbert, *op cit.*, p. 86.

### 1.3 La *forma artística* y el *formador*

De acuerdo con lo que se mencionó en las páginas anteriores, el tema de la forma ha sido y continúa siendo un *problema* de estudio en relación al arte, éste ha sido tratado con gran profundidad de lo que resultaron influyentes corrientes del pensamiento que hoy persisten y se continúan retomando.

Soy consciente que en cuanto al enfoque de cada uno de los autores a los que se hizo referencia podrían hacerse diversas investigaciones en particular, ya que se trata de teorías muy elaboradas y complejas. Pero, en este caso creo necesario exponer las ideas fundamentales de estas importantes teorías del arte, con la intención de generar una base de datos referencial sobre la cual basarme, en el siguiente capítulo, al reflexionar sobre la propuesta que emerge de la obra personal.

En esta sección, se abordará sobre las *formas artísticas*, es decir, lo que refiere al trabajo con la forma en el quehacer de las artes visuales. Pero no es justo hablar de las formas artísticas sin mencionar a quien las realiza, quien hace este trabajo: *el formador* o artista visual.

Hacia finales de los años sesenta el historiador Erich Kahler, investigador en la Universidad de Princeton, analiza precisamente la *forma* en relación con la *forma artística*, el *arte* y la *forma humana*.

Este autor sostiene que la *forma* es una *estructura* que se manifiesta en aspecto, el cual constituye la apariencia exterior de una estructura, es decir, de una organización interna, de una coherencia en la organización de un ente limitado. Asimismo, afirma que la *forma artística* es en una *estructura* y un aspecto creados mediante un acto humano. En cuanto al *arte* define que éste constituye la forma creada por un acto humano, intelectual y agrega que:

... el arte es un modo de expresión humana, una manifestación peculiar de la existencia humana (...) en cuanto tal, el arte, al igual que la vida misma, no es algo dividido en compartimientos, sino que todo aquello que le sucede a la forma artística afecta de manera profunda a la forma humana, la forma del hombre.<sup>32</sup>

32 Blanco Sarto, Pablo, *op cit.*, p. 109.

Continúa hablando de la *forma humana* diciendo que corresponde al ser humano, al género humano visto como una *forma* natural más avanzada entre todos los seres, el ser que tiene la *estructura* más compleja.

De este modo se puede decir que Kahler observa la relación de los estadios de la forma y advierte que a partir de la *forma humana* se produce o crea la *forma artística*, a través de la cual tiene cabida el arte, el cual devuelve la forma transformada. El ciclo vuelve a empezar cuando dicha forma logra una repercusión en la forma humana.

Si lleváramos ésto a un esquema, veríamos algo así:

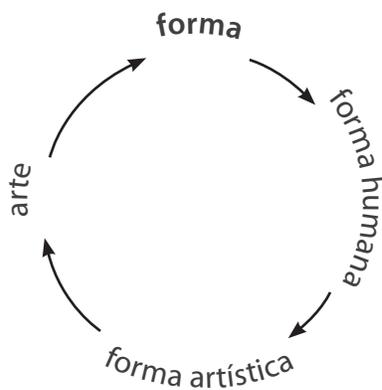


Gráfico 1

Ahora bien, volviendo a la forma artística según Kahler además de ser una estructura y un aspecto creados mediante un acto humano, intelectual, ésta es la *unidad* entre una forma y un contenido, donde forma y contenido responden al qué y al cómo de la obra.

La idea de unidad de la obra de arte se remonta a Aristóteles quien en su época ya la había definido como un todo coherente y consistente, idea que siglos después retomaran Kahler y Pareyson.

Por su parte, Luigi Pareyson investiga el tema de la forma a partir de los años cincuenta, en el ámbito académico de Turín, Italia, partiendo de la *Poética* de Aristóteles dándole un enfoque filosófico de corte existencialista.

Es interesante comentar el enfoque que aporta Pareyson en su teoría de la *persona* en la que considera que ésta se encuentra íntimamente unida a las formas, ya que la persona es en sí misma

una forma que hace formas y se relaciona con otras formas.<sup>33</sup> Para el filósofo, las formas son organismos vivos que resultan a partir de un proceso (como es el caso de un pensamiento, una acción, una cosa, un animal o una persona) y sólo será obra de arte la forma física y material que llegue a ser una “forma pura”.

Asimismo, explica que cuando la persona forma lo hace de un modo “personal” dejando un rastro personal e inconfundible en todo lo que hace. Cuando la persona obra, siempre da lugar a formas, y se manifiesta al exterior a través de éstas. Así, la persona constituirá el contenido de la obra, es decir, el contenido no será ni el tema o argumento, ni el conjunto de ideas y sentimientos, sino más bien la misma persona: su experiencia concreta, su irrepetible espiritualidad, su reacción personal al ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, costumbres, sentimientos, ideales, creencias y aspiraciones.<sup>34</sup>

Siguiendo esta tesis, se entiende que el *formador* tiene una triple y a la vez única presencia en la obra que realiza, como:

1. Energía formante o voluntad e iniciativa de hacer arte.
2. Modo de formar o estilo.
3. Forma formada u obra de arte.<sup>35</sup>

Acerca del primer punto, el autor afirma que «...*no hay arte sino como iniciativa personal*». Es claro que toda actividad humana, y entre ellas el arte, está dirigida por la iniciativa personal en la que la persona concreta esa actividad en un acto de libertad, la considera como una tarea que ha de realizar, la ejercita con la conciencia de encontrar en ella una afirmación de sí mismo.<sup>36</sup> Esta primera instancia es relevante, al punto de que sin la iniciativa de hacer una obra de arte, no existiría arte alguno.

Sobre el segundo punto, cabe destacar que mediante el manejo de un estilo, el artista se muestra en la obra, está presente en ella «*porque la persona y su espiritualidad están presentes en la obra no como objeto de expresión, sino como energía formante y modo de formar: como gesto formativo, modo concreto de dar una pincelada*». Así, el modo de formar o estilo del artista es el elemento

conector entre éste y la obra formada. Pero a su vez desde otro ángulo, que no especifica Pareyson, cabe mencionar que en el manejo del estilo queda implícito el vínculo que establece el formador con las tradiciones sociales, esto es, las convenciones: acuerdos tácitos y valores establecidos que han sido transmitidos en el contexto socio-cultural en el cual se desarrollan, en el que tienen cabida la opinión pública y las tendencias de la moda. El fenómeno de la tradición es dinámico ya que surge como una voluntad de conservación y perpetuación que a su vez está destinada a innovarse y a cambiar. Tal es así que al realizar la obra, el artista retoma formas existentes, o sea que, se vale de normas, cánones o modelos culturales sociales, con la posibilidad de copiarlos, repetirlos, transgredirlos, reinventarlos, etc.

En cuanto al tercer punto, en el cual Pareyson refiere a la presencia de la persona en el arte como “forma formada”, comenta que al darse una compenetración entre el artista y su obra una vez que ésta ha sido hecha, la obra “es” la persona del artista.

Finalizando este capítulo concluyo que han quedado definidas la estructura conceptual y las implicaciones teóricas que a mi entender resultan más relevantes e interesantes, en cuanto a los términos: forma (en general y en el arte); forma artística (obra visual) y formador (artista).

De aquí en adelante, incluiré lo que denomino “la formación de mi obra visual”, con el propósito de reflexionar en torno a la experiencia personal del trabajo con la forma en la pintura haciendo referencia a aquellas obras que considero relevantes en mi propia búsqueda plástica-visual.

## Capítulo 2 La formación de mi obra visual

*El arte es un juego –el juego del espíritu– el juego mayor del hombre. El arte llama al espíritu y no a los ojos. Es bajo ese ángulo como siempre lo contemplaron las sociedades “primitivas”, y están en lo cierto. El arte es un lenguaje: un instrumento de conocimiento y un instrumento de comunicación.*

Jean Dubuffet

Antes de continuar, es preciso mencionar cuál será la perspectiva que tomaré en este capítulo en el cual me propongo poner en palabras la experiencia personal del trabajo visual.

Sin pretender traducir en palabras lo que implica el trabajo con las formas, los colores, las texturas, el espacio y demás elementos visuales; planteo una reflexión sobre el proceso de trabajo que es mi intención documentar aquí, ayudada por las ideas de algunos de los teóricos antes referidos para fundamentar algunos cuestionamientos que surgieron durante el desarrollo del trabajo visual.

Esta instancia de reflexión inicia durante el periodo de estudios de Maestría en México, donde comienzo a analizar la obra realizada hasta ese momento con el propósito de contextualizar mi trabajo en un marco referencial visual y teórico para ubicar mi propuesta actual y comprender de dónde viene y hacia dónde va. Desde esa perspectiva, planteo una serie de preguntas en torno a mi obra que tienen que ver con identificar la propuesta que emerge de la misma y reconocer los “modelos” artísticos que ejercen una clara influencia en mi trabajo.

En este sentido, se formulan las siguientes preguntas, a partir de las cuales me propongo ensayar algunas posibles respuestas:

- ¿Cuáles son los referentes artísticos que han influido en mi obra?
- ¿Qué llama la atención en mis obras a quienes las ven?
- ¿Cuáles son los temas tratados en las obras?

## 2.1 Las influencias artísticas

En esta parte, me referiré a una serie de pinturas que considero “claves” en las cuales encuentro elementos con los cuales me identifico, que me ayudan a ubicar mi propia propuesta visual y a clarificar mis intenciones en ese sentido.

La importancia de detenerme aquí en las influencias artísticas responde a la necesidad personal de hacer consciente y establecer las posibles relaciones que las formas que propongo en mi obra tienen con otras formas creadas antes.

Por el hecho de vivir en una sociedad organizada y pertenecer a una cultura, soy consciente que estoy inmersa en un universo visual del que continuamente recibo información y al que, a su vez, aporto lo que produzco.

La idea del entorno visual que influye en el trabajo, me lleva a reflexionar acerca de esa instancia de búsqueda de referentes que sirvan de guía o modelos en la experiencia de la vida y en el ámbito de las artes visuales –como una parte de la vida– donde de modo consciente o inconscientemente se busca aquello que inspire o motive en relación a este quehacer.

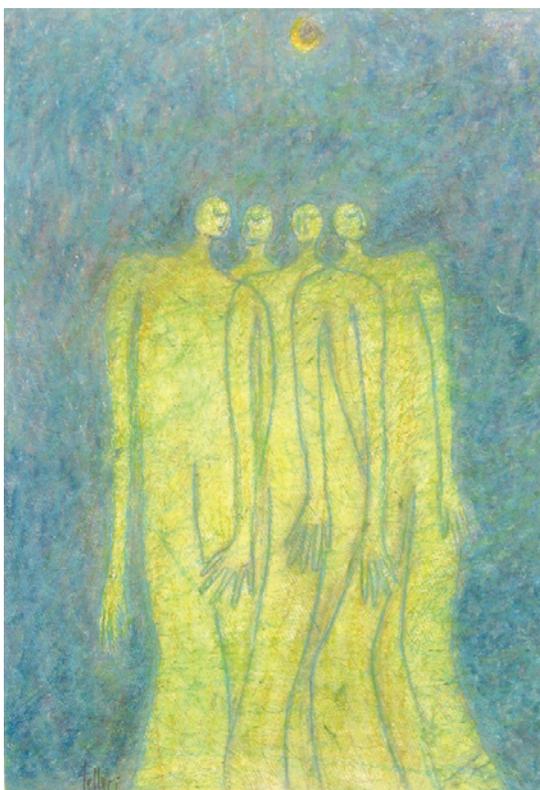
Asimismo, entiendo que lo que he aprendido en el contexto de nuestra cultura occidental, así como lo que experimento y veo en lo cotidiano conforma un universo visual subjetivo, el cual emerge en mis dibujos y pinturas.



1. *Sin título*, Adriana Telleri, 1990.  
Témpera y collage sobre papel, 35 x 25 cm.



2. *Caída*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartulina, 80 x 50 cm.



3. *Conspiradores*, Adriana Telleri, 1990.  
Pastel óleo sobre papel, 30 x 40 cm.



4. *Un gran dobléz*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartulina, 80 x 120 cm.



5. *Saltando*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartón, 90 x 120 cm.



6. *Penetración cultural*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartulina, 80 x 120 cm.

En ese sentido, cabe mencionar que desde el momento en que comienzo a trazar figuras, lo hago “copiando” lo que me atrae visualmente o resulta significativo, intentando replicarlo mediante el dibujo. En ese campo, donde las líneas, colores, composición y demás conforman esta nueva realidad de la imagen, pasando por los canales de la memoria y del simbolismo convencional, el modelo original cobra un sentido diferente que, en el mejor de los casos, logra plasmarse en la obra.

Asimismo, como autora de la obra es posible trabajar con una intención previa o, por el contrario, ir definiendo el trabajo mientras se está desarrollando.

Por mi parte, desde la primera serie de pinturas que realicé (ver figuras 1 a 6) hasta el trabajo actual, no pretendo hacer referencia de modo intencional o racionalmente a obras de arte o estilos artísticos determinados, sino que planteo que la obra se desarrolle a partir de una idea inicial o en base a algunos trazos de dibujos que sirvan de guía o sugerencia, y dejo que el tema surja sobre la marcha.

Por lo tanto, fue hasta que comencé a hacer los primeros análisis visuales de mis obras en el Taller Aroztegui, que hice consciente la importancia de reconocer o identificar las relaciones entre las formas generadas por mí y las formas existentes, ya sean obras de otros artistas, formas creadas por la naturaleza u otras formas.

En dichos acercamientos interpretativos a mi trabajo, es que comienzo a identificar lo que a simple vista muestra el aspecto físico de la obra, haciendo una descripción del material y la técnica con que está hecha, para después buscar las relaciones básicas de composición y organización de las formas, sin introducirme aún en el área más compleja del significado o de la simbología. En estas instancias sólo enunciaba las posibles similitudes con obras de arte existentes, sin profundizar en ello.

Es claro que en el trabajo de analizar la obra, trascendiendo los juicios de valores, el “me gusta” o “no me gusta”, es necesario desarrollar una actitud crítica con el objetivo de aprender a ver cuáles son los puntos de interés de cada obra (físicos, temáticos, simbólicos) o los elementos fundamentales que se conjugan para dar un *sentido* propositivo al trabajo.

Otro aspecto relevante del análisis lo constituyó la mirada de los “otros”, es decir los análisis que los compañeros de taller hicieron a partir de mis obras, con la premisa de interpretación mencionada. La opinión que recogí de esto en términos generales, fue que los puntos de interés que encontraban en mis obras a éstos espectadores estaban relacionados con las texturas (matéricas y visuales) en las pinturas, las figuras antropomorfas –es decir, que remiten o evocan figuras humanas– con “estiramientos” en algunas partes, mismas que de modo constante se reiteraban en la serie de obras expuestas. En cuanto a las similitudes con otras formas, los espectadores mencionaron que las figuras antropomorfas de mis pinturas se parecían a algunas pinturas rupestres prehistóricas.

### **2.1.1 Pintura rupestre prehistórica levantina y bosquimana**

De acuerdo con las observaciones de los espectadores, me surgió la inquietud de recopilar una serie de imágenes de pinturas rupestres arcaicas con la intención de conformar un archivo gráfico de obras de la prehistoria en las cuales se tratara la figura antropomorfa y el cometido de buscar las semejanzas sugeridas.

Con la guía del maestro Aroztegui, me enfoqué específicamente en la pintura rupestre prehistórica de la zona del Levante español (el llamado “arte levantino”) y del sur de África (el “arte bosquimano”) como las que se muestran en las figuras 7 a 12.

La premisa para esta selección consistía en hallar relaciones visuales de semejanza entre las figuras elegidas y las de mis pinturas en cuanto a los siguientes aspectos:

- presencia de figuras antropomorfas
- dibujo de formas bidimensionales
- paleta de color de dos o tres tonos básicos
- presencia de “estiramiento” en alguna parte de los cuerpos de las figuras
- movimiento o acción en los personajes dibujados.

Estas obras rupestres, que datan de finales del periodo paleolítico y comienzos del neolítico, fueron dibujadas o grabadas mediante incisiones en la piedra de las cuevas y abrigos rocosos que les sirven de soporte, y posteriormente fueron pintadas. Se componen de dibujos de siluetas

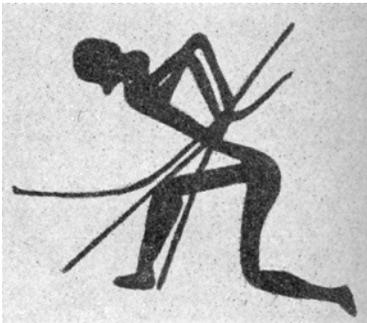
humanas “estilizadas”, pintadas con uno o dos colores, cuyas figuras se presentan aplanadas, bidimensionales. En la mayoría de los casos las figuras humanas se muestran en actitud de movimiento y presentan un alargamiento en brazos, piernas, falos o troncos.



7. *Ladrones de miel* (ocre rojo); cueva de la Araña, Valencia, España (Levante español).



8. *Figuras*, cueva de Minateda, Albacete, España.



9. *Arquero*, cueva Saltadora, Castellón, España.



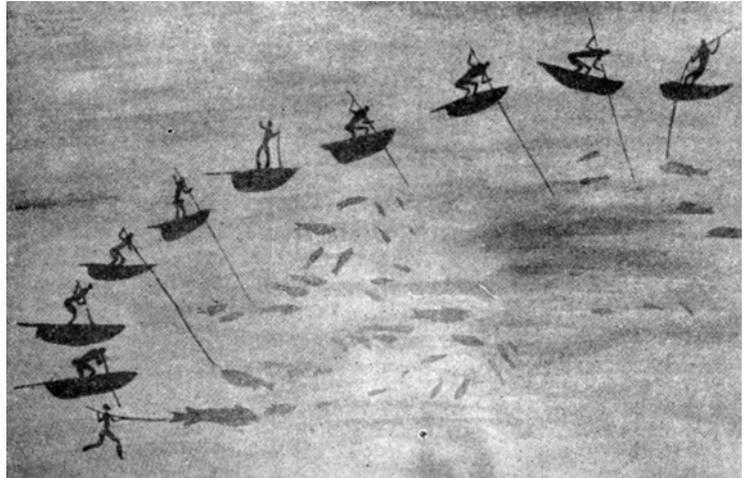
10. *Arquero*, Basutolandia, África del Sur.

Es interesante observar el hecho de que en el suroeste de Europa, propiamente en España, se haya dado este fenómeno estético tan extraordinario. Según comenta el antropólogo Jorge Baristayn, en el espacio que va del Calpe hasta el Pirineo se presentan dos hechos artísticos: de un lado y hacia el norte, el arte realista-naturalista del pintor de Altamira, y más hacia Oriente, desde Lérida hasta Cádiz, apuntando al Mar Azul, la pintura simbolista de fluxión aparentemente introvertida, que se ha dado en llamar el arte prehistórico del Levante español.

El autor advierte que no es casualidad que la presencia de estos hechos artísticos tan semejantes estén ubicados en esta frontera entre Occidente y Oriente, significando el reencuentro de todo el universo.



11. *Grupo conversando*, "Valle del Arte", África del Sur.



12. *Pesca*, montaña Mpongweni, Drakensberg, Natal.

Acerca de la pintura de los bosquimanos, Baristayn comenta que en aquella época prehistórica se fueron secando las otrora fértiles praderas del Sahara haciendo que los poblados fueran dejados atrás; de ese modo los bosquimanos cruzaron el estrecho de Gibraltar e invadieron por etapas el Levante español, donde se establecieron. De aquellos proviene el origen de una gran cantidad de pinturas parietales en las que se halla esquematizado con detalles y en las actitudes más diversas el ámbito conductual del hombre.

Un ejemplo de ello, señalado por el autor, es la "Recolectora de miel" (que en la figura 7, se intitula "Ladrones de miel") pintura en la que se hace manifiesto el maravilloso don de observación, la capacidad de retener imágenes y otros impulsos y factores de asociación e inducción gestáltica y estética, que traduce ya no un influjo de integración a pesar de lo primitivo y aparentemente trivial de algunas figuraciones sino más bien tendencias individualistas, en la cuales no está ausente un cierto acento de ironía que más bien parece de inducción lúdica y no de resentimiento o admoción, tal cual se da en otros primitivos.<sup>37</sup>

Igualmente, el antropólogo comenta que la transposición de las formas y del movimiento son tan artísticas y expresivas que evidencian un afán de buena parte de los pintores de perpetrar las imágenes del mundo.

37 Beristayn, Jorge: *Antropología de la pintura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959, pp. 68-69.

Según el historiador Arnold Hauser, la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior. Hauser agrega que el pintor del Paleolítico pinta todavía lo que está viendo realmente; no pinta nada más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única. Este no conoce la heterogeneidad óptica de los varios elementos de la pintura ni de los métodos racionalistas de la composición, caracteres estilísticos que a nosotros nos son tan familiares por los dibujos infantiles y por el arte de las razas “primitivas”.

Y sobre todo el artista del Paleolítico no conoce la técnica de componer un rostro con la silueta de perfil y los ojos de frente. La pintura paleolítica llega, al parecer sin lucha, a la posesión de la unidad de percepción visual conseguida por el arte moderno a costa de esfuerzos seculares; es cierto que la pintura paleolítica mejora sus métodos, pero no los cambia, y el dualismo de lo visible y lo no visible, de lo visto y lo meramente conocido, le es siempre completamente ajeno.<sup>38</sup>

Desde otro ángulo, Read aporta su visión particular sobre el arte de la prehistoria afirmando que sólo pudo hacerse visible –captarse y representarse perceptivamente– por medio de un signo, esto es, por medio de una imagen que puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria. El signo surgió para establecer la sincronidad, con el oculto deseo de hacer que un hecho correspondiera a otro.<sup>39</sup>

Read comenta además que no hay duda que se desarrolló una capacidad para retener la imagen percibida, y que ella constituyó la base de la inteligencia específicamente humana. *“Y naturalmente ciertas imágenes tuvieron prioridad en este desarrollo, aquellas conectadas con los instintos primarios de la obtención del sustento y del sexo.”*<sup>40</sup>

Y agrega que estas imágenes no eran producto de una facultad mimética, más bien se trata de un símbolo ideoplástico, determinado por un sentimiento interno y no por observación

38 Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 1, Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 14-15.

39 Read, Herbert, *op cit.*, p. 17.

40 *Idem*, p. 36.

externa; no pretende ser una representación visual de la figura humana. Tampoco se trata de una imagen mnémica, sino de un signo, y en un caso extremo, de un ideograma o pictografía.<sup>41</sup>

En lo personal, lo que destaco de estas obras es la capacidad de observación de las formas y expresiones humanas que demuestran una libertad en el trabajo de aquel pintor desprejuiciado que no intenta diferenciar lo que ve y lo que sabe del mundo en su pintura.

### **2.1.2 Pintura rupestre en México: el mural de San Borjitas**

Retomando la búsqueda inicial de pinturas rupestres como referentes para mi trabajo, durante el periodo de estudios de Maestría, me propongo hacer un relevamiento documental de sitios con pintura rupestre en México, donde se encuentran miles de ellas, y me enfoco en un grupo de pinturas rupestres de la península de Baja California.

De un enorme grupo de pinturas murales que se encuentran en esta región, elijo aquellas que presentan figuras antropomorfas predominantemente, ya que en la mayoría de éstas abundan las figuras zoomorfas (figuras que remiten a formas de animales). Por último decido centrar la atención en un mural de grandes dimensiones llamado San Borjitas, ubicado en la sierra de Guadalupe en el cual, a miles de años de su realización, todavía pueden apreciarse impactantes figuras antropomorfas policromas (ver figuras 13 y 14). La intención de conocer más sobre este mural fue intuitiva y luego surgió la idea de analizar las posibles relaciones formales entre esos motivos y los de la serie de la serie de pintura personal mencionada.

Observando a primera vista el aspecto general del mural de San Borjitas se puede apreciar que en él predomina la figura antropomorfa realizada en un tipo de dibujo esquemático, muy sencillo, y noto que en este aspecto se asemeja a mis dibujos.

A fin de recabar información documental sobre el mural de San Borjitas, seleccioné una serie de textos sobre investigaciones realizadas por Enrique Hambleton, María del Pilar Casado, León Diget, Barbro Dahlgren, Javier Romero y María Teresa Uriarte, en los que se trata sobre las pinturas rupestres de Baja California en general y en particular sobre San Borjitas.

41 *Ibidem*, p. 30.

Según Hambleton, dicho mural se encuentra pintado sobre un abrigo de roca basáltica ubicado a más de setecientos metros sobre el nivel del mar en la sierra de Guadalupe, en Baja California. El mismo presenta un grupo de treinta siluetas antropomorfas que han sido pintadas de manera superpuesta sobre el abrigo rocoso que se eleva a cinco metros del piso.

La escala de esta pintura es monumental, midiendo un total de cinco metros de altura por siete de base. Los personajes de mayor tamaño miden aproximadamente dos metros y la mayor parte de las siluetas de los cuerpos se ven atravesadas transversalmente por flechas.

Los colores utilizados en la pintura son pigmentos rojo, ocre, amarillo y negro, cuya base son óxidos minerales de origen volcánico que se encuentran en la región hasta la actualidad. También se reconoce la utilización del color blanco proveniente de las piedras calizas de la región.

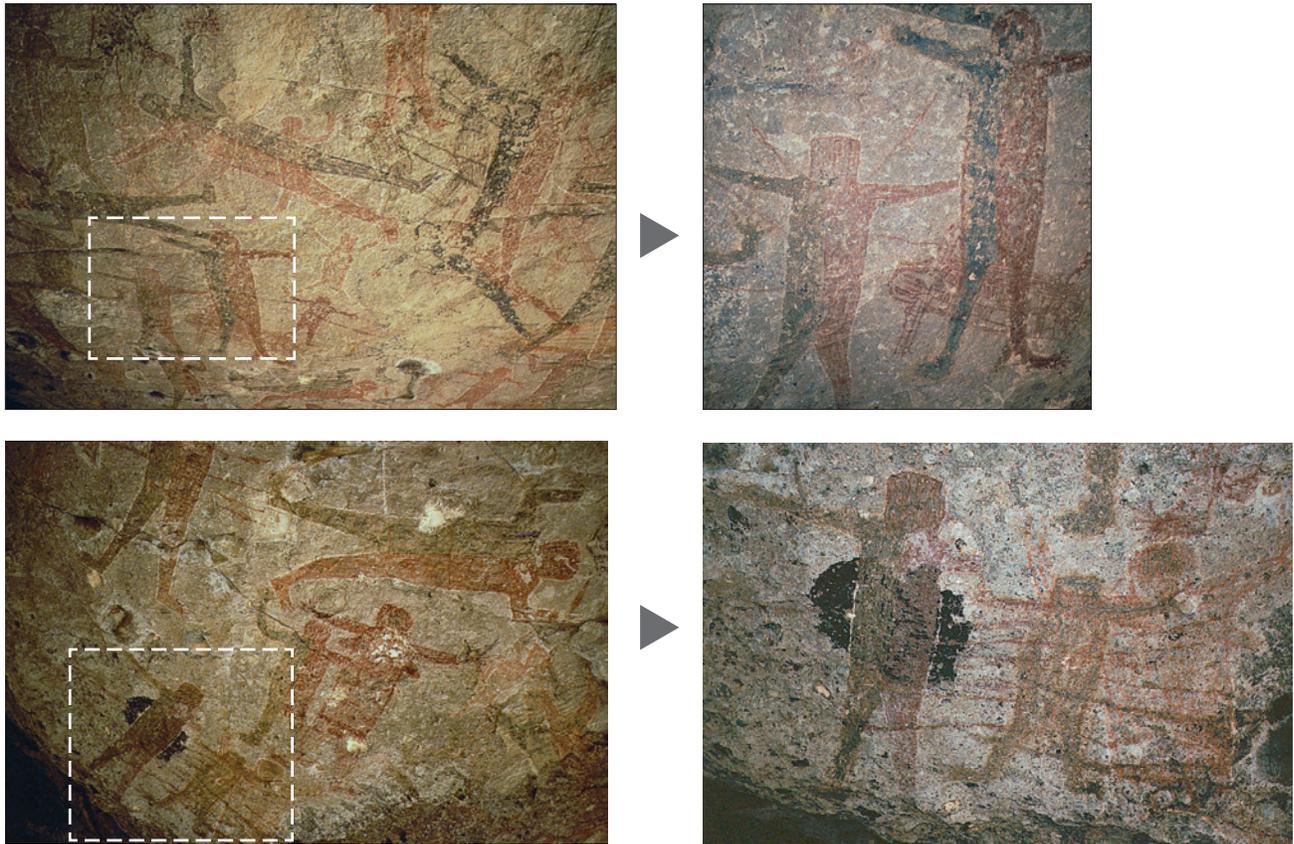
Hambleton comenta además que la preparación de los pigmentos es variada, dando tres tipos diversos de colorantes: unos con la consistencia de un lápiz duro, otros de pintura lechosa que da una apariencia de uniformidad sobre la roca y otros de consistencia semejante a la cera que se aplicó untándose a la piedra. Al parecer, aún no se conoce exactamente la composición de los pigmentos ni las técnicas de preparación de los materiales de pintura realizados por estos pintores.

### **2.1.2 a. Relaciones formales entre San Borjitas y la serie personal**

Luego de describir los aspectos físicos de la pintura de San Borjitas y de la serie de pinturas personales, propongo delimitar las relaciones que me sugieren las figuras antropomorfas entre sí.

Mencionado ya el aspecto general de San Borjitas, veamos ahora el caso de la obra personal. Se trata de una serie de seis pinturas (ver figuras 1 a 6) realizadas sobre papel, cartulina y cartón con formatos que varían de pequeños a medianos desde treinta centímetros hasta un metro veinte. Los tipos de materiales utilizados son: témpera, tinta líquida, barras de óleo y barniz incoloro; los cuales fueron aplicados en su mayoría sobre una imprimatura texturizada compuesta por yeso, cola vinílica y agua. En las paletas de colores predominan la gama de azules, rojos, morados, ocre, amarillos, negro y blanco; pero cabe mencionar que en cada obra se aplican tres tonos como máximo.

Más allá del aspecto físico del mural de San Borjitas podemos reconocer variados contornos de figuras humanas que se presentan en una visión plana, frontal y muestran rasgos comunes como los brazos en alto. Las manos presentan los dedos extendidos y abiertos; los pies, volteados hacia afuera, están rotados en relación con el resto del cuerpo. En las figuras femeninas se dibujan los senos bajo las axilas en una vista lateral. (ver figuras 13 y 14)



13-14. Detalles de la pintura rupestre *San Borjitas*, Sierra de Guadalupe, Baja California, México.  
Fotos de Jorge Sánchez.

Según este tipo particular de dibujo, encuentro una similitud entre la obra rupestre y la obra personal ya que en ambos casos se trata de siluetas de personajes humanos que no representan de un modo realista a las figuras humanas, sino que se ven reducidos los detalles particulares presentando una vista general de las siluetas a modo de contornos, sin recurrir por ejemplo al *escorzo* para dar idea de perspectivas visuales a las figuras. También, en ambas obras el dibujo muestra dos puntos de vista: el frontal que delimita el contorno de las figuras y el lateral mediante el cual se muestran detalles del cuerpo, como los pies y los senos, que de otro modo y vistos de frente no se destacarían dentro de la silueta.

En este punto, es relevante destacar la diferencia que existe entre las obras rupestres que presento como mis referentes: las pinturas levantinas y bosquimanas por un lado, y por el otro el mural rupestre de San Borjitas.

Mencionábamos antes –retomando a Hauser– que la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera directa y pura, libre de añadidos o restricciones intelectuales ya que en ellas el pintor pinta lo que está viendo realmente; pinta nada más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única, por el hecho de que éste no conoce la heterogeneidad óptica de los varios elementos de la pintura ni de los métodos racionalistas de la composición.

Por su parte, las obras primitivas (en las que podemos incluir a San Borjitas) a semejanza de los dibujos infantiles, son racionales, no sensoriales; muestran lo que el pintor primitivo o el niño conocen, no lo que ven realmente; no dan del objeto una visión óptica y orgánica, sino teórica y sintética; combinan la vista de frente con la vista de perfil o la vista desde lo alto, sin prescindir de nada que consideran atributo interesante biológicamente o importante como motivo, pero descuidan todo lo que no juega un papel directo en el conjunto del objeto, aunque sea por sí mismo susceptible de despertar impresión.

Ahora bien, volviendo a las relaciones formales entre San Borjitas y mi serie de pinturas, veamos algunas diferencias. En el caso del primero, al tratarse de un mural de grandes dimensiones, se puede apreciar que no existen dibujos aislados sino que presenta una multitud de personajes en pequeños grupos que a través del efecto que genera la trama de diversas pinturas superpuestas en el mismo espacio, genera un grupo mayor.

En mi pintura en cambio, predominan las figuras individuales, excepto en las figuras 3 y 4, donde se presentan más de un personaje; no se pintan figuras superpuestas, aunque sí se generan varias capas de pintura y texturas.

Otra de las diferencias consiste en que algunos personajes en San Borjitas están atravesados por flechas, llevan adornos en la cabeza y parecen tener pintura corporal. También presentan

rasgos que indican el sexo al que pertenecen, y finalmente las relaciones de tamaños entre los personajes que sugieren diferentes edades, cuerpos de adultos y de niños.

Tal cosa no sucede en la obra personal, pues las figuras antropomorfas no proporcionan aquella información, ya que los personajes no llevan vestimentas en su mayoría, no portan objetos, ni poseen rasgos que identifiquen el sexo (excepto en la figura 2) y tampoco sugieren edades.

En el sentido de los temas o asuntos contenidos en las obras, en la pintura rupestre podemos deducir mediante las posiciones corporales de los personajes que –a diferencia de la pintura bosquimana y la levantina presentan posiciones estáticas– remiten igualmente a escenas de actividades sociales como la búsqueda del sustento, la lucha, reuniones de grupos o familias, es decir que comparten el hecho de expresar algunas actitudes del ámbito conductal del hombre.

Por su parte en la obra personal, si bien las posiciones corporales de los personajes pueden definirse a simple vista y con la ayuda de algunos títulos de las obras, como *Caída* y *Saltando*, (figuras 2 y 5) por ejemplo, algunos personajes se encuentran en posición estática y otras dinámica y en algunos casos interactúan con otros elementos, como el pez en *Sin título*, (figura 1) la luna en *Conspiradores* (figura 3), o las páginas de libro (bajo los brazos del personaje central) en *Penetración cultural* (figura 6). Pero estas interacciones no muestran acciones humanas sino más bien tratan poéticas que remiten a sentimientos internos y no pretenden representar visualmente la figura humana.

Finalmente, cabe mencionar que los estiramientos que presentan las figuras en mi obra, guardan semejanza con las figuras levantinas y bosquimanas, pero difieren de las de San Borjitas. En ese sentido retomo el concepto del estilo “háptico” creado por Alois Riegl quien afirma que en este estilo artístico las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa. Por ejemplo, los miembros en posición de correr se alargan porque al correr se sienten más largos. De acuerdo con Read, los estilos prehistóricos levantino y bosquimano se hallan determinados, por una parte, por la *imagen* captada exteriormente, y por la otra, por la *sensación* internamente sentida; y los términos “imaginista” y “sensualista” servirían muy bien como términos descriptivos. En ese sentido, los alargamientos y otras exageraciones del estilo háptico tienen la

misma explicación: son modos reflejos de expresión, asociados con modos particulares de acción. A éstos Read los nombra bajo el término más general de “vitalistas”.<sup>42</sup>

Para concluir, se puede afirmar en un sentido universal que en el quehacer de la pintura desde hace miles de años hasta la época actual se vienen manifestando los modos de percibir y dar significado al mundo. A través de este juego de aprehender las formas, los ritmos, los colores y las texturas del mundo, es posible generar una mayor comprensión del entorno haciéndose extensivo desde el pintor hasta quienes completan el ciclo de la obra.

### **2.1.3 Pintura moderna y contemporánea**

Además de las pinturas rupestres de la prehistoria, es relevante mencionar la influencia de obras artísticas del Siglo XX, que considero importantes referentes en el camino de la pintura.

Para comenzar, me referiré al trabajo de los artistas modernos Paul Klee y Jean Dubuffet; continuaré con el trabajo de Willem de Kooning y por último presentaré una entrevista realizada a Alberto Castro Leñero, como exponente del arte contemporáneo en México.

En esta parte, cabe aclarar que no pretendo hacer un análisis en profundidad de las estéticas particulares de éstos artistas como lo haría un historiador del arte. Propongo hacer una reseña general tomando ciertos datos históricos que ilustren los contextos en los que éstos artistas desarrollaron sus personalidades y sus obras, haciendo referencia a algunos de los trabajos que aportan elementos de reflexión para mi investigación de la forma y el antropomorfismo en la pintura.

#### **2.1.3 a. Paul Klee (Berna, Suiza, 1879 - Locarno, 1940)**

Paul Klee es uno de los artistas sobre el cual mucho han estudiado historiadores del arte e investigadores, principalmente en Europa y Estados Unidos. El propio Klee ha proporcionado una variedad de documentos escritos, como el diario que llevó desde 1897 a 1918, las cartas en las que comentaba sobre sus obras, las reseñas de exposiciones artísticas y los escritos pedagógicos.

42 Read, Herbert, *op cit.*, pp. 25-26.

Según escribe en su biografía, a pesar de haber nacido en Suiza, Klee era ciudadano alemán al igual que su padre. También sabemos a través de sus diarios, que desde niño se dedicó a la música como ejecutante de violín siguiendo esa tradición familiar de músicos durante toda su vida. Al terminar la secundaria comenzó a estudiar dibujo en Munich, en una época en que esta ciudad gozaba de una gran actividad artística donde se manifestaban las tendencias modernas del arte como el *Jugendstil*, el modernismo alemán. Estas influencias pueden reconocerse en los primeros aguafuertes y pinturas sobre vidrio (ver figura 15) realizadas por Klee en las que predominan lo lineal y lo gráfico en figuras de seres fantásticos y figuras humanas deformadas de modo caricaturesco y expresionista.

En uno de sus textos escrito en 1911 como reseña de la primera exposición del grupo *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)* –integrado por los artistas August Macke, Wassili Kandinsky y Franz Marc–, Klee expresó por primera vez su interés por el arte “primitivo”, el arte infantil y el de los enfermos mentales:

Todavía podemos encontrarnos con los orígenes primigenios del arte, tal como se los suele encontrar en los museos etnológicos o en casa en la habitación de los niños (no te rías, lector), los niños también lo saben hacer, y eso no significa un veredicto mortal sobre las tendencias más nuevas, sino que encierra verdadera sabiduría. Cuanto más inermes son estos niños, tanto más aleccionador es su arte; aquí también la corrupción es posible: cuando los niños entran en conocimiento de obras de arte perfectas y tratan de imitarlas. Un fenómeno paralelo lo constituyen los dibujos de enfermos mentales, y no es ningún insulto hablar aquí de locura. En realidad, todo eso merece la pena tomarse más en serio que todos los museos de arte, si de lo que se trata es de reformar el arte actual.<sup>43</sup>

Klee se unió a “El Jinete Azul” un año después, participando con obra gráfica en la segunda exposición del grupo y en el único almanaque que publicaron, en el cual se reunieron reproducciones de obras de arte modernas, de artesanías de pueblos primitivos y dibujos de niños, con la intención de ser –según sus organizadores– «un lugar de reunión de todas aquellas tendencias que hoy

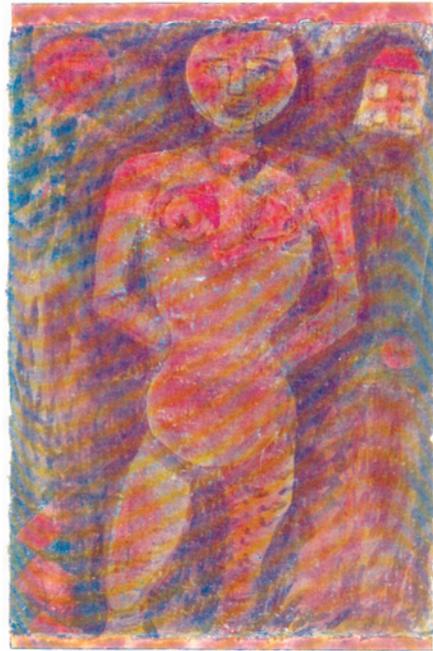
43 Partsch, Susanna, *Paul Klee*, Colonia, Taschen, 1991, p. 27.

en día se hacen notar vigorosamente en todos los campos del arte y cuyo propósito principal es ampliar los límites de la capacidad de expresión artística». <sup>44</sup>

En los grabados y dibujos que realizaba Klee en esa época, la forma fue adquiriendo un carácter preponderante, y la identificación del motivo tenía lugar durante el acto de dibujar y aún después de terminado el dibujo.



15. *Niña con muñeca*, Paul Klee, 1905.  
Acuarela al reverso de un vidrio,  
17,7 x 12,9 cm.



16. *Desnudo femenino*, Paul Klee, 1910.  
Óleo sobre tela de ramio sobre cartulina,  
38,9 x 25 cm.

Recién en el año 1914, Klee se descubre como pintor mientras trabaja el color durante un viaje de estudios a Túnez junto con sus compañeros Macke y Moilliet. A partir de allí, comienza a desarrollar una extensa obra pictórica de carácter abstracto en la que explora las formas y el color a diferencia de las obras gráficas monocromáticas realizadas en sus comienzos. En relación con la pintura, Klee definió el significado de ser un pintor abstracto en un texto pedagógico que realizó para la escuela Bauhaus, en el que explica que:

...ser pintor abstracto no significa abstraer de los objetos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de esos objetivos, en la

44 Partsch, Susanna, *idem*, p. 27.

puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras: entre lo claro y lo oscuro; el color, lo claro y lo oscuro; entre el color y el color; lo largo y lo corto; lo ancho y lo estrecho; lo agudo y lo romo; derecha e izquierda, arriba y abajo, delante y atrás; entre el círculo, el cuadrado y el triángulo.<sup>45</sup>

Según Jürgen Glaesemer –un importante estudioso de la obra de Klee–, éste entendía la abstracción como una exigencia que se plantea el artista al realizar un cuadro, no como una característica del mensaje que contiene el cuadro. «Klee exigía una aplicación abstracta, no adulterada por coerciones externas de los medios pictóricos, y reclamaba una autonomía de éstos». Esta idea había sido formulada por el propio Klee quien comentaba que el hecho de que los colores y formas de su pintura fueran objeto de un número infinito de interpretaciones por parte de los espectadores, no ponía en entredicho, sino más bien justificaba la exigencia de aplicar de un modo “puro” los medios pictóricos.<sup>46</sup>

En 1924, Klee expuso por primera vez su concepción del arte en una conferencia pronunciada en Jena. En ella manifestó que al artista le interesan más las *fuerzas creativas* de la naturaleza que los fenómenos por ella generados, y que la aspiración del artista debe ser integrarse en tales fuerzas, de modo que a través de él, la naturaleza pueda generar fenómenos nuevos, nuevas realidades y nuevos mundos.<sup>47</sup>

¿Qué artista no querría habitar allí donde el órgano central del tiempo y del espacio –no importa si se llama cerebro o corazón– determina todas las funciones? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primitivo de la creación, donde se halla la clave secreta de todo? <sup>48</sup>

Asimismo, Klee reflexionaba sobre la relación naturaleza-artista mediante la metáfora del árbol. Según comenta Read al respecto, se compara la creación de la obra de arte con el crecimiento de un árbol, que hunde sus raíces en la tierra y despliega su copa en el aire.

Desde las extendidas raíces del árbol llega la savia al artista, que es como el tronco, y con la plenitud de esta onda plasma su visión, que se desarrolla y expande como la copa del árbol. Se repite la imagen de la corriente que alterna con las estaciones, sin esfuerzo

45-46 Partsch, Susanna, *ibidem*, p. 27.

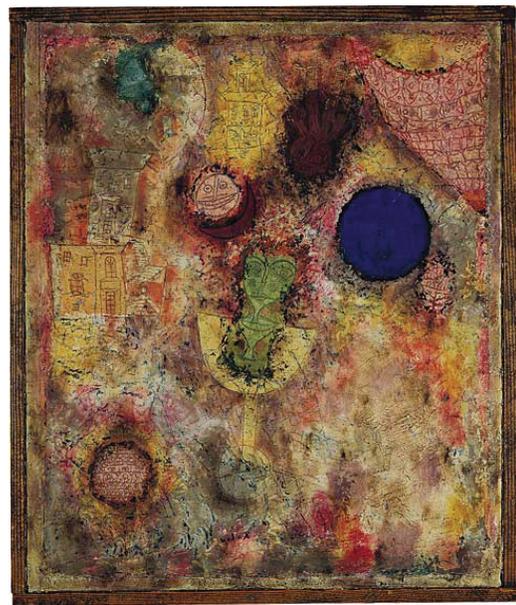
47-48 Micheli, Mario De: *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979, p. 108.

consciente; pero en Klee se le añade la idea de transformación, la idea de que el arte no es el reflejo de una determinada realidad en un espejo, sino la transformación de un elemento (que tiene sus raíces bajo tierra, en el inconsciente) en otro elemento (que se hace consciente en el tiempo y el espacio). El artista es simplemente un conducto cuya única función consiste en transmitir las fuerzas de la naturaleza en formas artísticas.<sup>49</sup>

Klee trata aquí además, acerca de la objetividad y sus relaciones con la creación artística expresando que la mirada aguda del artista penetra las cosas que la naturaleza le coloca, ya formadas, ante su vista. «Cuanto más en profundidad mira, tanto más fácilmente relaciona los puntos de vista de hoy con los de ayer, y tanto más se graba en él, en lugar de la imagen definida de la naturaleza, la imagen esencial de la creación como génesis».<sup>50</sup>



17. *El corredor al gol*, Paul Klee, 1921.  
Acuarela y lápiz sobre papel, 151/2 x 11 7/8 pulg.



18. *Jardín mágico*, Paul Klee, 1926.  
Óleo sobre malla de alambre cubierta de yeso, 52,9 x 44,9 cm.

En conclusión, podemos afirmar que Klee es un artista que reflexiona sobre los problemas que plantea el arte moderno y aporta un punto de vista personal acerca de las dicotomías forma artística-forma natural, abstracción-realidad. La aportación que el trabajo de este artista da a mi búsqueda está relacionada con su propia propia búsqueda de la espontaneidad y la intuición en

49 Read, Herbert, *op cit.*, p. 14.

50 Dorfler, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965, p. 96.

el trabajo artístico valorando e investigando exhaustivamente manifestaciones artísticas que no se tenían en cuenta en su época, como el arte de los pueblos “primitivos”, los dibujos de los niños y de los enfermos mentales los cuales retomó como sus propios referentes artísticos. Asimismo, como lo refiere Dorflès, con un sutil trabajo de la línea Klee ha sido precursor de un nuevo enfoque en la pintura, una nueva dimensión que traspasa la línea divisoria entre lo figurativo de lo abstracto, abriendo la posibilidad a los artistas venideros de conjuntar ambas en sus obras. «Esa dimensión que Klee ha sabido insertar, con la mágica sutileza que señala su obra con el signo de precursora de una época en la que las artes visuales ya no son únicamente “artes del espacio”, sino además, “artes del devenir”». <sup>51</sup>

### 2.1.3 b. Jean Dubuffet (El Havre, Francia 1901- París, 1985)

Jean Dubuffet, nacido en El Havre en 1901, se traslada a París donde estudia pintura y se dedica al trabajo de comerciante de vinos. A partir del año 1942 –en el contexto de la Segunda Guerra Mundial– siendo un hombre de edad madura, comienza a dedicar su vida a la creación artística.

De modo similar a Paul Klee, este artista mostró un fuerte interés por las manifestaciones plásticas de los pueblos “primitivos”, de los niños y de los “locos”. Klee se interesaba por acercarse a los orígenes primigenios del arte, al fondo primitivo de la creación donde, decía, “se halla la clave secreta de todo”. Dubuffet comparte este programa y explora en sus procesos de creación la espontaneidad y el instinto sobre la razón y la formación técnica. A partir de sus *Escritos sobre arte* se pueden conocer algunas de las ideas fundamentales de Dubuffet en ese sentido, donde afirma por ejemplo que “hay que alimentarse de inscripciones, de trazados instintivos. Respetar los impulsos, las espontaneidades ancestrales de la mano humana cuando traza signos”.

Consecuentemente a estas ideas, Dubuffet fue uno de los primeros artistas europeos modernos que renuncia a los materiales y las técnicas tradicionales desarrollando un peculiar estilo visual; valoriza el *art brut*, el arte que es producido por personas ajenas a la cultura occidental –como es el caso de los pueblos llamados “primitivos”, los niños pequeños y los locos– que no reciben

51 Dorflès, Gillo, *idem*, p. 96.

de ésta ninguna información ni influencia. Así el artista se dedicó durante muchos años a juntar objetos de la más diversa naturaleza, encontrados, creados o pintados por “primitivos”, niños y locos cuya característica común era la inmediatez ingenua o la curiosidad casual. Con todo este material recopilado y con el apoyo de un grupo de amigos, Dubuffet organiza varias exposiciones en las que destaca una importante muestra realizada en París en el año 1947 donde se exhibieron pinturas, dibujos, estatuitas, bordados, pequeñas obras de todo tipo, ejecutadas completamente al margen del arte cultural.<sup>52</sup>

La valoración del objeto encontrado y recopilado es sido fundamental en el trabajo de Dubuffet, ya que aquél se convierte en la creación misma; trasciende al objeto y sirve como punto de partida de una imagen plástica. Por el hecho de poseer características formales, texturales, cromáticas, que lo hacen atractivos y capaces de evocar diversas cosas, los elementos encontrados, triviales y toscos son llevados a las obras de Dubuffet. Asimismo, introduce la materia orgánica en su obra, materiales que no se utilizaban antes en la pintura, como la arena, el barro, el yeso, entre otros, mezclándolos con la pintura, explorando persistentemente las posibilidades ofrecidas por los materiales y las superficies; sin preocuparse por la calidad efímera de algunas de sus obras. En ese sentido, Dubuffet sostiene que los materiales son en sí mismos sustancias vivas, cada material tiene su propia fuerza y carácter expresivo.

Dubuffet tiene una clara postura acerca de los pintores, diciendo que son quienes se aplican a diversificar superficies: «*variándolas y diversificándolas es como se comunica la vida y se anima mágicamente*». Pero según el artista, ese resultado se logrará a menudo y se obtendrá mejor si los medios utilizados son extremadamente sencillos.

En cuanto a este particular método de trabajar la obra, Dubuffet comenta lo siguiente:

En todas mis obras... siempre recurrí a un método invariable. Consiste en hacer una delineación de los objetos representados, fuertemente dependientes en un sistema de necesidades que en sí parece extraño. Estas necesidades se deben a veces al carácter inapropiado y torpe del material utilizado; a veces a la inadecuada manipulación de las

52 Lucie-Smith, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Buenos Aires, Emecé, 1979, pp. 87-88.

herramientas; a veces a alguna extraña noción obsesiva (frecuentemente cambiada por otra). En una palabra, es siempre cuestión de dar a la persona que está mirando el cuadro, una impresión fantástica de que una lógica ha dirigido el acto de pintarlo, lógica a la que está sujeta la delineación de cada objeto, incluso sacrificada, de una manera tan perentoria que, curiosamente, fuerza las más inesperadas soluciones y, a pesar de los obstáculos que crea, produce la figuración deseada.<sup>53</sup>

En opinión del artista, el gesto esencial del pintor es “*embadurnar*” imprimiendo en el cuadro las huellas más inmediatas posibles de su pensamiento y de los ritmos e impulsos mediante sus manos desnudas o instrumentos sencillos que sean “*buenos conductores*” –una hoja cortante, un palo corto o cualquier casco de piedra– que no corten ni debiliten las corrientes que emanan del pintor.<sup>54</sup>



19. *Triomphe et gloire*, Jean Dubuffet, 1950.  
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.



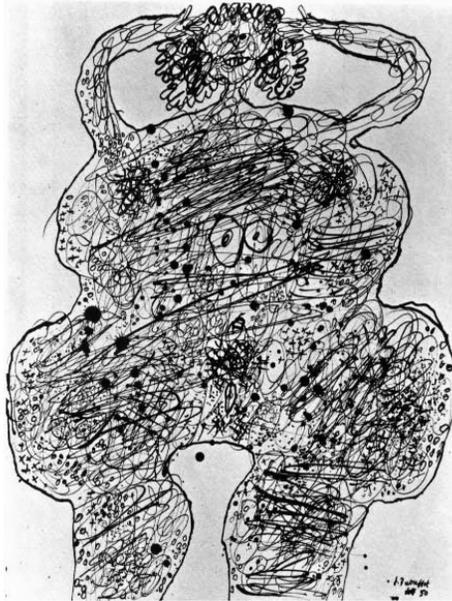
20. *Fleshy face with chestnut hair*, Jean Dubuffet, 1951.  
Técnica mixta sobre tabla, 64,9 x 54 cm.

En ese sentido, desarrolla una serie de pinturas en las que hace evidente la presencia de la superficie plana y bidimensional del cuadro, de modo que los objetos que se colocan sobre esa superficie hablen el lenguaje propio de una superficie llana, aplastada, sin pretender entrar en un falso lenguaje de espacio tridimensional, que no es el de la pintura.

53 Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 110

54 *Idem*, pp. 58-59.

Parte importante de la temática de sus pinturas la constituyen los retratos (realizados entre 1945 y 1947) y las figuras antropomorfas, como la serie de *Cuerpos de dama* (figura 21). Acerca de ello el artista declara que le gusta pintar hechos *generales* y evita todo lo ocasional en los sujetos que pinta: “... si pinto la efigie de un hombre, me parece suficiente que mi pintura evoque efectivamente un rostro de ser humano, pero sin particularidades accidentales, que son tan vanas”.



21. *Corps de dame*, Jean Dubuffet, 1950.  
Tinta china, 27 x 21 cm.



22. *L'inconsistant*, Jean Dubuffet, 1959.  
Tinta china, 116 x 89 cm.

La obra de Dubuffet resulta significativa en mi búsqueda visual personal en el sentido de la importancia que éste da al desarrollo de la espontaneidad y el instinto aplicándolo en la elección de los materiales y el proceso de creación de la obra. En su propuesta, Dubuffet aporta un sentido del absurdo y un humor cáustico; explora en profundidad la capacidad cognitiva humana a través de la creación artística. Así, en mi opinión, este artista reafirma el sentido humanizador de la actividad artística, trabajando a favor del individuo y su espíritu, en contrasentido a la alienación provocada por los mecanismos del sistema cultural.

### 2.1.3 c. Willem de Kooning (Rotterdam, 1904 - New York, 1997)

Willem de Kooning, pintor estadounidense de origen holandés, inicia sus estudios de arte en la Academia de Bellas Artes y Ciencias Técnicas de Rotterdam. Su formación académica se desarrolla en la época en que predominaba el expresionismo en el arte europeo, movimiento en el que destacaban las obras de los pintores belgas James Ensor y Constant Permeke.

En 1926, viaja a los Estados Unidos donde se establece en la ciudad de Nueva York; allí conoce a importantes artistas como John Graham, Marc Rothko y Arshile Gorky, con quienes establece una intensa amistad. Junto con sus amigos se afilia al Sindicato de Artistas en 1934 y se integra luego al "Art Project" promulgado por el *Work Progress Administration* (creado para hacer frente a la crisis en los diferentes sectores sociales) en el que realiza pinturas de pequeño formato y participa en proyectos de carácter público.

En 1936 participa activamente en el debate que llevará a la formación del grupo *Artistas Abstractos Norteamericanos*. Esa sería una época de experimentación y reflexión para de Kooning, quien inicia la serie de pinturas de hombres de pie y sentados. En ese mismo año participa de su primera exposición colectiva, "New Horizons in American Art", que se presenta en el *Museum of Modern Art* en Nueva York, junto a Ilya Bolotowsky, Francis Criss, Stuart Davis, Arshile Gorky y Jan Matulka, entre otros.

Realiza varias pinturas murales, ilustraciones para revistas de moda y en 1938 comienza a pintar las primeras series de mujeres en las que puede reconocerse la influencia de la obra de Dubuffet *Cuerpos de mujeres*, de 1950. (figura 21)

Aunque con frecuencia se cita como el creador de la pintura de acción, un abstracto, puramente formal con un intuitivo sentido de la expresión, Willem de Kooning trabajó más frecuentemente con la realidad observable, primariamente con las figuras y los paisajes. Desde 1950 a 1955, completó su famosa serie *Women* (figura 23), integrada por figuras humanas con una agresiva aplicación de la pintura, colores audaces y amplios trazos gestuales del *expresionismo abstracto*. Estos "retratos" de mujer provocaron no sólo por su vulgar carnalidad y colores "chillones" sino también por su apego

a la representación figurativa; fueron una opción considerada regresiva por algunos expresionistas abstractos contemporáneos al artista, quien logró retomar consistentemente muchas décadas.

*Composition* (figura 24) que sirvió como un puente entre *Women* y la siguiente serie de trabajos de este pintor, fue clasificado por el crítico Thomas Hess como “el paisaje urbano abstracto” (1955-58).



23. *Women I*, Willem de Kooning, 1952.  
Óleo sobre tela, 192,7 x 147,3 cm.



24. *Composition*, Willem de Kooning, 1955.  
Óleo, esmalte y carbón sobre tela,  
79 1/8 x 69 1/8 pulgadas.

De acuerdo con el artista, “*el paisaje está en la mujer y la mujer está en los paisajes*”. De hecho, *Composition* se lee como una mujer ofuscada por el agitado trabajo del pincel de de Kooning, colores contrastantes y una composición en su conjunto sin un punto de vista fijo. *Composition* fue terminada cuando el artista se había instalado en un estudio ubicado en el centro de New York; no en vano los enérgicos toques de rojo, turquesa y amarillo cromo sugieren el frenético ritmo de la ciudad, aunque en ella no se representen figuras identificables de habitantes urbanos o formas de la urbe.

Veinte años después tras mudarse a East Hampton, New York, lugar donde busca trabajar en mayor paz y soledad, de Kooning pinta ...*Whose Name Was Writ in Water* (figura 25) obra en la que toma la naturaleza como su tema. El agua fue un tema favorito del artista, quien ideó una rápida

y resbaladiza técnica de empastes en amplios golpes con bordes deshilachados, manchados con goteos, comunicando fluidez y movimientos quebrados. El título de esta pintura fue tomado de un epígrafe en la tumba de Keats, que el pintor pudo ver en un viaje a Roma en 1960. Esta obra es, de acuerdo al crítico Harold Rosenberg, «*lo más cercano que de Kooning pudo llegar haciendo hincapié en la impermanencia de la existencia, y cosas en vías de desaparición*».

Buscando reforzar el contenido de su trabajo y sus técnicas, de Kooning retrabajaba sus lienzos una y otra vez haciendo de cada pintura un compuesto de rastros visuales evanescentes. El revuelto vocabulario pictórico y los espacios condensados de los paisajes urbanos fueron gradualmente difundidos en su obra tardía. Composiciones más abiertas y paletas menos desordenadas, pinceladas más líquidas y sueltas revelan a un pintor liberado de la atmósfera claustrofóbica y nerviosa de la vida en la ciudad y nuevamente en paz con sus alrededores rurales.<sup>55</sup>



25. ...*Whose Name Was Writ in Water*, Willem de Kooning, 1975. Óleo sobre tela, 76 3/4 x 87 3/4 pulgadas.

Acerca de su proceso en la pintura de Kooning comentaba:

Me impido "acabarla". Me pinto fuera del cuadro (*I paint myself out of the picture*). Cuando llego ahí, o bien lo tiro o bien lo conservo. Siempre estoy en algún sitio en el cuadro. En el espacio que utilizo, siempre estoy presente, se podría decir que circulo por él;

55 Extraído del texto de Bridget Alsdorf en [http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_bio\\_36.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_36.html) N. de T. Traducción *ad libitum* por la autora.

después llega un momento en que pierdo de vista lo que quería hacer, entonces estoy fuera. Si el cuadro se sostiene, lo conservo, si no, lo tiro. En realidad es una cuestión que no me interesa mucho.<sup>56</sup>

Según el historiador Edward Lucie-Smith, lo que diferenció la obra de Willem de Kooning de los expresionistas europeos fue el característico vigor norteamericano en la pincelada y la crudeza que emerge en la escala de sus cuadros. Además de lograr un importante punto de contacto entre el arte europeo y el norteamericano, el trabajo de este artista constituyó un precedente para el *pop art* y un antecedente del *action painting* neoyorkino en el cual se destacó principalmente la obra de Jackson Pollock.

Por último, lo que destaco particularmente de la propuesta de Willem de Kooning, además del trabajo de la espontaneidad y el instinto en la creación de las obras –como se mencionaba en el caso de Dubuffet y Klee– es la incorporación de la acción del pintor como elemento fundamental de la obra.

Relaciono este hecho con la tesis de Kahler en la que advierte una relación de la *forma*, en la que la *forma humana* (el artista) crea la *forma artística* (la obra) que se convierten en *arte*, desde el cual se retorna a la *forma* transformándola a su vez.

También me remite a una afirmación de la tesis de Pareyson en la que refiere a la presencia de la persona en el arte como “forma formada” y dice que al darse una compenetración entre el artista y su obra, ésta “es” la persona del artista.

En el caso de W. de Kooning, el pintor se incorpora al proceso de conformación de la obra con el movimiento del cuerpo, la motricidad que le es propia, y desde allí reflexiona: se convierte en la herramienta y el material a la vez, aportando a la obra cualidades peculiares e irrepetibles.

56 “Informalismo y expresionismo abstracto”, La colección del Instituto Valenciano de Arte Moderno, del 4 de julio al 24 de septiembre de 1995, p. 57.

### 2.1.3 d. Alberto Castro Leñero (Ciudad de México, 1951)

Al situarme en la época actual en México, considero necesario mantener la mirada atenta a lo que acontece en el arte contemporáneo que aquí se genera, particularmente en pintura. En ese sentido es que me detengo en la obra de Alberto Castro Leñero, en la que logro identificar un consistente y persistente trabajo de la forma. De acuerdo con el pensamiento que el artista escribe en una de sus exposiciones: *“la experimentación plástica lleva al artista a representar algo inmaterial e irreductible: la forma”*, me propongo acercarme a su experiencia particular, recogiendo algunos testimonios de reflexiones e historias que aporten otros elementos a esta investigación.

El texto que sigue es resultado de una conversación que mantuve con este artista, a propósito de su investigación visual de la forma, que tuvo lugar en su taller de Tlalpan, en la Ciudad de México, en diciembre de 2004.

Alberto Castro Leñero es un artista que trabaja particularmente sobre el proceso de la forma en la pintura y la escultura, a partir de lo cual ha desarrollado un lenguaje visual propio.

A modo de breve reseña, menciono que el mismo comenzó su formación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la Ciudad de México, de 1971 a 1978.

Al año siguiente realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bolonia, Italia, en un contexto histórico donde se desarrollaba el conceptualismo y comenzaba a cuestionarse el valor de la pintura como medio artístico y el trabajo de la forma en las artes visuales.

Además de su obra plástica, que exhibe en muestras individuales y colectivas desde 1973, ha colaborado como ilustrador en diversas publicaciones culturales y ha producido obra gráfica para diversos proyectos; asimismo, entre los años 1982 a 1987 fue maestro de Experimentación Visual en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM.

En cuanto a su propuesta visual, uno de los aspectos que primeramente llama la atención en sus pinturas más recientes son los formatos que da a sus bastidores, integrados como elementos plásticos. En una mirada retrospectiva, es de destacar que en sus primeras épocas comienza a explorar la figura humana femenina y el paisaje, temas que en la actualidad persisten y resuelve en

formas que tienden más al signo gráfico, a las formas abstractas; recurriendo ahora a la evocación, lo que da como resultado una nueva significación a su pintura.

En las tres obras que se muestran en las figuras 26, 27 y 28, puede notarse el diálogo del artista en torno al tema de la figura humana femenina: con un tratamiento representativo en *Figura con mapa*, mismo que se torna más gráfico en *Figura doble*.



26. *Figura con mapa*, Alberto Castro Leñero, 2001.  
Acrílico y laca sobre tela, 200 x 100 cm.



27. *Figura doble*, Alberto Castro Leñero, 2000.  
Óleo sobre tela, 200 x 100 cm.

En el caso del trabajo tridimensional de estas temáticas, como muestra el ejemplo de la figura 28, la forma se presenta fragmentada y estilizada en varias de sus piezas escultóricas.

Volviendo a la pintura, es interesante mencionar que el artista desarrolla una serie de obras en las que la forma, antes rectangular o cuadrada del bastidor, muestra ahora diferentes formatos como es el caso de las cruces que propone en la exposición "Incruce" en el Museo del Chopo en la Ciudad de México en el año 1999 y las series de formatos hexagonales, algunas de las cuales por su posición horizontal y la presencia de figuras humanas en su interior evocan sarcófagos, como las obras expuestas en la muestra "Forma" en el año 2002 en el Museo de la Ciudad de México (figura 29). También en la exposición "Paisajes" en la Galería El Estudio en el año 2003, trabaja con una serie de pinturas con formatos de pantallas convexas rectangulares que remiten a monitores con imágenes de líneas de interferencias.

Me detendré ahora en el conjunto de obras pictóricas que integraron la exposición "Forma", las cuales tuvieron una particular influencia en mi investigación visual.

En general, en esta serie de obras pictóricas y escultóricas, se evidencian dos líneas de trabajo de la forma, que refieren a la figura humana y son constantes en la obra de este artista:

- la representación "realista" de la figura humana femenina
- la figura humana femenina como un signo o metáfora (relacionada con el paisaje-mapa)

El pintor plantea aquí un equilibrio entre dos modos de formar, uno más apegado a la percepción visual y el otro que tiende a lo conceptual. En algunas pinturas es posible reconocer las figuras humanas y en otros fragmentos de cuerpos llevados al límite reconocible de la figuración, los cuales logran ser más evocadores y se acercan a la idea del signo y la metáfora. (ver figuras 27 y 29)



28. *Horizontal*, Alberto Castro Leñero, 2002.  
Bronce, 30 x 275 x 40 cm.

En cuanto al tratamiento de la pintura, vemos que predominan las manchas de colores, chorreados y en líneas sueltas o geométricas que constituyen las unidades plásticas de esta serie pictórica.

Aunque la paleta de colores en cada obra se ve reducida a tres o cuatro tonos como máximo, puede apreciarse un trabajo de múltiples capas en donde la carga de material varía, siendo más ligera y transparente en unas zonas, espesa y empastada en otras, generando texturas en las que se van guardando las huellas y gestos del pintor. En algunos casos se deja visible el estampado industrial de la tela el cual "dialoga" con las texturas visuales pintadas, que se emparentan en su conjunto con el lenguaje del grabado.

Cabe mencionar además, que en esta exposición Alberto Castro Leñero incorpora una selección de obras de otros artistas de generaciones anteriores y posteriores a éste y que muestran puntos de contacto con su investigación plástica y visual. Entre ellas aparecen obras de José

Clemente Orozco, Kioto Ota, Santiago Borja, Manuel Felguéz, Oveis Saheb, Gabriel Macotela y Alfonso Mena; además se presentan objetos naturales, como unas vértebras de ballena.

En relación con esta serie de obras me propuse conocer la opinión del propio artista (a quien en adelante mencionaré como ACL, por las siglas de su nombre). Las premisas para iniciar esta plática, los puntos de interés a tratar, fueron los siguientes:

- el proceso de formación en la obra de ACL
- la importancia de las influencias de otras obras plásticas en su trabajo

Acerca de la variación de la forma de sus bastidores en su obra pictórica –un aspecto relevante y constante en sus pinturas de fines de los años noventa hasta la actualidad– el artista comenta que responde a la idea de la escultura, lo que da como resultado una obra pictórica que es a su vez una pieza tridimensional.



29. *Ángel de la historia 1*, Alberto Castro Leñero, 2001.  
Acrílico sobre tela, 72 x 312 cm.

En cuanto a la pintura en sí misma, explica cómo surgen estas formas refiriéndose a sus obras anteriores en las que trabaja la figura humana a partir del dibujo con modelos en vivo en la técnica del óleo. Con el tiempo sus pinturas se tornaron más gráficas, debido a que las pinceladas fueron tomando formas más lineales, aunque seguían apegadas a la modulación de la figura. Según comenta ACL, este proceso se dio poco a poco, *“primero empecé a trabajar posiciones muy complicadas con las modelos, muy forzadas, y las posiciones fueron ya casi como un signo, como un trazo y a partir de eso el trabajo se fue haciendo cada vez más sintético”*. En este sentido, sin descartar la referencia visual a lo figurativo en la serie que conforma la exposición “Forma” se torna más desdibujada y fragmentada.

Alberto comenta acerca de su proceso de trabajo que comienza en pensar una idea muy general, un pretexto como puede ser el formato, luego trata de evocar cierta emoción para después empezar a trazar, en base a esa emoción, un boceto previo en papel y una vez que la forma funciona bien la traslada a la pintura. En el caso de las obras que se componen como dípticos o polípticos, conceptualiza primero la obra completa mediante un boceto previo en papel sobre el que traza una solución de los elementos que van a estar presentes en cada módulo, previsualizando el conjunto antes de comenzar a pintar.

El problema principal para este artista consiste en pensar *qué* va a pintar y no tanto el *cómo*: *“el cómo lo vas desarrollando, vas haciendo como una especie de manejo del material, pero es diferente ubicarte en qué hacer, en cuestionarte y sobre todo en cómo te cuestionas...”*

En cuanto a los materiales que emplea en estas obras, utiliza el acrílico –un material que requiere de un proceso diferente al óleo, que tiene que ver más con el grabado– en el sentido de la aplicación de múltiples capas.

El color, es un elemento que “trata de descifrar” ya que lo entiende como un resultado, y considera que “va saliendo casi sin quererlo.” Trabaja previamente con el color y la forma en un boceto que le sirve de guía para previsualizar si la obra “funcionará” o no. Pero sólo hasta que ve la obra en su escala real nota si hay que cambiar el color, ya que éste elemento se le presenta como una “necesidad” en la percepción que tiene del cuadro mientras trabaja en él.

Acerca de sus referentes artísticos ACL menciona a José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, como los máximos pintores mexicanos; a la escultora francesa Louise Bourgeois, la obra del catalán Antoni Tàpies y de Constantin Brancusi. Al respecto aclara que en hoy en día no importa si se trata de escultura o pintura, sino que considera que esas obras son un “alimento” para su trabajo. En su relación con la tradición de la pintura mexicana, ACL comenta que cuando empezó a pintar estaba muy influenciado por el diseño y la ilustración, le interesaba la pintura norteamericana de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, y mucho más tarde comenzó a apreciar la pintura mexicana.

Además de las influencias artísticas, ACL comenta sobre otras influencias importantes como lo son el cine y la música; la poesía y la filosofía. El modo de interactuar con estas disciplinas es

haciendo referencia a una idea filosófica en la obra, como por ejemplo en la serie de pinturas con formato de pantallas en las cuales se basa en el texto de un filósofo planteando una reflexión, desde la pintura, sobre el tema de lo fragmentario de la realidad –un tema que tratan algunos filósofos contemporáneos– evocando las formas de pantallas de TV y sus imágenes de interferencia. En ese sentido el pintor trabaja con el ritmo en una serie de ideas e imágenes que aquellas le remiten.

Otra influencia casi inevitable, a la que no se ha hecho mención antes, la constituye el entorno, la ciudad en la que vive y trabaja el artista, lo cual repercute en su percepción y se refleja en el trabajo visual.

Sobre eso, ACL aclara que más que influenciar lo afecta *“...y en el trabajo eso puede verse en cierta obsesividad y neurosis, la obra se vuelve más intensa, más angustiada, por esa misma energía que la afecta”*.

Para concluir Alberto habla sobre la relevancia de la formación del artista y opina que es algo importante ahora más que antes porque con toda la complejidad que representa el arte actual, es necesario tener una ubicación, una visión de lo que está pasando. Acerca de las tendencias contemporáneas critica la falta de contundencia de los nuevos lenguajes *“ya que pareciera ser que el lenguaje justifica la presencia de la obra; y finalmente cualquier lenguaje se hace las mismas preguntas, ahí es donde está la validez de la obra”*. En ese sentido, para este artista la pintura tiene un valor en sí mismo:

Antes creía que la pintura era algo frágil, ahora me puedo imaginar una pintura dentro de un espacio con otros objetos y siento que funciona, es como si se hubiera gastado esa realidad contundente que antes eran los objetos.

Hay posiciones diferentes en la pintura, o intereses diferentes, hay una posición más poética, otras más nítidas se interesan por representar una escena social o de la guerra... Y esa es la posición del arte, como el que está haciendo formas, eso es más abstracto pero en esa abstracción hay toda una serie de valores que estás jugando aunque no los veas.

A mi modo de ver, lo que destaco de la propuesta de este artista en particular tiene que ver con la conjunción que logra en el trabajo de la forma humana representada de modo deliberadamente *“realista”* y presentada como signo o metáfora evocadora, sin tomar partido absoluto por un

caso o el otro, sin contraponerlos, sino tomando lo que cada discurso aporta para dejar a la pintura libre de asociarlos en un sentido más diverso.

Finalizando este capítulo, debo destacar que el motivo de la figura humana resulta el elemento conector entre las obras referenciales que he tomado como ejemplo. En ellas, con la aplicación de diversos recursos plásticos y planteamientos conceptuales, se manifiesta un discurso y una reflexión a partir de lo antropomorfo como signo y símbolo del ser humano.

Estas reflexiones desde la pintura sobre diversos aspectos del ser humano, me llevan a un desarrollo intencional en mi trabajo visual, sobre el cual me referiré en el capítulo que sigue.

## Capítulo 3 Apropiación del concepto de *antropomorfismo* como propuesta visual

*Estoy convencido de que nuestra imaginación no puede ser sino antropomorfa.*  
Italo Calvino

### 3.1 Las formas que resultan significativas

Antes de continuar, es importante mencionar que en estas páginas he venido planteando un recorrido en el que el *hacer* está antes del *comparar*, es decir, una vez que la obra está presente comienzo a elaborar ideas y percepciones que me llevan a particularizar y articular, a establecer relaciones donde antes no veía más que una masa indiferenciada en el trabajo.

Este proceso de reflexión en el que indago sobre la forma y los referentes artísticos (temas del primer y segundo capítulo) me lleva a develar el concepto de la forma como elemento fundamental en mi trabajo y a lo antropomorfo en particular, generando una nueva perspectiva en la propuesta.

De modo retrospectivo, puedo resumir que en las primeras pinturas realizadas en Montevideo durante el año 1991, mi trabajo visual se enfocaba en establecer un diálogo entre la línea (del dibujo en las figuras antropomorfas) y las texturas visuales-matéricas (en los fondos).



30. *Un gran doblez*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartulina, 80 x 120 cm.



31. *Saltando*, Adriana Telleri, 1991.  
Mixta sobre cartón, 90 x 120 cm.

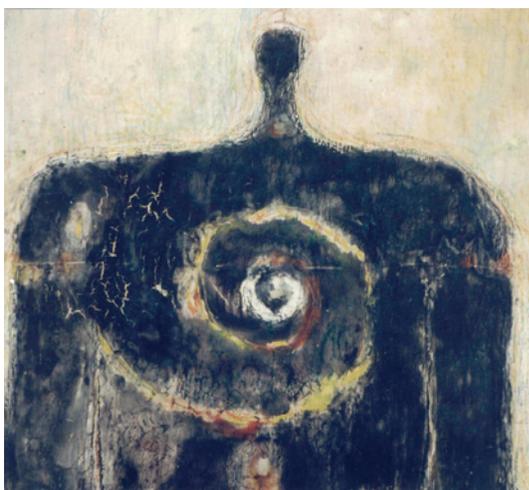
En la obra que muestra la figura 30, se alude un modo de trabajo al que relaciono con la mencionada "forma C" (en las definiciones de la forma, al inicio del primer capítulo) la cual alude al límite o contorno de un objeto (en este caso la figura humana) cuyo elemento opuesto y correlativo es la materia (en este caso los fondos texturados). En ese sentido, entiendo que en mis primeras pinturas se hace evidente cierto antagonismo entre la línea de contorno del dibujo y el tratamiento pictórico del fondo.

Por otra parte, en *Saltando* (figura 31) –una pintura realizada durante el mismo año pero posteriormente a *Un gran doblez*– ya no se trabaja en el sentido de la figura-fondo o línea-materia, sino que las formas pretenden integrarse. La figura se hace presente en la variación del tono en relación con el color de fondo sin necesidad de recurrir a un contorno dibujado. En el personaje se omiten detalles descriptivos o realistas del cuerpo humano: no presenta manos, pies u orejas. A partir de esta obra, el interés plástico se centra en el tratamiento matérico, en la experimentación con diversas calidades de texturas.

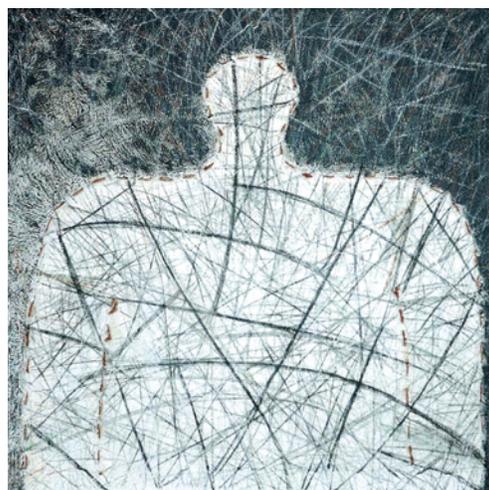
Cabe mencionar además que a partir de esta obra comienzo a trabajar el alargamiento de los cuellos en los personajes, formas que relaciono con el estilo háptico (que se describe en el segundo capítulo) en donde las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por la observación externa. En ese sentido, más allá del dato de la *imagen* captada exteriormente, pretendo anteponer el de una *sensación* internamente sentida.

En resumen, en la serie de pinturas de ese periodo el común denominador era el motivo antropomorfo, a partir del cual trabajé desde la pintura aspectos de las formas humanas, como son los movimientos, las posturas y contorsiones corporales, en una propuesta visual que muestra un sentido caturicaturesco, a diferencia de una representación realista de la figura humana.

Algunos años después, a partir del año 2002, realizo una serie de pinturas en México en las que continúo trabajando el motivo antropomorfo e incorporo la experimentación con materiales y técnicas como el temple y la encáustica. Las formas alargadas ya no se hacen presentes en los personajes, sino que ahora propongo una relación de contrastes de escala, en la contraposición de grandes torsos con pequeñas cabezas; motivo que se mantendrá durante algunas pinturas.



32. *En la mira*, Adriana Telleri, 2001.  
Encáustica sobre madera, 38 x 38 cm.



33. *Adentro y afuera es lo mismo*, Adriana Telleri, 2002. Mixta sobre tela, 80 x 80 cm.

En las imágenes que se muestran en las figuras 32 y 33, se ejemplifica el trabajo de las formas y su relaciones de escala. En estas pinturas, interviene un elemento metapictórico, es decir, que está fuera de la pintura, como es el título de la obra, mediante el cual se alude al juego visual que presentan las figuras aportando un dato extra para la interpretación de las obras.

El título *En la mira*, señala la espiral-ojo que se ubica al centro del torso del personaje; en tanto que *Adentro y afuera es lo mismo*, refiere al tratamiento visual de texturas y grafismos en negativo-positivo que resultan semejantes tanto dentro del cuerpo del personaje como fuera de él.

En este periodo de trabajo, en el contexto del taller de Experimentación Plástica del maestro Julio Chávez, comienzo a realizar ejercicios interpretativos con el objeto de desarrollar un discurso teórico acerca de la propia obra intentando establecer el campo temático del trabajo, definir la intención como autora y posteriormente analizar el funcionamiento de los planos semióticos en las obras.

Como base para el análisis se retomó la teoría semiótica de Umberto Eco, misma que en pintura corresponde a los signos y símbolos visuales que refieren a otra cosa, que sirven para comunicar significados en la obra. A partir de ésta se analiza el plano sintáctico, o las relaciones formales entre signos, y el plano semántico, en el que cabe la interpretación o significado de la obra.

A continuación, presento el análisis de tres obras en las que desarrollo un trabajo progresivo de interpretación.

## 3.2 Análisis de obra

*El cuadro es una metáfora. Aun cuando la pintura parezca desasida del mundo, sin embargo es el mundo mismo quien la define y le da su verdadero significado.*

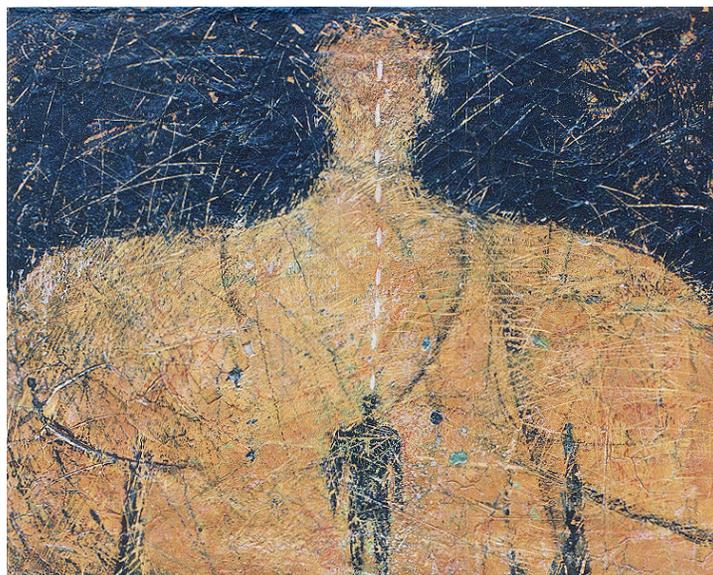
Pierre Soulages

### 3.2.1 Sobre el campo temático

La obra que se muestra en la figura 35, fue realizada en México en el año 2002 y lleva por título *Refugio amarillo*; es una pintura al temple de goma sobre tela, montada en un bastidor de 50 x 40 cm.

Esta obra es parte de una serie en la que se trabajaron los torsos antropomorfos con pequeñas cabezas. En ella, el personaje no presenta rasgos fisionómicos y predomina el color amarillo-anaranjado además de un fondo negro. Se percibe una relación de contraste entre el gran tamaño del torso y la pequeña cabeza; asimismo en la escala de la figura con respecto al área de la pintura: excediendo el ancho de la misma el personaje muestra una apariencia “monumental” en posición hierática y estática.

Como autora de esta obra, puedo decir que mi intención inicial fue experimentar con la materia y la textura tanto de la base o imprimatura como de la pintura al temple de goma, la cual ofrece gran resistencia y es propicia para el esgrafiado o rayado. Para ello, la “excusa” temática la



35. *Refugio amarillo*, Adriana Telleri, 2002.  
Temple de goma sobre tela, 50 x 40 cm.

constituyó la forma que se venía elaborando desde antes en una serie de obras. Esta figura antropomorfa, fue tomada a modo de matriz, o signo plástico sobre el cual trabajar diversas texturas en gruesas capas de pintura aplicadas sobre la imprimatura de yeso a la cual previamente se le provocaron craqueladuras por el efecto de fraguado del yeso preparado en una mezcla a la que se le redujo el volúmen del material aglutinante.

La premisa entonces fue poner atención en el comportamiento de los materiales y las formas que me iban sugiriendo al superponer las capas de color. La rugosidad de la superficie que absorbía la pasta de color me refirió a un estado de ánimo de concentración centrándome en las grietas "accidentales", sobre las cuales comencé a trabajar una metáfora de la piel y sus heridas y cicatrices accidentales y provocadas.

Elegí una paleta de alto contraste en tonos negro y amarillo sobre la cual me basé para rellenar las grietas y hacerlas más visibles. Agregué un tono anaranjado para hacer más cálido el amarillo y un verde esmeralda (en óleo pastel) como complementario aplicado en puntos y pequeñas manchas que proporcionarn una vibración visual.

Asimismo, en esta obra, se hace presente el elemento del ritmo durante el proceso de esgrafiar o rayar las capas de color mediante movimientos enérgicos constantes, con los que se logra imprimir diferentes huellas y gestos, según su modulación.

Durante el proceso de la realización de la obra surge la idea de evocar relaciones dicotómicas mediante la composición de las formas y los colores elegidos trabajando en el sentido de: profundidad-superficie; interioridad-exterioridad; contenedor-contenido; grande-pequeño, relaciones sobre las cuales intento reforzar la propuesta temática de esta obra.

Como en las demás obras de esta serie, las figuras humanas no aluden a una persona en particular, por lo cual no presentan rasgos fisionómicos ni de género, sino que remiten al ser humano como un signo.

En conclusión, puedo decir que el campo temático de esta obra plantea un tema que queda "abierto" a la interpretación ya que no propone una lectura unívoca a los espectadores. Se trata más bien de una propuesta formal que invita a quienes la ven a una aproximación perceptiva a las texturas-cicatrices a partir de las cuales establecer una relación con sus propias experiencias.

### 3.2.2 ¿Cuál es mi intencionalidad temática?

La obra que se muestra en la siguiente figura lleva por título *Caos con intento de equilibrio* y fue realizada en México en el año 2002. Es una pintura al temple de huevo sobre madera con hilo de lana adherido a la superficie y sus dimensiones son de 60 x 60 cm.

El formato de esta obra es cuadrado, presenta una textura lisa y muestra una superposición de pinceladas y manchas de tonalidades turquesa, verde, amarillo, que da la apariencia de formas que continúan más allá de los límites del área de la pintura. Debido al efecto de transparencia propio de la técnica del temple al huevo, también se advierte que el color blanco está presente en la base como imprimatura.

Sobre el eje vertical del cuadro se ubica una pequeña figura antropomorfa, conformada por una superposición de finas pinceladas de color negro, se muestra erguida con los brazos y piernas ligeramente abiertos y sugiere estar suspendida o flotando en un fondo de color. A los lados de ésta figura se observan dos líneas delgadas de color negro las cuales describen el contorno del dibujo esquemático de dos piernas con los pies que apuntan hacia la parte superior del cuadro y describen un ángulo ligeramente abierto desde la base del cuadro (donde fuera del mismo esta



**36.** *Caos con intento de equilibrio*, Adriana Telleri, 2002.  
Temple de huevo y collage sobre madera, 60 x 60 cm.

figura parece continuar). Las líneas que delimitan las piernas están hechas de hilo de lana color negro adherido a la superficie, lo que produce un leve relieve.

El tamaño de las piernas abarca casi la totalidad del área y la ubicada a la derecha es ligeramente más grande que la otra. En el interior de ambas se aprecia menor densidad de color que da una superficie más clara en relación al color circundante.

Al observar las relaciones entre estos elementos, encontramos una composición casi simétrica en un eje vertical y una perspectiva de planos de profundidad sugerida por la superposición de las figuras negras sobre el fondo de colores transparentes. Asimismo, puede advertirse una tensión de fuerzas opuestas: se plantea una relación de (intento de) equilibrios entre las figuras ascendentes que describen las piernas y la pequeña figura humana en posición gravitatoria, ambos sobre un fondo que sugiere un movimiento sin dirección definida.

Por otra parte, se presenta un contraste de escalas: un mayor tamaño en las piernas en contraposición a la pequeña figura antropomorfa. También puede decirse que se contraponen la transparencia del color de las piernas a la densidad del color del personaje.

Más allá de la descripción física de la obra, entrando ahora al ambiguo terreno de la interpretación, es posible detectar una temática al identificar el tipo de interacción de las figuras. A éstas se las puede asociar con la siguiente situación: las piernas en alto pueden asemejarse a una postura de parto y, por lo tanto, el pequeño personaje puede ser visto como saliendo de entre las piernas. Éste último permanece "flotando" en un medio que sugiere ser acuoso por el dinamismo y las transparencias de las líneas de colores azules y verdes.

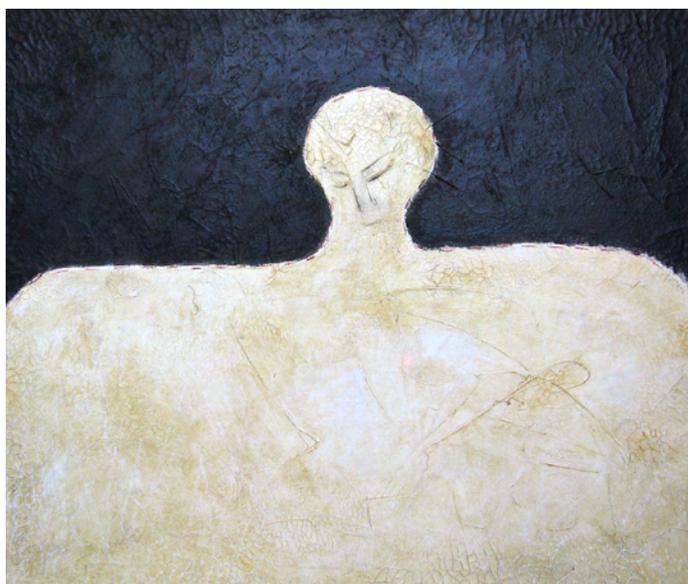
Según los tipos de autor que plantea Umberto Eco, me ubico como una autora empírica, ya que en la obra no se hace evidente una intencionalidad temática determinada, sino que ésta se va desarrollando durante el proceso de creación de la misma, por lo cual se dejan abiertas las posibilidades de connotación. Dicho de otro modo, como autora propongo una temática que se apega a lo puramente visual haciendo hincapié en el protagonismo de los elementos sintácticos, como los materiales utilizados y sus cualidades, lo cual deja abiertas las posibilidades significativas del contenido temático de la obra, sin acotarlo a una significación específica. Lo que sí pretendí hacer

evidente fue mostrar una relación de caos e intentos de equilibrio –como se manifiesta en el título de la obra– y se apoya en la composición de las formas.

Finalmente, puede afirmarse que se trata de una intencionalidad de autor “inconsciente y explícita”, ya que no presenta un discurso completamente consciente en el manejo de los elementos semánticos (de significados) y sintácticos (de elementos que conforman la obra), pero sí logra una expresividad susceptible a diversas interpretaciones por parte de los espectadores.

### 3.2.3 ¿Cómo funcionan los planos semióticos en mi obra?

La figura 37 muestra la obra que lleva por título *Pulse aquí*. Se trata de una pintura sobre tela, montada en bastidor de 80 x 60 cm. de dimensiones, realizada en México en el año 2001. En ésta se aplicaron técnicas mixtas: de base una imprimatura de yeso con mezcla de fibras textiles; costuras sobre la tela con estambre color rojo; áreas de color pintadas con pigmentos de carbón y ocre preparados al temple de goma; finalmente se instaló un foco de luz rojo intermitente que funciona con dos pilas y se ubica en la parte posterior del bastidor junto con un pequeño interruptor. Este trabajo se montó en un marco tipo caja de madera pintada de color negro.



37. *Pulse aquí*, Adriana Telleri, 2001.  
Técnica mixta sobre tela, foco e interruptor, 80 x 60 cm.

En una descripción de los elementos sintácticos que conforman ésta obra, podemos ver que el espacio pictórico está dividido en dos áreas mediante un alto contraste cromático que delimita una figura de tonalidad clara (blanco-ocre) que abarca más de la mitad de la superficie del cuadro y un área de tono oscuro (negro) que, en menor proporción, cubre el área superior del cuadro. Estas zonas de color, poseen además una textura matérica que está dada por la mezcla de trozos de fibras textiles a la pintura. Se observan grandes grietas o craqueladuras en la imprimatura de la tela en toda su superficie, haciéndose más visibles sobre las tonalidades claras. Una delgada línea punteada de color rojo oscuro recorre el contorno de la figura. En relación a esto, se observa una economía de recursos en la simplicidad en las formas y en la reducida paleta cromática aplicada.

En cuanto a la composición, presenta una perspectiva plana y las formas que describen las áreas de color se ubican en posición casi simétrica respecto a un eje vertical, lo que remite a formas estáticas. Podemos decir que se trata de formas "abiertas" ya que el área oscura se extiende como fondo y sobre ésta la figura abarca y excede el ancho de la superficie pictórica aludiendo a una escala monumental.

En cuanto al aspecto semántico, es decir, los significados de signos y símbolos presentes, podemos identificar la presencia de una figura antropomorfa central que sugiere un cuerpo visto en tres cuartos de frente al observador, en posición hierática. En esta figura puede reconocerse la forma de una cabeza con rasgos fisionómicos (párpados, cejas, nariz y boca) levemente sugeridos mediante trazos negros.

Ubicado en la parte posterior de la caja, oculto, se encuentra un pequeño interruptor de luz, que al pulsarlo muestra la intermitencia de un punto de luz color rojo que se transparenta a través de la tela dejando en evidencia pequeñas craqueladuras en la superficie por las que filtra la luz. El punto lumínico está ubicado ligeramente a la izquierda del torso de la figura y la frecuencia de su pulso intermitente remite a un agitado palpitar del corazón en la figura humana, la cual contrariamente se muestra en actitud de quietud. La figura no presenta elementos que permitan definir sexo, edad o raza y tampoco describe una acción o una situación anecdótica identificable.

Por su parte, el área que circunda a la figura es de color negro plano, sin variaciones de tono, donde también se pueden ver craqueladuras en la imprimatura dando la idea de un espacio atmosférico oscuro y profundo sin más referencias reconocibles.

Por último, en esta obra se plantea una exploración del plano pragmático ya que desde su título, *Pulse aquí*, se refiere a una acción, una petición a través de la situación de encender o apagar una luz pulsando un interruptor. De ese modo, se invita a una intervención e interacción práctica del espectador en la obra, quien de manera voluntaria y fortuita, puede agregar o quitar la luz en el momento que lo desee. La incorporación de este elemento que está fuera del ámbito de lo pictórico, evidencia una primera incursión en el plano pragmático, al dialogar con el espectador de un modo lúdico en la incorporación de un elemento sorpresivo (e inesperado) que modifica lo que a primera vista es una pintura matérica.

## Conclusiones

De acuerdo con las ideas de Gillo Dorfles, la figura del hombre como simulacro o símbolo de la creación, como encarnación de una vitalidad primordial, y también como primitivo elemento de una autónoma proyección inconsciente domina aún el alma y la fantasía de muchos artistas: *la potencia, la eficacia de tal figuración, a partir de los primeros ejercicios infantiles de pintura, no se pierde, sino que se hace cada día más fuerte e insistente.*<sup>57</sup>

En mi caso particular, como comentaba antes, comienzo a trabajar con las formas en la pintura acercándome inicialmente a la caricaturización de movimientos corporales en figuras antropomorfas, y posteriormente al relacionar a éstas con signos o símbolos del ser humano comienzo a desarrollar una nueva búsqueda visual relacionada con este significado.

Una referencia importante en este sentido son las reflexiones que a partir de la pintura aporta el maestro uruguayo Joaquín Torres García, fundador de la Escuela del Sur a principios del Siglo XX. En su teoría a la que llamó "universalismo constructivo" Torres García expresaba que "*desde que el*

57 Dorfles, Gillo, *op cit.*, p.144.

Por su parte, el área que circunda a la figura es de color negro plano, sin variaciones de tono, donde también se pueden ver craqueladuras en la imprimatura dando la idea de un espacio atmosférico oscuro y profundo sin más referencias reconocibles.

Por último, en esta obra se plantea una exploración del plano pragmático ya que desde su título, *Pulse aquí*, se refiere a una acción, una petición a través de la situación de encender o apagar una luz pulsando un interruptor. De ese modo, se invita a una intervención e interacción práctica del espectador en la obra, quien de manera voluntaria y fortuita, puede agregar o quitar la luz en el momento que lo desee. La incorporación de este elemento que está fuera del ámbito de lo pictórico, evidencia una primera incursión en el plano pragmático, al dialogar con el espectador de un modo lúdico en la incorporación de un elemento sorpresivo (e inesperado) que modifica lo que a primera vista es una pintura matérica.

## Conclusiones

De acuerdo con las ideas de Gillo Dorfles, la figura del hombre como simulacro o símbolo de la creación, como encarnación de una vitalidad primordial, y también como primitivo elemento de una autónoma proyección inconsciente domina aún el alma y la fantasía de muchos artistas: *la potencia, la eficacia de tal figuración, a partir de los primeros ejercicios infantiles de pintura, no se pierde, sino que se hace cada día más fuerte e insistente.*<sup>57</sup>

En mi caso particular, como comentaba antes, comienzo a trabajar con las formas en la pintura acercándome inicialmente a la caricaturización de movimientos corporales en figuras antropomorfas, y posteriormente al relacionar a éstas con signos o símbolos del ser humano comienzo a desarrollar una nueva búsqueda visual relacionada con este significado.

Una referencia importante en este sentido son las reflexiones que a partir de la pintura aporta el maestro uruguayo Joaquín Torres García, fundador de la Escuela del Sur a principios del Siglo XX. En su teoría a la que llamó "universalismo constructivo" Torres García expresaba que "desde que el

57 Dorfles, Gillo, *op cit.*, p.144.

*hombre se representa a sí mismo y da idea de lo que trasciende lo terrenal y humano transfigurándolo a la imagen propia, éste se ubica como el arquetipo de la Creación, como figura y símbolo del Universo”.*<sup>58</sup>

De acuerdo con estas ideas, al representarse a sí mismo el hombre se convierte en símbolo que evoca algo que no está presente, y en ese ese sentido emerge la idea de un cierto *antropomorfismo* en la pintura.

Desde este punto de vista, comienzo a indagar y me propongo una apropiación del concepto del *antropomorfismo* al que retomo como eje temático en una serie de pinturas (ver figura 38 a 41).



**38.** *La perra*, Adriana Telleri, 2002.  
Técnica mixta sobre tela, 80 x 60 cm.



**39.** *Aveces*, Adriana Telleri, 2002.  
Tinta sobre papel, 0.66 x 1 m.



**40.** *Revuelo*, Adriana Telleri, 2002.  
Técnica mixta sobre papel, 50 x 66 cm.



**41.** *Darse un descanso*, Adriana Telleri, 2002.  
Técnica mixta sobre papel, 60 x 50 cm.

58 Torres García, Joaquín: *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza Forma, 1984, p. 147.

Sobre el término *antropomorfismo*, sabemos que proviene de dos palabras griegas: *anthrōpos*, que significa "humano"; y *morphé*, que significa "figura" o "forma". En su significación alude a una forma de personificar, de aplicar cualidades humanas o animales a objetos inanimados. También remite a la atribución de características y cualidades humanas a seres no humanos, objetos o fenómenos naturales. En el ámbito de la teología alude a un conjunto de creencias o de doctrinas que atribuyen a la divinidad la figura o las cualidades del hombre.<sup>59</sup>

En ese sentido, a partir de esta definición comienzo a elaborar la idea de la atribución de características y cualidades humanas a otros seres, objetos o fenómenos, llevándolo al quehacer de la pintura.

Desde esta óptica, de acuerdo con Arnheim, existe una diferencia de *grado* más que de *especie* entre lo que llamamos una "representación" y lo que llamamos un "objeto natural".<sup>60</sup>

Este autor, en su obra *Hacia una psicología del arte*, advierte que es posible hallar las raíces del arte en este mecanismo de proyección, en los sistemas archivadores de nuestra mente, y ésto no es un descubrimiento reciente, sino que se expresó por primera vez hace más de quinientos años en los escritos de León Battista Alberti en su pequeño tratado sobre la escultura, *De statua*, en el que expresaba:

Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en el tronco de un árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no era posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara.<sup>61</sup>

59 <http://es.wikipedia.org/wiki/Antropomorfismo>

60 Arnheim, Rudolf: *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1980, p.105.

61 *Idem*, pp.105-106.

De acuerdo con estas ideas, es mi intención seguir adelante con la búsqueda visual del antropomorfismo en la pintura en un discurso visual que se fundamenta en los procesos de proyección, a los cuales considero que constituyen la energía formadora de imágenes y representan una metáfora de la capacidad humana de conectarse con el mundo desde las formas.

En el momento de concluir esta investigación, y a sabiendas de que en ella no queda agotado el tema del antropomorfismo, creo importante destacar que el trabajo del formador, también llamado artista, cumple la función de mostrar los modos de relacionarnos con el mundo como seres humanos, esto es, de reaccionar en el mundo, experimentarlo y comprenderlo.

Mediante la percepción, el pensamiento, la razón, la intuición –elementos que intervienen en el proceso de trabajo de la pintura– es posible crear nuevas formas de relacionarnos con el mundo, y como decía Klee al hablar del “ojo pensante”: *“no le es suficiente al ojo ver: debe ver el objeto contra su fondo, en relación con los demás objetos: ver y relacionar”*. Ésta es la aportación de la pintura.

## **Reflexiones finales**

Las ideas planteadas a lo largo de estas páginas, corresponden al campo de investigación y producción de las artes visuales, las que a su vez son parte del ámbito de la cultura.

Mediante la reflexión sobre mi trabajo en pintura intenté hacer explícito un lenguaje no verbal, el cual convive con los lenguajes verbales en el contexto social y la época actual. Las imágenes generadas en las obras, de modo similar que las palabras, los sonidos y los gestos –como comenta Mariana Spravkin– forman parte de las posibilidades humanas de expresarnos, de las cuales nos valemos cotidianamente para llegar a otros.<sup>62</sup>

En ese sentido como productora visual, constituye un desafío constante el trabajo de analizar y documentar a través de la palabra este modo específico de expresión como lo es la pintura, a partir del cual he tratado de hacer consciente mi intención de expresar algo en este medio visual,

62 Spravkin, Mariana, et al.: *Artes y escuela*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 95.

así como concientizar el desarrollo de los procesos sensibles, del trabajo material y conceptual que intervienen en la producción de estas obras.

Para ello reflexioné tratando de comprender la naturaleza y el sentido de la propuesta plástica que llevo adelante, la cual se fundamenta en el *hacer*.

Las ideas o conceptos representados en las obras, van de la mano del trabajo material: los conceptos surgieron de la experiencia con los materiales plásticos y me llevaron a enfocarme en reflexiones que tienen que ver con mis modos de ver y de pensar, los cuales de algún modo reflejan una época y un contexto en el que se desarrolla la propuesta.

Finalmente resumo de este trabajo de investigación la importancia de comprender primeramente el propio proceso y sentido del trabajo visual, para posteriormente proponer un método didáctico-pedagógico en el que se tengan en cuenta los aspectos de la experimentación, la producción y la reflexión.

## Fuentes de investigación

- ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1998.
- ALCINA FRANCH, José: *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982.
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Berkeley, Madrid, Alianza, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1980.
- BLANCO SARTO, Pablo: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica de Luigi Pareyson*, Navarra, EUNSA, 1998.
- BERISTAYN, Jorge: *Antropología de la pintura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959.
- BRODRICK, Alan Houghton: *La pintura prehistórica*, México, FCE, 1956.
- CALABRESSE, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 6ª ed., 2002.
- “Cuatro maestros contemporáneos del arte figurativo; Dubuffet, Giacometti, de Kooning, Bacon”, Museo de Arte Moderno, Mexico, Julio-Agosto, 1973, Imprenta Madero.
- CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.
- DAHLGREN, Barbro: *Las pinturas rupestres de Baja California*, Artes de México, Nº 3, 1954.
- DAHLGREN, Barbro y Javier Romero: *La prehistoria de la Baja California*, Cuadernos Americanos, 58, 1951.
- DAHLGREN, Barbro y Javier Romero: *La prehistoria bajacaliforniana, redescubrimiento de pinturas rupestres*, Cuadernos Americanos, 4:3-28, México, 1951.
- DIGUET, León: Nota sobre la pictografía de Baja California, tomado de L'Anthropologie, 16:16-1975, París, 1895, en Casado, Ma. del Pilar (compiladora): *El arte rupestre en México*, INAH, Serie Arqueología, México, 1990.
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965.
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975.
- ECO, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972.
- EHRENZWEIG, Anton: *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2000.
- FOCILLON, Henri: *La vida de las formas y Elogios de la mano*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983.
- “Forma” Museo de la ciudad, México, 2002.
- FURIÓ, Vicenc: *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998.
- GROSSATO, Alessandro: *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Grijalbo, 2000.

GUBERN, Roman: *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.

"Guerrero-de Kooning: La sabiduría del color". Granada, Diputación de Granada, Centro José Guerrero, 2000, exposición realizada del 18 de marzo al 27 de mayo de 2001 en el Centro José Guerrero.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 1, Madrid, Guadarrama, 1972.

HAMBLETON, Enrique: *La pintura rupestre de Baja California*, México, Fomento Cultural Banamex, 1979.

HARRISON, Charles Francis Francina: *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Madrid, Akal, 1993.

<http://www.guggenheimcollection.org>

<http://en.wikipedia.org>

<http://es.wikipedia.org>

"Informalismo y expresionismo abstracto". La colección del Instituto Valenciano de Arte Moderno, del 4 de julio al 24 de septiembre de 1995.

"Jean Dubuffet: A retrospective" The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1973.

KAHLER, Erich: *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1993.

KUBLER, George: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

LEROI-GOURHAN, André: "El lenguaje de las formas", tomado de: *El gesto y la palabra*, Colección Temas 41, pp. 351-385, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1971, en CASADO, Ma. del Pilar (compiladora): *El arte rupestre en México*, México, INAH, Serie Arqueología, 1990.

LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

LUCIE-SMITH, Edward: *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, México, FCE, 1957.

MICHELI, Mario De: *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.

PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

PAREYSON, Luigi: *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1988.

PAREYSON, Luigi: *Teoría dell' arte. Saggi di stetica*, Milán, Marzorati, 1965, en BLANCO SARTO, Pablo, Navarra, EUNSA, 1998.

PARTSCH, Susanna: *Paul Klee*, Colonia, Taschen, 1991.

READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal, 1984.

READ, Herbert: *El arte ahora*, Buenos Aires, Infinito, 1973.

READ, Herbert: *Imagen e idea*, México, FCE, 1957.

READ, Herbert: *Orígenes de la forma en arte*, Buenos Aires, Proyección, 1965.

SPRAVKIN, Mariana, et. al.: *Artes y escuela*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.

- TORRES GARCÍA, Joaquín: *Universalismo constructivo*, Vol. 1-2, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- URIARTE, Ma. Teresa: *Pintura rupestre en Baja California: algunos métodos para su apreciación artística*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, México, Colección Científica N° 106, 1981.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- XIRAU, Ramón: *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2001.
- YARD, Sally: *Willem de Kooning*, Barcelona, Polígrafa, 1997.
- ZAMORA, Víctor Fernando: *Filosofía de la imagen: indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2003.