



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

CAOS Y PINTURA

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES**

PRESENTA:

XAVIER ESTEBAN LEÓN BORJA

DIRECTOR DE TESIS:

M.A.V. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

MÉXICO DF., FEBRERO 2010

UN/M
POSGRADO
Artes Visuales 



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

A poco de concluir este proceso de estudios en San Carlos, me vienen a la mente grandes tiempos que me llenan de gratitud hacia varias personas y hacia México.

Recuerdo y agradezco a

La enseñanza de mis maestros de la Maestría, en especial al Maestro Arturo Miranda, al Dr. Julio Chávez, al Dr. Eduardo Chávez y a la Maestra Blanca Gutiérrez,

La generosidad de mis compañeros de taller y amigos, especialmente a Lesli Giovani Mendoza Mendoza y Benigno Casas, con quienes compartí mucho tiempo tan importante,

La guía del Director de esta Tesis, el Maestro Aureliano Sánchez Tejeda, quien se ganó mi admiración y respeto, sobre todo por la seriedad y compromiso con el trabajo de investigación y el arte.

La amistad de los carnales que en distintas circunstancias siempre estuvieron presentes, al camarada Ricardo Estrada y su noble familia, a Gorka Larrañaga, a Alexis Zaldumbide y a Gustavo Riva Palacio,

El empuje de mi Maestro Oswaldo Muñoz Mariño y su esposa Cristina Chequer,

El apoyo de mis padres Enrique y María del Carmen,

El amor y entrega de Meysis, que me ha apoyado y soportado sin límites en el proceso y en todo.

Ellos, y muchos otros que indirectamente están presentes en esta lista, han hecho posible mi estancia en la noble y leal Ciudad y, por ende, el desarrollo de este estudio. Los guardo en mi memoria y corazón.

INDICE

Introducción	1
Capítulo I - Sobre el caos y la Teoría del caos	
I.I - El mito para comprender	7
I.II- La Razón para dominar	7
I.III- Lo imperfecto para abarcar	13
I.IIII- La Teoría del caos	17
I.IIIII- Concluyendo	22
Capítulo II - Métodos y formas en las instancias de la Pintura	
II.I - Acercamiento	25
II.II - Forma y método en la pintura	27
II.III - Primera pasada	
II.III.I – Primitivos	34
II.III.II - El gran orden	37
II.III.III – Representación	41
II.III.IIII - La Razón	50
II.III.IIIII – Mancha-Tiziano, Rembrandt, Caravaggio	54
II.III.IIIIII – Espacio y Tiempo- Rubens, Velásquez	59
II.III.IIIIIII – Ilustración	61
II.III.IIIIIIII – Abstracción-Goya	63
I.III.IIIIIIIII – Catástrofe-Turner	67
I.III.IIIIIIIIII – Determinismo	69
I.III.IIIIIIIIIII – Rechazo de la realidad	74
I.III.IIIIIIIIIIII - El modernismo	76
I.IIIII - Primera aproximación categorial, primera especulación	78
I.IIIII.I – Linealidad	82
I.IIIII.II – Dinamismo	86
I.IIIII.III - Sensibilidad al estado	88

I.III.IIII – Atractor	90
I.III.IIIII - Densidad continua de puntos	91
I.III.IIIIII - Transitividad topológica de la variable	92
Capítulo III	
III.I- Coordenadas Introdutorias	94
III.II- Fugacidad - El Impresionismo	96
III.III- Estructura – Cézanne	100
III.IIII- Intención	110
III.IIIII- Color	115
III.IIIIII- Geometría no euclidiana – Cubismo	123
III.IIIIIII- Código – abstracción	126
III.IIIIIIII- Composición, armonía y ritmo	133
III.IIIIIIIII- Azar – Dadá	139
III.IIIIIIIIII- Automatismo gráfico – Surrealismo	145
Capítulo IIII - Pintura y acción	
IIII.I- Pintura de acción – Expresionismo Abstracto e Informalismo	157
IIII.II. Informalismo	157
IIII.III- Expresionismo Abstracto	174
IIII.IIII- Segunda aproximación – intento de definición	184
Concluyendo	191

Preámbulo

Si pensamos en la pequeña proporción que representa la cantidad de tesis que han llegado a nuestras manos en comparación con los libros y documentos que hemos leído, podemos tener una idea de cuánto se lee una tesis. Si pensamos en la cantidad impresionante de estudiantes que en sus distintas disciplinas necesitan una tesis para obtener su certificado académico de estudios, podemos especular la cantidad que se produce. Si damos una vuelta por la actual Feria del Libro en el Zócalo de la Ciudad de México, no podríamos imaginarnos la cantidad de información que hay ahí. Viéndolo así, sería desmotivante hacer una nueva tesis.

Así, este documento empezó siendo un mero trámite para terminar mis estudios en la Academia de San Carlos. Posteriormente en el proceso de la investigación me fui dando cuenta de que, más que “tan solo un trámite”, tenía el potencial inmenso de ser un importante ejercicio de reflexión sobre la actividad de pintar, así como comprobar cuestiones que siempre me interesaron y no estaban claras.

Concibo que toda persona tiene el latente potencial de ser un artista, ya que toda persona, consciente o inconscientemente, ha estado cerca algún día del fenómeno de la creación. Tomo al trabajo de pintar y al de la creación artística como cualquier otro, pues verlo así es una manera, creo, de que dejemos de lado las concesiones que la sociedad nos ha dado, y que hoy las estamos pagando. Por tanto, es importante investigar y reflexionar sobre nuestro trabajo.

Con la llegada de la modernidad se delimitan y construyen las esferas del arte y la ciencia como ámbitos separados dentro del desarrollo social; tal separación evidentemente responde a condiciones históricas, pero no por eso se entiende

ambas esferas como antinómicas, sino que podríamos verlas como integrantes de una interrelación orgánica, dialéctica. Así, esta tesis la desarrollo en el campo de la Ciencia y el Arte.

Primeramente, parto de una teoría científica que revolucionó la ciencia desde la segunda mitad del Siglo XX, cuando el hombre se dio cuenta de que la Razón occidental predominante en que se apoyaba la ciencia, sobre leyes poderosas y sistemas conceptuales, como la geometría de Euclides, la física de Newton, o el sistema cartesiano de Descartes, no abarcaba las necesidades cognoscitivas del conocimiento humano.

De esta manera, la Teoría del Caos nació como una ciencia imprecisa que buscaba respuestas a fenómenos no abarcables por los anteriores sistemas predictivos científicos, y hoy en día continúa desarrollándose y ganando terreno con fuerza dentro del mundo del conocimiento científico y social.

El otro campo estudiado, principal para nosotros, es el de la Pintura. La tomamos como una manifestación que se ha mantenido vigente, -pese a todos los cambios y rupturas que han ocurrido durante la historia- en la manera de pintar, de mirar el mundo, y en la forma de las imágenes creadas; así como con los abruptos acontecimientos sociales y el surgimiento de las vanguardias en el siglo XX, con el desarrollo científico y tecnológico, con el uso de la fotografía, las computadoras, el video, la imagen digital.

Por medio de la reflexión y abstracción, el creador dota a su experiencia de un valor simbólico y cognitivo, que se expande a la creación de la imagen visual, y la mantiene ligada a su contexto, haciéndonos comprender relaciones subjetivas y objetivas de cada sociedad.

Analizaremos la práctica de la Pintura bajo el lente de la Teoría del Caos, para intentar identificar pintores, movimientos y obras que guarden concordancia con dicha Teoría. Es decir, hablaremos sobre la relación que puede existir entre un proceso de creación en la pintura y una variable caótica; comprobar si se puede dar o no el acto y proceso de pintar teniendo como base el comportamiento de una

variable comprendida dentro de la Teoría del caos, o si el acto de pintar puede ser caótico. Para esto, seguiremos la ruta panorámica e histórica de investigar cómo se va modificando el pensamiento con el paso del tiempo, y cómo va mutando la manera de pintar.

Muchas veces la ciencia ha influido en el desarrollo de nuevas formas de pintar, y otras veces han coexistido y se han desarrollado de manera simultánea. El adelanto industrial de los materiales y herramientas de uso artístico, como la implementación de la fotografía, los proyectores eléctricos, la computadora, el video, han influido enormemente.

Dentro del período conocido como Modernismo, ha habido movimientos influenciados de forma muy visible por la ciencia. Tenemos algunos ejemplos como el período cubista y su relación con la teoría de la relatividad espacial propuesta por Henry Poincaré; o el movimiento futurista y su relación con el desarrollo de las imágenes cinematográficas y sus fotogramas.

Por otro lado, el ser humano, en el afán de conocerse con mayor profundidad, ha inventado métodos para intentar comprender el inconsciente y la parte no racional o instintiva de nuestro pensamiento, como se puede constatar en los procesos del psicoanálisis desarrollados por Freud.

En la pintura se han dado acercamientos muy directos como los impulsados por los surrealistas con el automatismo, y también su aplicación posterior por los movimientos expresionistas. A estas aproximaciones comúnmente se las relaciona con el caos. Otros importantes creadores pusieron de manifiesto en sus obras su relación con el inconsciente y su irreverencia frente al orden y la Razón.

Esta parte “no racional”¹ de la producción, no predictiva, es precisamente la que nos interesa en este estudio y la que se acerca más al fenómeno de la Teoría del

¹ Me refiero aquí, con la categoría de racional, a la noción de Razón predominante en la modernidad, identificada generalmente con el movimiento de la Ilustración y en estudios de determinados autores con términos como Razón Instrumental.

caos; pues parece ser que crear en contra del orden y la Razón, o ilustrar o narrar un tema “caótico”, no responde necesariamente a un comportamiento caótico, hipótesis que analizaremos en esta investigación.

En el Primer Capítulo “**Sobre el caos y la Teorías del caos**” estudiaremos los cambios históricos en las ciencias que pudieron dar paso a la formación de la Teoría del caos. Posteriormente desarrollaremos las bases categóricas de una variable caótica que nos servirán para analizar desde ahí lo ocurrido en Pintura. Tenemos que una variable caótica es sensible a sus condiciones iniciales y de cada estado de su trayectoria; esta sensibilidad, dada por su atractor, crea un comportamiento dinámico y no lineal en su conjunto continuo; lo cual forma ciclos aperiódicos en que la variable forma su espacio de recorrido entre 2 y 3 dimensiones. Con esto, a su vez, rompe nociones de la geometría euclidiana.

En el Segundo Capítulo “**Métodos y formas en las instancias de la Pintura**”, teniendo en cuenta la escasa bibliografía sobre el tema del caos y pintura, he decidido hacer un recorrido histórico por la pintura desde sus inicios datados. Analizaremos los cambios entre etapas, tomando en cuenta principalmente la forma de las obras en cuanto a su estructuración, a la conformación de la figura, al uso de la línea, de la aplicación de la pintura con color, y al manejo espacial y temporal en el plano pictórico, para intentar descifrar qué significaba y qué relación tenía la pintura dentro del pensamiento de cada época. Este análisis nos servirá para plantarnos dentro de las estructuras formales de la pintura, e ir encontrando síntomas de una variable caos-pintura. Llegaremos hasta inicios del Modernismo.

En el Tercer Capítulo, “**caos y pintura**”, continuaremos el recorrido desde inicios del Modernismo, poniendo énfasis en los principales movimientos pictóricos del Siglo XX que han tenido que ver con los cuestionamientos que nos interesan en

este estudio. Nos referimos a conceptos categóricos del caos, tales como el atractor, la no linealidad, dinamismo, sensibilidad a las condiciones de cada estado, transición topológica. Es decir, nos iremos deteniendo siempre en el desarrollo de nuestras categorías caóticas en pintura, reflexionando sobre elementos pictóricos como la composición, la armonía o el ritmo. Llegaremos temporalmente hasta el Surrealismo.

En el Cuarto Capítulo, “**pintura y acción**”, hablaremos de la la pintura de acción desarrollada por el movimiento Informalista europeo y el Expresionismo Abstracto norteamericano, principalmente por el énfasis que dan al acto de pintar, al proceso.

Ahora bien, ¿por qué hacer una tesis sobre el caos y la pintura? Además de lo dicho, y de aclarar el tema propuesto, pretendemos reflexionar sobre el acto de pintar.

Así también, poder analizar en qué sectores o elementos de la pintura podrían estar presentes comportamientos caóticos, intentar pensar a la pintura a través de la no linealidad y el caos, y reflexionar posteriormente sobre lo que esto implica

La Teoría del caos desde su génesis se ha planteado como un ámbito del conocimiento que, por sus características tan especiales, permite abrir un campo alternativo en el conocimiento. El caos es un fenómeno tan impredecible en su particularidad como predecible en su generalidad, que invierte la lógica del pensamiento científico-técnico y la linealidad narrativa.

La pintura, a su vez, también intenta dejar de lado la narración y la ilustración, para subsumirse en aspectos lejanos a la lógica y a la predictibilidad, atacando a la subjetividad de una forma directa.

Así, pensar en pintura bajo el lente del caos, podría ser un ejercicio que nos ayude a comprender la forma y el proceso de nuestro trabajo, y criticarlo en términos que siempre estamos rondando, como creación, revolución y libertad.

CAPITULO I - Sobre el caos y la Teoría del caos

I.I - El mito para comprender

Se dice que para el hombre “primitivo” la naturaleza era el caos. La vida era aún más indescifrable, impredecible, incontrolable.

La palabra caos es de origen griego y significaba abismo o una entidad sin forma. El cosmos, en cambio, era el orden, el universo. En la Teogonía de Hesíodo, se plantea el caos como el inicio a partir del cual se creó la Tierra y todo lo que existe. La mitología china ve al caos como el iniciador del Yin y el Yang, principios que luego crearon el Todo. En la Biblia se dice que la tierra era informe y vacía, y que el espíritu de Dios se cernía sobre la haz de las aguas para formar la naturaleza.¹

Entonces el caos era concebido como la sustancia inicial con la que se moldeó el mundo, el principio de todo. Funcionaba como cosmovisión, como modo para comprender, para intentar cubrir el vacío que podría dejar el pensar en el inicio de todo. Serviría para buscar un sentido al devenir de los tiempos y al principio de lo creado, amparados en la sensibilidad e intuición humana.

I.II- La Razón para dominar

Ese afán del hombre por entender, dominar y poder pronosticar, que aparenta conceder cierta seguridad en la sobrevivencia, nos ha llevado a intentos continuos por desmitificar los hechos y entenderlos de la manera “más racional” posible.

Para bien y para mal, hemos puesto un gran esfuerzo en construir lo que hoy llamamos Ciencia, es decir, para entender y dominar la vida bajo el juicio de La Razón.

¹ Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pg. 13

Así, la ciencia no es otra cosa que la configuración de un sistema de procedimientos y un método que tiene como finalidad la predicción y el ordenamiento racional de los fenómenos del mundo. Busca como último resultado la precisión y la cuantificación de los casos de estudio.² La ciencia actúa como cosmovisión, una interpretación del mundo basada en el Método y su demostración. Dentro de esta lógica todo lo que se acerca a lo preciso, a lo “científicamente demostrado”, es lo mejor, lo óptimo, lo correcto, lo manejable.

Se podría decir que el número ha sido la herramienta principal para el orden científico y racional, pues ha abstraído el sentido de cantidad en la naturaleza, lo que ha permitido dar un orden específico a las cosas.³

Ha sido usado milenariamente por casi todas las civilizaciones a lo largo de la historia, desde los babilónicos hasta las culturas prehispánicas de América, como los Incas, los Mayas o los Aztecas, pasando por una innumerable variedad de pueblos de diverso tipo. Sin embargo, con la llegada de la Modernidad y el resultante dominio de Occidente, aparecen las primeras secuelas del avance de la ciencia entonces naciente, la cual pretendía explicar, medir y dominar la naturaleza de manera mecánica. El mundo se transformaba con esa revolución, entre la que se encuentra el llamado Renacimiento, particularmente con descubrimientos como los de René Descartes⁴ e Isaac Newton⁵.

El mensaje de Newton, en su obra *Principios matemáticos de filosofía natural*, ha sido decisivo para la cultura de Occidente: “el universo es ordenado y predecible; tiene leyes expresables en lenguaje matemático, y podemos

² Ver Abraham Moles. La ciencia de lo impreciso. UAM, México, 1995. Cap. 1

³ Ibid.

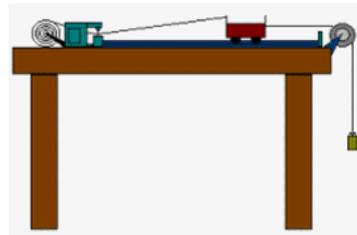
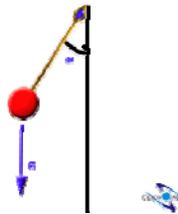
⁴ René Descartes, matemático y filósofo francés, nació en 1596. Incansablemente buscó toda su vida una disciplina que le permitiera estudiar y abarcar toda la naturaleza. Defendía la idea de que todos los fenómenos de la naturaleza podían ser vistos como formas, así creó el sistema cartesiano de medir y ver el espacio, que domina nuestras mentes hasta nuestros días. César Monroy Olivares. Teoría del Caos. Computec, México, 1997

⁵ Isaac Newton, científico físico inglés, que nació el año 1643. Es uno de los físicos más influyentes en el pensamiento humano, pues contribuyó enormemente al estudio del complejo movimiento de la naturaleza y el universo mediante ecuaciones matemáticas, lo cual conjuntamente con Laplace hace considerarlo como uno de los más grandes reduccionistas de la ciencia. César Monroy Olivares. Teoría del Caos. Computec, México, 1997

descubrirlas⁶. Así también, sus hallazgos y leyes influyen hasta nuestros días en el estudio de casi todo fenómeno de nuestra cotidianidad.

Estas leyes físicas de Newton son determinantes pues explican gran parte de los movimientos físicos y mecánicos en la naturaleza. La Ley III, $F = m \times a$ ⁷, permite comprender el movimiento de los cuerpos, pues explica el hecho de la fuerza motriz que anima a cambiar de espacio en un tiempo determinado. Con ello se está decretando el estudio y el sentido de dos componentes básicos de nuestra interpretación del mundo por el pensamiento: el espacio y el tiempo.

Newton también planteó al fenómeno de la gravedad como una aceleración perteneciente a todo cuerpo en proporción a la cantidad de materia que cada uno contiene⁸. Así, su mecánica clásica dio un orden y predictibilidad a los fenómenos físicos, y determinó nuestra forma de pensar el mundo, haciendo ver esos hechos físicos con el lente de la ciencia.



Gráficas de la física de Newton

Pierre Simon Laplace⁹ expresa en su *Teoría analítica de la probabilidad* lo siguiente:

⁶ Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pg. 16

⁷ Fuerza motriz es igual a la cantidad de materia por la aceleración. El movimiento de los cuerpos depende de esa fuerza motriz. Ibid. Pg. 243

⁸ La gravedad depende del tamaño de la materia. También Newton explica que la gravedad de un cuerpo se da hacia el Todo, pues todos los cuerpos con masa influyen con una gravedad particular. Entonces, la fuerza de la gravedad también dependería de forma inversamente proporcional al cuadrado de la distancia de los lugares a las partículas (Corolario III, Teorema VII, Proposición VII). Ibid. Pg. 225

⁹ Laplace, científico físico francés, nació en 1749. Su teoría totalitaria y reduccionista sobre el conocimiento de la naturaleza y el universo fue muy aceptada en su época, e inclusive en la actualidad aunque de manera menos totalitaria, por los estudiosos de la Gran Teoría Unificada. César Monroy Olivares. Teoría del Caos. Computec, México, 1997

“Debemos considerar el estado presente del Universo como el efecto de su estado anterior y como la causa de su estado futuro. Una Inteligencia que, por un instante, conociese todas las fuerzas de las que está animada la naturaleza y la situación respectiva de los seres que la componen; si además fuese lo bastante profunda para someter a éstos al análisis, abrazaría en la misma fórmula a los movimientos de los más grandes cuerpos del Universo y del átomo más ligero; nada sería incierto para ella y el devenir, como el pasado, estaría presente ante sus ojos.”¹⁰

Lo expuesto por Laplace demuestra un reduccionismo determinista universal, en el cual la razón y la ciencia someten al pensamiento para que se adecue a sus fronteras del juicio “racional”, experimentación y comprobación científicas. Entre otros motivos, esta postura de la ciencia y la Razón es precisamente reduccionista, porque comprime el campo del conocimiento legitimado a un sector específico, limitado por el dictamen de ambas instituciones (Ciencia y Razón); y, a la vez, generaliza y cuantifica la sociedad, reduciendo el mundo a un sistema de medidas y dimensiones que permite ver los fenómenos de la naturaleza, como se ha dicho con frecuencia, tal y como un relojero vería un mecanismo susceptible de armar y desarmar. Al medir entonces se somete a la naturaleza al campo de La Razón, intentando abarcar todo, incluso al infinito, dentro de ella.

Esta postura además es determinista porque pretende definir lo que es o no es correcto, y por tanto, determina y limita el conocimiento mediante el uso de un error de predicción.

Este error precisamente justifica la parte positiva de dicha predicción, el otro lado del mismo error, el lado positivo del fenómeno en estudio. Es el límite que se da al conocimiento y representa el límite de la Razón.

La teoría además es universal porque encierra a la naturaleza, al universo, en su marco conceptual. A La Razón se le extiende, se la totalitariza, se le dogmatiza a manera de un Dios, con lo que, como diría Abraham Moles:

¹⁰ Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pg. 22

“aparece el peligro de confundir la medida con la cosa y de creer que basta con medir para dominar, con conocer para hacer, con explicar para comprender”¹¹.

La fortaleza de estas fronteras y limitaciones teóricas, y el dominio sobre nosotros, son un hecho. La conquista de Occidente ha sido simbólica y cultural. Todavía pensamos y analizamos e interpretamos el mundo usando la geometría euclidiana, la física de Newton, el paradigma experimental de Galileo¹² y la concepción del espacio que nos dio el Renacimiento.¹³

Esta limitación juega en desmedro del desarrollo del pensamiento humano, pues son ideas ancladas en sistemas de necesidades de otros tiempos.

Ahora bien, es verdad que no podemos menospreciar los avances científicos, ya que resuelven interrogantes del conocimiento frente a la naturaleza y han ayudado a resolver grandes problemas de la existencia del hombre. Sin embargo, como toda dialéctica humana, también es cierto que necesitamos situarnos en los dinámicos contextos contemporáneos, y desarrollar nuevos sistemas científicos, cognitivos y culturales. Estos exigirían de otras herramientas que intenten adecuarse a las nuevas circunstancias, a la fracturación indetenible de los paradigmas y a las preocupaciones de nuestro tiempo; y así, puedan generar nuevas metáforas y nuevas relaciones para interpretar el mundo hoy.

La rigidez del cerco racional que ha desarrollado la ciencia atenta contra otros fenómenos no comprobables como el mito, o pensamientos llamados “no racionales” o intuitivos, o del azar, o el mismo caos, que a su vez son constitutivos en el pensamiento del individuo y en el desenvolvimiento de la sociedad.

La Razón científica se vuelve la herramienta hegemónica por la cual se debe regir el pensamiento para estar legitimado “racionalmente”, crea un dogma

¹¹ Abraham Moles, la ciencia de lo impreciso, UAM, México, 1995, pg 31

¹² Galileo Galilei, físico matemático griego. Para Galileo la verdad está acreditada siempre y cuando se encuentre comprobada por el experimento que lo avala.

¹³ Abraham Moles, la Ciencia de lo impreciso, Op. cit.,

sobre sí misma que determina La Verdad, y que, por tanto, está construyendo lo que entendemos y aceptamos como verdadero.

Albert Einstein expresaría: “reconocemos en la base de todo trabajo científico de cierta envergadura una convicción comparable al sentimiento religioso, pues acepta un mundo basado en la razón, un mundo inteligible. Esta convicción, ligada a un sentimiento profundo de una razón superior que se revela en el mundo de la experiencia, expresa para mí la idea de dios”¹⁴.

Lo dicho por Einstein nos habla de que la ciencia misma parte de una postura parcial, dictada por la misma noción hegemónica de la Razón; la ciencia se escuda en un error por parcialidad, adicional al error estadístico¹⁵. Esto deviene a su vez en la necesidad de una creencia o “fe religiosa” de la Razón, que permita instaurarla a manera de dogma en el conocimiento.

Ese dogma creado, esa especie de Dios de la razón, se sustenta fuertemente en un enorme edificio construido de antemano con su truco de flexibilidad. Este truco parecería ser la hipótesis, pues ésta sirve como prueba, como arriesgo a planteamientos nuevos que se salen de la estructura del gran edificio, para que en el caso de que sean rechazadas, nada se derrumbe.¹⁶ La hipótesis como herramienta de la experimentación y la demostración, y éstas como armas que cubren su fortaleza, en que si hay errores nada sucede, pues simplemente se borran al no ser significativas.

Henry Poincaré¹⁷ haría notar que la ciencia es el único modo de pensamiento que no ha tenido que retractarse en sus afirmaciones debidamente provistas de antemano. Esta fuerza le ha llevado a mantener una relación ilimitada con el campo del conocimiento.

¹⁴ Albert Einstein, en Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pg. 15

¹⁵ El error estadístico es la parte del modelo que no está explicado, es decir determina el límite de la confiabilidad de dicho modelo probaiblístico y de predicción.

¹⁶ Aquí podría analizarse, inclusive, el nombre dado a las hipótesis en su fase inicial de comprobación, “hipótesis nula”, que determina su carácter de nulidad, es decir de no ser preponderante dentro del edificio científico al que pertenece.

¹⁷ Henry Poincaré, científico y filósofo francés nacido en 1854. Publicó alrededor de quinientos artículos y treinta libros, de los cuales *ciencia y metodo* es el de mayor alcance filosófico y universal. Es el precursor de la teoría de la relatividad, y de la geometría no euclidiana propuesta por Lobatschewski. Es considerado como el gran matemático universal del Siglo XX. Desiderio Papp: El legado de Poincaré en el Siglo XX. Losada. Buenos Aires, 1994

I.III- Lo imperfecto para abarcar

Existen fenómenos que por pequeños, o por ser extremadamente veloces, o por su naturaleza dinámica, no son satisfactoriamente explicados por la mecánica newtoniana. Precisamente de esto se dieron cuenta James Clerk Maxwell¹⁸ y Poincaré.

Maxwell había unificado la teoría electromagnética con la teoría de la luz propuesta por Newton, con lo cual ya estaba poniendo en conflicto e inestabilidad la rigidez de sus principios físicos y matemáticos.

Poincaré, por su parte, observó en un clásico problema de tres cuerpos que cuando estos coexisten en un sistema, y uno de ellos es muy pequeño con relación a los otros dos, éste tiene un comportamiento muy complejo de determinar y pronosticar. Así, a principios del Siglo XX se complejizó el estudio de la física y se vertieron dos ramas: la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica.¹⁹

Y aquí es preciso detenerse un poco en la obra de Poincaré, pues es fundamental para el desarrollo de lo que después se formaría como Teoría del Caos, y para el desarrollo, a su vez, del pensamiento y la cultura del Siglo XX. Como se mencionó, este científico es precursor de la Teoría de la relatividad, e incluso fue promotor de la carrera científica de Einstein. Dijo en su maravillosa obra *Ciencia y Método*, al respecto de las nociones newtonianas de espacio y tiempo absolutas, que eran “palabras vacías de sentido”.²⁰ Comprendió Poincaré que el espacio es una propiedad que nosotros damos a los objetos, por tanto, estos dependen de la relatividad de la situación de cada persona. Las nociones innatas de espacio y tiempo no son sino el resultante hereditario

¹⁸ James Clerk Maxwell, físico escocés nacido en 1831, desarrollador de la teoría electromagnética clásica, que abarcaría los estudios anteriores sobre electricidad, magnetismo y óptica. Ha influenciado enormemente en la física del siglo XX. www.wikipedia.com

¹⁹ Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pg. 37

²⁰ Desiderio Papp: El legado de Poincaré en el Siglo XX. Losada. Buenos Aires, 1994. p. 25

de los tanteos sensoriales con los cuales tratamos trabajosamente de concebir el mundo exterior en un momento dado.²¹

Según Poincaré, para medir no existe ningún método que sea más verdadero que otro, lo que quiere decir que pudiéramos arreglar el reloj del mundo a nuestra conveniencia.

Así, en *Ciencia y método* afirmó que aseverar la traslación de la Tierra alrededor del Sol no es sino una hipótesis más cómoda que la tesis inversa, pero no más verdadera. Asimismo, afirmó que escogemos la geometría euclidiana porque se trata de cuerpos sólidos, y dado que nuestro cuerpo también es sólido, entonces también nos es más cómodo²².

Estas afirmaciones podrían ser de gran importancia, pues nos podrían llevar a reflexionar sobre el afincamiento de la tradición científica y cultural que recae sobre nosotros, en el sentido de que no siempre esta tradición es verdadera, si no que es la comodidad del ser humano la que la adopta.²³

La relatividad del espacio y el tiempo que promovía Poincaré en su obra científica y filosófica *Ciencia y método*²⁴, pretendía plantear un cuestionamiento frente al positivismo que dominaba la ciencia.

La relatividad del espacio ligada a la simultaneidad, transformó el sentido de entender la geometría, puesto que la desarrollada por Euclides de tres dimensiones era demasiado rígida para poder abarcar más dimensiones en el espacio, como sí lo podían hacer las formas no rectilíneas como, por ejemplo, las curvas, los pliegues o las hipérbolas.

Poincaré planteó que para poder acceder a una cuarta dimensión era necesario el movimiento del observador o del cuerpo, resolución que, por otro lado, también debía estar ligada a la simultaneidad de todas las dimensiones en un

²¹ *Ibíd.*

²² Recordamos que la geometría de Euclides plantea dimensiones de números naturales y enteros para la conformación espacial. Dado que los cuerpos serían sólidos, estos tendrían números enteros, como 1, 2 y 3 en su dimensión.

²³ Al respecto es muy interesante el texto VI, de *sobre el concepto de la historia* de Walter Benjamin, en Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, Argentina, 2007

²⁴ Henry Poincaré, *Ciencia y método*, Círculo de lectores, Barcelona, 1997

mismo tiempo.²⁵ La relatividad temporal fue desarrollada posteriormente por la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

Más adelante se analizará la significativa incidencia que tuvo este postulado en la concepción del pensamiento y del arte del siglo XX, basándome en el libro *Einstein y Picasso* de Arthur Miller.

Retomando lo ya dicho, la obra de Poincaré ha sido básica para el desarrollo de la teoría de la relatividad, y también lo ha sido para el estudio de los sistemas dinámicos y de la formulación de la Teoría del caos.

Poincaré comenta la existencia de ciertas funciones matemáticas que no responden a las exigencias clásicas de ser continuas y derivables. Esto quiere decir que no necesariamente mantienen una continuidad a lo largo de su trayectoria y que existen puntos en los que no es posible medir la diferencia o variación de un estado a otro.

En 1873, Poincaré nos dice en su *Ciencia y método* que: “una causa muy pequeña, que se nos escapa, determina un efecto considerable que no podemos dejar de ver y entonces decimos que ese efecto se debe al azar”²⁶. En ese mismo año, Maxwell expresó en una conferencia, que si bien las mismas causas producen los mismos efectos, cuando hay sensibilidad a las condiciones iniciales, estas causas semejantes pueden no tener efectos semejantes.²⁷

En ese momento era ya evidente para la Ciencia la existencia de fenómenos que no estaban contenidos dentro de los límites de su estructura conceptual, al punto de considerarse inmanejables; y, es precisamente en ese espacio no manejable, donde se encuentra el pliegue de la información que nos inquieta en este estudio.

²⁵ Arthur Miller. *Einstein y Picasso, el espacio el tiempo y los estragos de la belleza*. Tusquets, Barcelona, 2007. Pg. 130

²⁶ Henry Poincaré, *Ciencia y método*, Círculo de lectores, Barcelona, 1997

²⁷ Moisés José Sometband. *Entre el Orden y el Caos*. FCE, México. 1999, Pg. 32

En 1963 Edward Lorenz²⁸ realizó un modelo sencillo de convección en la atmósfera. Descubrió que el modelo era extremadamente sensible a las condiciones iniciales. Esta variable, al verla en el tiempo, terminaba girando en forma de una estructura de dos bucles, atraída asintóticamente cada vez más cerca de un punto, llamado atractor de Lorenz; pero el número de giros en torno a un ala antes de saltar al otra, es nulo, pues se puede predecir su forma global, mas no su parte micro, ya que las trayectorias no se repiten, están en desorden. Este tipo de combinaciones del orden a gran escala con el desorden a pequeña escala, de la macro-predictibilidad con la micro-impredictibilidad debida a la dependencia sensible, es uno de los paradigmas de lo que se ha llamado como caos²⁹.

Así, el paradigma de Lorenz radica en torno a la imposición de un orden global debido a la coexistencia simultánea de un atractor y una dependencia sensible a las condiciones iniciales.

Es en ese momento cuando al caos se lo empieza a estudiar y formular ya como una teoría del conocimiento, trasladándolo del espacio mítico-religioso en que antes se situaba. Su misma naturaleza histórica, al ser caracterizado modernamente como mito, se encuentra entonces con un tratamiento en sentido peyorativo, como sucede también con frecuencia ante la aparición de nuevas teorías.

Indiferente e insignificante para la gran Ciencia, se introduce esta teoría en el mundo de la investigación científica. Así empieza a desarrollarse lo que hoy conocemos como Teoría del caos.

Es decir, se empieza a tomar en cuenta lo impreciso, como lo llama Moles en *Las ciencias de lo impreciso*, dentro del mundo científico de lo preciso. Con ello, por supuesto, se amplía la posibilidad de comprender y se expanden los límites del conocimiento humano.

Hay una nueva oportunidad para la inclusión de interrogantes que permitirían “destapar” ese espacio inexplorado, esencial para el estudio de los fenómenos

²⁸ Edward Lorenz, físico norteamericano nacido en 1917

²⁹ Peter Smith, *El caos*, Cambridge University Press, Madrid, 2001. pg. 20

naturales y, en un amplio sentido, para una mayor comprensión de nuestra humanidad y nuestra cultura.

Se empieza a abordar y a intentar comprender ese carácter “instintivo” y, sin dudas, subjetivo con el que se había concedido la creencia del caos tradicionalmente. Y, este intento, se apoyaría en las herramientas matemáticas y físicas que nos aportaba la ciencia.

I.IIIII- La Teoría del caos³⁰

Esos puntos fijos y ciclos de atracción que descubriría Lorenz son los primeros ejemplos de la presencia de los atractores, que serían puntos a los cuales converge la trayectoria de una o más variables en un espacio de fases.³¹

Este **espacio de fases** es el espacio en el que se mueve la variable. En un primer momento se mueve de forma simple y limitada, pero, en cierto punto crítico se quiebra desplazándose a zonas mucho más vastas y complejas del mismo espacio.

Entonces, un **atractor** es un punto al que la variable vuelve en su ciclo, es decir al que retorna a cumplir con un período de comportamiento. Cuando dos variables se mueven y empiezan a separarse de una forma creciente exponencial se habla de que éste es un “atractor extraño”, sensible a las condiciones iniciales.

Estos atractores extraños, justamente como su nombre lo indica, por un lado hacen que se disipen las variables y, por otro lado, las atraen a un punto en el que convergen; es decir, confluyen en él dos fuerzas opuestas y contradictorias, que modulan el comportamiento de la variable pero también le dan sensibilidad a cada estado. Este comportamiento rompe con la posibilidad de predicción de la variable y también con sistemas intuitivos, pues adquiere

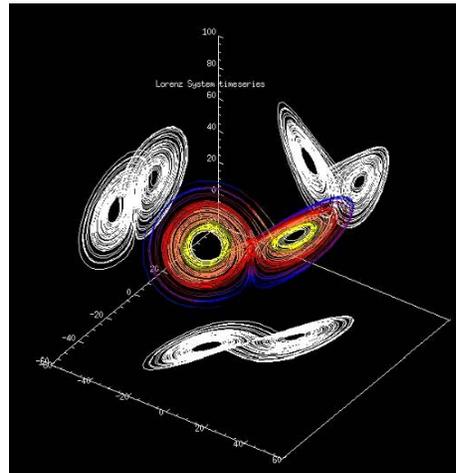
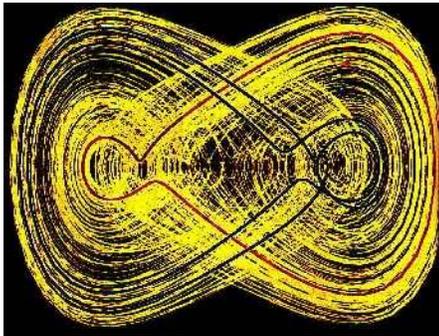
³⁰ Para la realización de este Capítulo me he apoyado principalmente en los textos: Peter Smith. El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001; Moisés José Sometband. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999,

³¹ Peter Smith. El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001. Pg. 16

una cierta independencia e impredecibilidad que la mantiene siempre como un comportamiento nuevo no cuantificable.³²

La presencia del atractor extraño nos permite dar cuenta sobre el tipo de comportamiento, o sea, si éste es caótico, o simplemente aleatorio o un ruido blanco³³.

El atractor se vuelve crucial para el comportamiento caótico, pues es ese lugar en el espacio en que, como dijimos, se atrae al comportamiento de la variable y la disipa. Al girar cíclicamente la variable, llegaría un punto en que chocaría, y es ahí precisamente cuando el atractor ejerce un papel muy importante, pues altera el comportamiento de la variable hacia el volumen. Es decir, que la variable que se trasladaba en un espacio de fases de dos dimensiones, es llevado a uno de tres, moviéndose la variable caótica entre un espacio entre **2 y 3 dimensiones**, alterando las nociones euclidianas de números enteros.



atractores

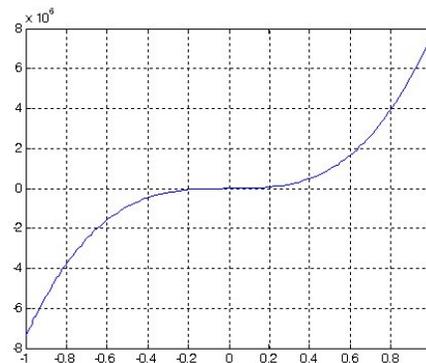
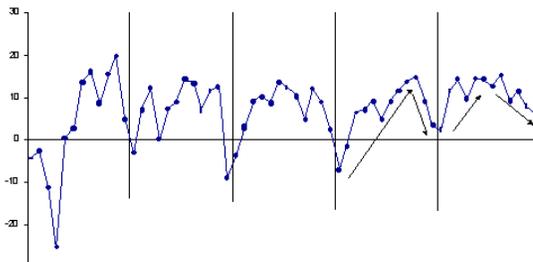
³² Somtband, Entre el Orden y el Caos. Op. cit., 1999, Pág. 64

³³ Una variable aleatoria o ruido blanco tiene un comportamiento sin ninguna conducta determinada o predecible, sin ciclicidad o estructura.

Ahora bien, la Teoría del caos es una concepción que nace de la matemática, y es una característica dinámica de la trayectoria que no se encuentra determinada por la naturaleza del conjunto sobre el que se desarrolla.³⁴ Es decir, que es el movimiento independientemente caótico de la variable el que determina su devenir conductual.

El hecho de que su trayecto sea dinámico significa que cambia continuamente de forma, que no es constante, o sea, que conforme avanza en su camino la variable puede tomar otras formas de comportamiento.

Tener un atractor extraño tampoco es condición suficiente para que exista caos. Por otro lado, el caos se da como un movimiento **no lineal**, lo que lleva a la variable a mantener un comportamiento que puede ser constante o no, pero que no es rectilíneo o lineal.



Movimiento dinámico

Movimiento no lineal

La **dependencia a las condiciones iniciales** es otra característica importante para que una variable pueda ser determinada como caótica.³⁵ Esta dependencia sensible a la estructura se reproduce ulteriormente cuando la trayectoria **continua** de la variable se da en órbitas que funcionan de manera **discreta**.³⁶ Esto quiere decir que son órbitas que se comportan de manera

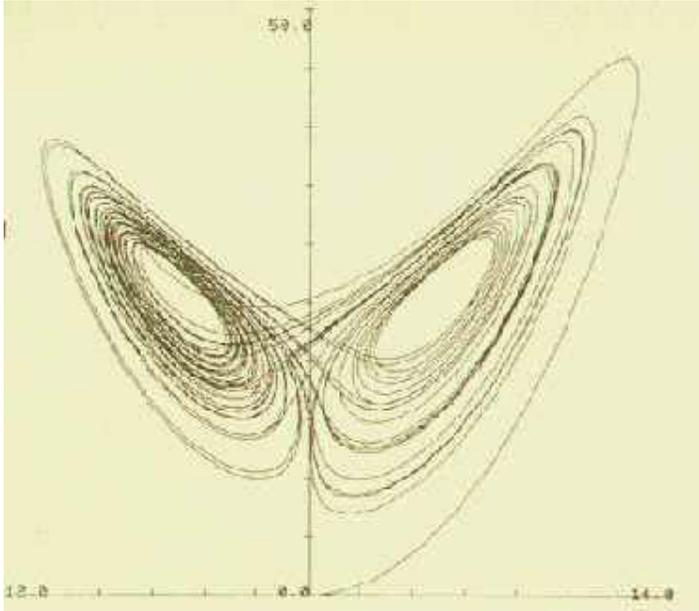
³⁴ Peter Smith. El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001

³⁵ Peter Smith. El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001. Pg. 9

³⁶ Una función o variable discreta es aquella cuyo comportamiento mantiene saltos para diferentes etapas de su movimiento, por tanto no es continua en su trayectoria.

diferente entre sí, y que al asemejarse, al estar moviéndose tan cerca del atractor, generan una aparente variable continua. Otro comportamiento observado de esta variable es que se pliega hacia atrás.³⁷

Esto quiere decir que al plegarse hacia atrás salta de una órbita a otra, moviéndose de forma **topológica** por todas de una manera transitoria.



Salto topológico

Entonces, según Devaney, para que una variable sea caótica necesita: mostrar dependencia sensible a las condiciones iniciales y en todo su conjunto y trayectoria. También dicha trayectoria debe ser una sucesión densa de puntos periódicos. Y, en tercer lugar, que la variable sea topológicamente transitiva³⁸ en su conjunto.³⁹

El hecho de que sea sensible a las condiciones iniciales significa que pequeños cambios en un estado inicial pueden llevar a grandes cambios posteriores, pero que los valores de las variables de estado relevantes quedan finalmente dentro de unos límites fijos.

³⁷ Peter Smith. El caos, op. cit..Pg. 167

³⁸ Que una variable sea topológicamente transitiva en su conjunto quiere decir que salta de una órbita a otra durante su trayectoria, es decir da un salto topológico dentro del conjunto cerrado de la misma órbita

³⁹ Peter Smith. El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001. Pg. 168

El hecho de que la trayectoria sea una sucesión densa de puntos periódicos permite que la variable sea continua en su trayectoria, es decir sin saltos bruscos de comportamiento, ya sea la variable continua o discreta⁴⁰. Esto, por otro lado, permite la periodicidad y unidad de la variable como tal constituida, mas no la periodicidad en su trayectoria, pues esta se comporta de manera aperiódica.

La transitividad topológica, como mencionamos, se refiere al hecho de que la variable se repliega hacia atrás, hacia comportamientos anteriores, yendo de una órbita a otra, compartiéndolas y transitando de manera topológica. Esta característica es muy importante, puesto que ya sea una variable continua o una discreta, la transitividad permitirá que la trayectoria quede “atrapada” en una región finita de espacios de fases, lo que modularía la cualidad de su comportamiento.⁴¹

Una variable también es caótica si su entropía topológica es positiva, lo que quiere decir que va incrementando el número de órbitas de una manera dinámica y entrópica. Aquí debemos resaltar también que, como las órbitas no se chocan, la variable transcurre en más de 2 dimensiones, puesto que si estarían tan solo caminando en dos dimensiones, las órbitas en algún punto chocarían. Ahora, como la variable caótica no se desplaza por todo el espacio de fases, si no que como vimos está modulada, es decir adquiere un cierto comportamiento, entonces no debe exceder su volumen, con lo cual estaríamos hablando de que la dimensión de la variable estaría entre 2 y 3.

Y es precisamente aquí cuando se rompe con las nociones de la Geometría Euclidiana de números enteros, puesto que sería un número fraccionado, que en el caso caótico ha sido llamado por Benoit Mandelbrot como fractal.⁴²

⁴⁰ Una variable continua presenta un comportamiento de homogeneidad, es decir que en su trayectoria se manifiesta continua a lo largo de toda ésta, y cuando la variable es discreta existen cambios de comportamiento por intervalos de la variable.

⁴¹ Peter Smith, El caos, op. cit. Pag 167.

⁴² Sometbrand. Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999, Pag. 64-65

I.IIIII- Concluyendo

Tenemos que una variable caótica es no lineal, dinámica y sensible a sus condiciones iniciales. Esto nos dice que la sensibilidad de estado, formada principalmente por la presencia del atractor, marcará la impredecibilidad de la variable y el desarrollo dinámico de la misma. La no linealidad se encuentra, por ende, en este mismo sentido del proceso, en que llegará de un punto a otro de una forma no lineal. A su vez, la variable empezará a formar un ciclo periódico en el sentido de su unidad cíclica, y aperiódico en el sentido de que los períodos no serán constantes. La variable mantiene un comportamiento continuo pese a venir de partículas discretas que conformarán globalmente el comportamiento de dicha variable. En el devenir cíclico creará un espacio de fases por el cual transitará de manera macro, pese a las variaciones micro dadas por el atractor. Este espacio de fases será formado por el tránsito continuo de las partículas de la variable, que formarán la variable; dichas partículas deberán dar saltos topológicos a otros estados anteriores de la trayectoria para que no choquen en el trayecto cíclico. Es así como una variable puede ser caótica.

En el momento en que esta variable pierde, por ejemplo, la sensibilidad de estado, empezará a caer en un espacio totalmente predecible y tenderá cada vez más a ser lineal y no dinámica, o sea estática, en su comportamiento. El espacio de fases puede quedar determinado por el mismo trayecto de la variable caótica, sin embargo, este no puede serlo de ante mano, porque perdería su característica de impredecibilidad.

Para poder considerar el aporte científico de la Teoría del caos habría que entender primero que las formas “más puras o perfectas” y que la mecánica clásica y las leyes de la razón no deben tener un valor jerárquico sobre otras.

Esto es muy importante, puesto que incluso tiene un peso dentro de nuestra valoración política y hasta cultural. Por otro lado, si se pasa por alto su relevancia se puede reducir a la Teoría a un simple conjunto de nuevas técnicas deterministas y perder de vista todas sus potencialidades y el marco conceptual al que expande las interrogantes.

Como afirma Peter Smith en el citado libro *El caos, el espíritu de la Teoría del caos* es antireduccionista.

Ya en 1996, en una colaboración para la Revista norteamericana "Scientific American" sobre el caos, se afirma lo siguiente:

"el caos trae consigo un nuevo desafío para la visión reduccionista de que un sistema puede comprenderse descomponiéndolo y estudiando cada una de sus partes".⁴³

Esto concuerda, como dice Stephen Kellert,⁴⁴ con las características del caos de generar conocimiento cualitativo sobre los sistemas. Estos conocimientos son generales y de grandes calificaciones, abordando cuestiones como la periodicidad, la estabilidad de las órbitas, la simetría, las propiedades asintóticas del comportamiento y la estructura del conjunto de soluciones. Kellert sugiere⁴⁵ que la Teoría del caos implica lo que él llama un tipo holístico de conocimiento. Esto implica una oposición al micro-reduccionismo como mandato metodológico, que asevera que siempre es apropiado intentar comprender el comportamiento de un sistema, tratando de determinar las ecuaciones que gobiernan la interacción entre sus partes. La Teoría del Caos milita en contra de ese credo.

Por otro lado, la impredecibilidad de una variable caótica es muy importante pues alejaría a la variable de sistemas lógicos de conocimiento. Como dice Moles, la comprensión del macrocosmos como del microcosmos conforman el sentido de la lógica, ésta puede abarcar así el campo del conocimiento.⁴⁶ El sentido de la variable caótica se acercaría más a cuestiones cualitativas y a espacios del conocimiento que nos renuevan en cuanto a nuestra condición para comprender el mundo.

⁴³ Peter Smith. *El caos*, Cambridge University Press, Madrid, 2001. Pg. 121

⁴⁴ *Ibid*, pg. 119

⁴⁵ *Ibid*. Pg. 121

⁴⁶ Ver Abraham Moles, UAM, México, 1995, Pág. 47

A su vez, se afirma como parte del conocimiento, no como una solución si no como una alternativa. Se aleja la costumbre histórica de significar en desmedro al caos como algo malo, inferior, desordenado, pues esto tan solo intenta destruir esta Teoría como alternativa, para reafirmar la hegemonía de la Razón sobre el pensamiento del hombre occidental.

La Teoría del Caos es una ciencia en desarrollo, es decir, no ha sido afirmada ni consolidada del todo, siendo esto un límite para su afirmación y potencialización dentro del campo de conocimiento, pero por otro lado es una opción importante, que tiene el potencial de desarrollar nuevos caminos en el pensamiento y el desarrollo de la humanidad. Este potencial sería la apertura de nuevos campos y posibilidades de renovación, autoafirmación y cambio de lo establecido.

Las categorías caóticas que hemos analizado son un enorme potencial para la creatividad humana. La heurística nos plantea la importancia de las desviaciones en el proceso para llegar a una finalidad, pues cada una de estas desviaciones serían una posibilidad de hecho de un camino nuevo, incrementándose ésta en cada estado; a su vez, esto nos llevaría a una interacción mucho mayor con el modelo en que no basta la experimentación sino también la fuerte observación de los fenómenos, para darnos cuenta de lo ocurrido en cada estado.⁴⁷ Es decir, potencializamos nuestros sentidos en la acción.

El caos mantiene similitudes mayores pues sus categorías apuntan a potencializar la importancia del estado y del proceso, que necesitarían de un ritmo que forme su unidad. Y es la condición de la Teoría del caos, la posibilidad de hecho que nos da, y su potencial constructivo, lo que nos alienta a intentar relacionarlo con ciertos elementos y procesos de la pintura, y más que eso a pensar en pintura con el apoyo, o bajo el lente, del Caos.

⁴⁷ Ver Abraham Moles, Op. cit., Pág. 103-104

Capítulo II - Métodos y formas en las instancias de la Pintura

II.I - Acercamiento

En el capítulo anterior, que trataba principalmente sobre la Teoría del Caos, se pretendió poner en claro categorías que definían esta Teoría, las cuales nos servirían posteriormente para analizar una posible relación entre éstas y los procesos pictóricos de algunos movimientos.

Estas categorías eran la no linealidad; el dinamismo de la variable; la sensibilidad a las condiciones iniciales; la presencia del atractor; la sucesión densa de puntos de la trayectoria de la variable; y el ser topológicamente transitoria.

Como vimos, estas categorías que forman la llamada Teoría del Caos armaron una revolución para el mundo de la ciencia y del conocimiento. Observamos de manera histórica cómo las concepciones científicas y la forma de ver el mundo iba cambiando, desde una visión reduccionista como la de Laplace o la de Newton, hasta las nuevas formas abiertas y de ver la ciencia de Poincaré y Maxwell, que trajeron como consecuencia el nacimiento de la Teoría del Caos.

Ahora bien, para poder analizar la relación de la Teoría del caos y la pintura, - ciencia y arte -, debemos llevar estas categorías de la física a un lenguaje pictórico. Pero cómo podríamos ver si existen algunas de estas categorías en el hecho pictórico? Para saberlo, primero debemos detenernos en lo que comprende esa variable estudiada físicamente que ha sido denominada como caótica. En un primer momento, tenemos que es una variable cuyo comportamiento amerita un tiempo. Y es precisamente el tiempo porque es su comportamiento el que se estudia, su paso de un estado inicial t a otro posterior $t+1$, y así subsiguientemente. Ya tenemos en este primer momento este componente: el tiempo en su comportamiento. Entonces, repetimos, lo que desarrolla la variable es un comportamiento; un comportamiento que va a dar como resultado una

característica espacial, una característica física. Esta característica física devendrá en que tenga una forma.

Entonces, ahora lo que debo hacer es ver estos dos componentes aplicados a la pintura. El primero, que es un comportamiento en un lapsus de tiempo, vendría a ser el método por el cual se construyó la pintura. Y ¿porqué un método? Precisamente porque es en el método usado en el que está en juego esta variable; la construcción de la pintura trae consigo un comportamiento del pintor en la creación de su obra, una serie de pasos y de metodologías que le sirvieron para la realización de la pintura, su proceso. Se da un comportamiento en un tiempo. Como diría Heisenberg, el método modifica al objeto.¹ Modifica su forma.

Y, como siguiendo lo dicho por Heisenberg, justamente el segundo punto tiene que ver con el primero, pero centrándose ya en el objeto, en su espacio, en su forma. Esto me llevará a plantearme la cuestión de la forma en la pintura, es decir, qué concepción de forma tomo para poder hacer el análisis y poder resolver las hipótesis de esta tesis y acercarme al hecho pictórico, a la construcción de la pintura. Y tomo la forma porque es ésta la que me permite analizar la obra de una manera más clara², y es en la forma en donde se abarca la espacialidad y se demuestra el hecho pictórico. Llámese hecho pictórico al acto de pintar que da como resultado lo que entendemos como el objeto-pintura.

Estos dos componentes me ayudarán a resolver mi problema inicial sobre cómo llevar algunas categorías de la ciencia a la pintura.

Para esto, debido a que la problemática de la hipótesis de la tesis sobre la existencia del caos en la pintura es compleja, haré un análisis histórico que vaya mostrando cómo ha ido variando la forma y la metodología del pintar, tomando las principales obras, las más representativas de cada época y que más me sirvan para el objeto de este estudio; es decir, no tomaré obras incompletas, ni bocetos

¹ Werner Karl Heisenberg, físico alemán nacido en 1901. Desarrolla la Teoría cuántica, con la que se explicaba casi todo el mundo microscópico.

² Karl Aschenbrenner, tomado de Wladyslaw Tatarkiewicz. Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006. pag. 261

de los artistas, pues podrían enturbiar o desviar el proceso de análisis. Visto esto, intentaré relacionar los hechos pictóricos con algunas categorías de la Teoría del Caos.

Pretendo hablar sobre la pintura desde un enfoque panorámico e histórico, resaltando principalmente las distintas concepciones de la forma aplicadas en cada época. Esto con la finalidad de que las categorías expuestas que tomamos de la ciencia se vayan tratando indirecta o directamente a lo largo de este Capítulo para tener un panorama más claro sobre el fenómeno de la relación entre la Teoría del Caos y la Pintura, que abordaremos de manera ya más directa en el Tercer Capítulo.

II.II - Forma y método en la pintura

En la música hay formas sonoras compuestas en un fragmento de tiempo.

En la pintura, formas visuales compuestas en un pedazo de espacio

Antonie Tapies³

El arte, y dentro de éste la pintura, se manifiesta principalmente mediante la forma.

Es mediante ésta que el hombre puede comunicarse o expresar para llegar a un receptor. La obra de arte visual, como dice Juan Acha, antecedió a la escritura y es en sí la primera manera de comunicación entre los hombres.⁴ Estas manifestaciones estuvieron desde un principio dotadas de forma.

Tomamos forma como manifestación externa de la obra que guarda en sí una configuración espacial, dotada de superficie y espacio, y color. La superficie conlleva puntos, líneas, planos y volúmenes.

³ Antonie Tapies. La práctica del arte, Ariel, Barcelona, 1973

⁴ Ver Juan Acha. Teoría del Dibujo. Ed. Coyoacán. México D.F. 2002.

La forma vendría a ser como la manera, generalmente material, en que se expresa el ser humano, y es la expresión la que constituye una de las principales características de la obra de arte, pues retomando lo dicho por Teodoro Adorno en su *Teoría Estética*, es la expresión la que le permite a la obra “expresarse”, no hablar en lenguaje común, y dotarla de una “forma”, que a su vez permite a la obra ser independiente y tener el potencial de cuestionar la realidad y mantenerse en su autonomía, ya que no juega las mismas leyes que la realidad social y económica de la que habla o en la que se encuentra.⁵

Por otro lado, para Herbert Marcuse, la forma constituye la identidad única e imperecedera de una obra. Mediante la forma las actividades humanas se diferencian, y la obra de arte adquiere su estado en donde abarca un contenido. La manera de contar la historia, lo que no está dicho, la estructura, las líneas, los colores constituyen elementos de una forma, que determinan el carácter de la obra.⁶

Estas teorías expuestas, la de Adorno y la de Marcuse, aunque divergentes entre sí, guardan una coincidencia en cuanto a su concepción de la forma. Coinciden en tomarla como una manera de expresar, como el molde en el que se abarca al contenido.

Entonces, en un primer momento parecería que no sirve esta concepción de la forma para el desarrollo de esta tesis. Vemos que como concepción general de forma, tomándola, como mencionamos, como una manera de hacer, como una manera en que un pensamiento, un contenido, se manifiesta, se expresa, es

⁵ Theodor Adorno. *Teoría Estética*. Taurus Madrid, 1980

⁶ Para Marcuse, desde que el arte se lo toma como una rama de la división del trabajo, su forma tiene la utilidad trascendental de “aportar el “descanzo”, la elevación, la pausa en la terrible rutina de la vida”. Mantiene el ideal de llevar la realidad al Arte, y no viceversa, romper el vacío existencial y llevarlo al mundo del arte. Herbert Marcuse. *El arte como forma de la realidad*. www.marcuse.org

totalmente válida para este estudio. Sin embargo, debemos expandirnos para concretizar el tema en cuanto a la misma forma.

Ahora, primero debemos saber de dónde parte esta teoría que coincide en los dos filósofos. Para responder, me basaré en el importante análisis histórico que hace Wladyslaw Taterkiewicz en su obra *Historia de seis ideas*⁷.

Partiendo del estudio de Taterkiewicz, tomo en un primer momento, de manera general, a la forma como la disposición de las partes, y como la percepción de ésta⁸. Esto que hago no es nuevo pues ya Buenaventura en el siglo XIII tomó una concepción de forma, en términos generales, igual; es decir uniendo estas dos concepciones diferentes, para hacer una tercera unificada.⁹ Es importante resaltar aquí, que aunque unifiquemos estas dos concepciones es necesario también tener conciencia de lo que significa cada una, pues en sí, su diferenciación es la que enriquece su unificación.

Esta concepción estaría hablando de una forma como una expresión material, como la externalidad visible y palpable por los sentidos del receptor, que trae consigo componentes que dan un carácter espacial a la obra.

La Forma como disposición de las partes es de origen pitagórico, y da al número, a la medida y a la proporción una alta significación. Ha sido comúnmente tomada en la Teoría del Arte en casi todas las épocas, resaltando su influencia en la época griega, en la Edad Media, el Renacimiento y en el Siglo XX. En la época Griega, fue defendida de modo diferente principalmente por Platón y Arsitóteles; en la

⁷ Wladyslaw Tatariewicz. *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2006.

⁸ Para Tatariewicz, la disposición de las partes corresponde a lo que él clasifica como Forma A, y la percepción que tenemos del objeto como Forma B. Wladyslaw Tatariewicz. *Op.cit.* pag. 254.

⁹ Wladyslaw Tatariewicz. *Op.cit.* pag. 256

Edad Media por San Agustín; y en el Renacimiento por Alberti. En el Romanticismo tuvo un pequeño declive puesto que los tiempos necesitaban otras concepciones formales que involucren aspectos más ampliados de la forma, sin embargo pronto volvió a resurgir.¹⁰

La Forma como externalidad, como la manera “bella” en que se presenta el contenido, es de origen poético. Y fueron los Sofistas quienes primeros subrayaron su importancia, distanciando “el sonido de la palabra” de su “contenido específico, dando mayor valor al argumento”¹¹

Este carácter poético poco a poco fue entrando en el área de las artes visuales, y empezaban a crearse cuestionamientos filosóficos, que continúan hasta la actualidad, sobre qué es más importante: la forma o el contenido. En el Siglo XX, principalmente con el surgimiento de la pintura abstracta, el debate sobre la importancia del contenido ganaba fuerza. El suprematismo, el formalismo, el neoplasticismo, los pronunciamientos de Malevich, de Le Corbusier apoyaban a la forma sobre el contenido.¹² El arte se alejaba y se replegaba sobre sí mismo. Sin embargo, nunca fue clara la supremacía que se quería dar a la forma, puesto que, por ejemplo, para Kandinsky o para Mondrian, estaban seguros que la naturaleza, que la realidad, era una fuente inagotable y básica para los modelos de representación y para la misma pintura abstracta.¹³ Era evidente que el contenido, la realidad, la naturaleza han sido siempre muy importantes como fuente de la obra y han definido su proceso de legitimación en el ámbito social.

Como expresa Arthur Danto, aunque la importancia de la forma, y la aparición del formalismo, ya no tenga una relevancia decisiva en el mundo del arte contemporáneo, fue muy importante pues nos aportó conocimientos para poder

¹⁰ Ver más, Wladyslaw Tatarkiewicz. Opcit. pag. 255-261

¹¹ Ibid. Pag. 262

¹² Ibid. Pag. 265-266

¹³ Ibid. Pag. 265

analizar y comprender de una manera universal las obras, independientemente de su contenido, contexto e historia. Acrecentó nuestra posibilidad de mirar los componentes sintácticos y semánticos de la obra, y poder alejarnos de elementos subjetivos y románticos, en el proceso de análisis.¹⁴

Lo expuesto por Danto sería un apoyo justificativo al hecho de que analicemos las obras desde un punto de vista formal. Sin embargo, resaltamos nuevamente que el contenido y el contexto de la obra son fundamentales, pues éste es parte incluso de la misma forma, es intrínseco a ésta. Y es precisamente la causa de que concibamos a la forma como la manera en que el contenido se manifiesta.

Tenemos que la primera concepción de la forma que tomamos: forma como disposición de las partes, podría ser concebida como la estructuración interna de ésta, es decir como la conformación espacial de la obra.¹⁵ Esta concepción, unida a la idea de una forma como la manera en que se expresa el contenido, daría la primera instancia de un concepto de forma aplicable para este estudio. Es decir, una forma como la manifestación externa de la obra que guarda en sí su conformación espacial.

Por su parte, este concepto fue fundamento para el concepto de forma que nos da Kandinsky, para quien la forma en general se divide en:¹⁶

- la forma en sentido estricto: superficie y espacio
- la forma en sentido más amplio: el color y su relación con la forma en sentido estricto

Entonces, nos apoyamos en esta clasificación de Kandinsky. Decíamos que forma es la manifestación externa de la obra que guarda en sí su configuración espacial.

¹⁴ Arthur Danto. El abuso de la belleza, Paidós, Barcelona, 2005. Pag. 182-185

¹⁵ No tomamos la disposición de las partes en el sentido griego de una regla para la belleza, pues esto ya ha sido superado hace mucho tiempo.

¹⁶ Wassily Kandinsky. Los elementos fundamentales de la forma, 1923. Recogido en: Wingler, La Bauhaus, Barcelona, G. Gili, 1975. Tomado de: José Gómez Molina, Las lecciones del Dibujo, Cátedra, Madrid, 1999. pag. 604

Ahora, esta configuración espacial le agregamos que estaría dotada de una superficie y un espacio, y estaría ligada a un color.

Por otro lado, para Wong, en el mismo sentido que Kandinsky, la forma tiene los siguientes elementos:¹⁷

- conceptuales: punto, línea, plano y volumen
- visuales: forma-figura, color y textura

Ahora, podemos ir un poco más lejos, y tomar a la forma como una manifestación externa de la obra que guarda en sí una configuración espacial, dotada de superficie y espacio, que tiene puntos, líneas, planos y volúmenes, y color y texturas.

Pero ¿para qué nos seguimos adentrando en una concepción de forma, para qué seguimos complicando la cuestión, para qué seguimos sumergiéndonos en los elementos de la forma en la pintura?. Pues precisamente porque necesitamos tener claro a qué nos referiremos con forma cuando hablemos de aquí en adelante de la forma en la pintura, ya que este concepto estará implícito y presente a lo largo del Capítulo.

Entonces, volvemos a repetir. Tomamos forma como manifestación externa de la obra que guarda en sí una configuración espacial, dotada de superficie y espacio, y color. La superficie conlleva puntos, líneas, planos y volúmenes.

Añadimos unas características más, tomadas de la Tesis de Maestría en Artes Visuales de Ayala. Aquí, adjunta otras características que serían importantes mencionar y tomar en cuenta. Estas serían: dirección; posición y; gravedad; y

¹⁷ Wucius Wong, Fundamentos del diseño, Barcelona, G. Gili, 1995, tomado de: Pérez, Análisis formal de los espectaculares, Tesis de Maestría en Artes Visuales, Academia de San Carlos, ENAP, UNAM

otras como el contraste, la proporción, ritmo, equilibrio, movimiento, simplicidad, sorpresa, unidad y armonía.¹⁸

Es importante mencionar todas estas características que estarían también presentes cuando hablamos de forma, puesto que son consecuencia de cada época y se podrá ver cómo, con el paso del tiempo, unas características van siendo desechadas y otras reforzadas, y cómo la idea de forma ha ido cambiando en concordancia con su contexto contemporáneo, mostrando el desenvolvimiento espiritual e intelectual de su sociedad.

Debemos hacer la aclaración nuevamente de que la necesidad de analizar la historia del arte mediante **su forma y su proceso**, tiene como última finalidad el que nos enfrentemos a encontrar cómo estos componentes de la forma podrían tener alguna relación o no con las distintas categorías de la física tomadas en la Teoría del Caos. Así, lo que deseáramos es ir observando cuándo un elemento de la forma, por ejemplo, la línea, corresponde a un hecho lineal o a un hecho no lineal, o cuándo el método de aplicación del color tiene un comportamiento dinámico o no dinámico, o lineal o no lineal nuevamente.

Finalmente, para abordar la problemática del método en la pintura, será preferible ver cuál fue el método empleado en cada época que nos interese, sus respectivos procesos de producción. Y más que esto, analizar el significado de éste, en cuanto a lo que nuestras preocupaciones, para abordarlo con mayor claridad al terminal del Capítulo. Es decir, primeramente iremos reflexionando, en términos generales, con respecto al método y forma en cada época que escojamos por su capacidad de aportarnos conocimientos y espacios de reflexión que afirmen o propongan información para el problema de este estudio, y poder llegar a deducciones o conclusiones posibles.

¹⁸ Ver Ayala, Análisis formal del Códice Nuttall. Tesis de Maestría en Artes Visuales. ENAP. UNAM. México

II.III - Primera pasada

Todos los pueblos han practicado la pintura.

II.III.I - Primitivos

Desde que el hombre necesitó expresarse de manera directa, buscó en la imagen la forma y solución para satisfacer esta necesidad. La carencia de muestras de escritura y la presencia de imágenes de representación, hacen pensar que el empleo de la palabra hablada se les dificultaba a los llamados “primitivos” desde tiempos previos al período **Paleolítico** (30000 – 10000 a.C).

Entonces, el uso de los otros sentidos como el gusto, el olfato, el tacto y la vista, les servían como herramientas para comunicarse. Pero, ¿cómo hacían y para qué expresar una idea, un sueño o cualquier imagen que se les venía a la mente?

Según Juan Acha, las primeras imágenes dibujadas aparecen en el año 111000 a.C.¹⁹ Estas tenían un principio mágico-religioso y de representación de acontecimientos que ellos veían o imaginaban en ceremonias y rituales en los que el animal tenía un papel importante.²⁰ El carácter ritual se puede ver en cuanto al ensimismamiento y sobreposición de los animales representados. Parecería como que querían traerlos, reencarnar al animal en la pintura.

Cien mil años más tarde, aproximadamente en el año 11000 a. C. en el **Paleolítico** se empieza a tomar la pintura como un medio de comunicación más

¹⁹ Juan Acha. Teoría del Dibujo. Ed. Coyoacán. México D.F. 2002.

²⁰ En cuanto a manifestaciones de la forma, comprobadamente, los vestigios más antiguos que se conocen en América es el Sacro de Tequisquiapan (12.000 años a. C.), hallado en Mesoamérica, representa la cara de un perro realizado con el hueso de una llama. También se encuentra la Venus de Wilendorf (24.000 años a. C.) que interpretamos como la representación de la vida a partir de la maternidad, hecha de arcilla y pintada con rojo ocre. Mtro. Omar Arroyo. Seminario de Manejo de la Forma. Academia de San Carlos. ENAP. UNAM. 2008

recurrente, que aunque continuaba manteniendo ese mismo principio ritual-mágico²¹, ya cumplía un papel más claro de representación.

Se han hallado algunas muestras de este período, como las tan nombradas imágenes de Altamira, o las de las cuevas de Lascaux. Posteriormente en el 5000 a.C., en el período Neolítico, aunque las herramientas técnicas habían evolucionado, el carácter de las imágenes seguía cumpliendo un papel similar al de las anteriores épocas, con la diferencia de que se representaba ya al cazador, es decir, se daba importancia al hecho de cazar, a la narración del acto de la caza, y ya no solo al animal.

Estas figuras antropomórficas eran muchas veces seres monstruosos que cumplían su carácter mágico pero también daban cuenta de una estetización de las formas.²²

Estas primeras imágenes, además, nos hablan sobre sus concepciones del origen de la vida, la relación macho-hembra, las interpretaciones, en general, que se daban del mundo, la relación con el entorno y las circunstancias. O sea, es evidente que en estas manifestaciones se expresaban y, muy probablemente sin quererlo, dejaban un legado sobre las bases primordiales de lo que componía su concepción del mundo.

Aunque solo podemos especular sobre el carácter de estas manifestaciones, es innegable su utilidad como huella, como testimonios para interpretar una realidad distante, la cual dilucidamos en su relación y recurrencia a la magia y al rito.

Podemos suponer además que para el hombre primitivo estas expresiones también eran una especie de mediación con el mundo para intentar comprender lo que sucedía en torno a su existencia, y buscar una forma de hallar su espacio en

²¹ Al respecto, la teoría de Breuil afirma que las imágenes eran usadas en prácticas mágicas y ritos que se efectuaban frente a las pinturas, y que ilustraban y daban buen augurio a la caza. También se ha llegado a la conclusión de que estas pinturas no eran puestas al azar, lo cual reafirma el énfasis y preocupación que se ponía en estas pinturas y sus espacios. Paz García Ponce. Breve historia de la pintura. pg.12.

²² Ver Juan Acha, Teoría del dibujo. Cap. 2 y 3. Ed. Coyoacán. México D.F. 2002.

la naturaleza. En palabras de Tatarkiewicz, estaban cumpliendo con su “tendencia natural de imitar, construir y expresar”²³.

Es curioso y llama la atención que este fenómeno similar de construir la forma se repitiera en varias civilizaciones del mundo, desde África hasta América, donde el papel primordial era la representación clara y figurativa de una idea, para lo cual la estrategia era similar.

Por otro lado, debemos resaltar que para la comunicación el hombre usaba, principalmente, la mano y el ojo. Estos sentidos esenciales, además, suponemos que entonces representaban la única posible apoyatura. La mano era guiada por el ojo, acción que a lo largo de la historia ha constituido la base para la práctica de la pintura, y que con la llegada del siglo XX se pondrá en cuestión, pero esto veremos en el siguiente Capítulo.

Así, desde aquellos tiempos podríamos decir que estos dos sentidos han sido los primordiales involucrados en la formación de la imagen, una imagen que era construida formalmente con su línea de contorno, y que usaba el color para rellenar, dando alusión al volumen.

La imagen pintada también le fue de gran utilidad al hombre llamado “primitivo”, pues a diferencia de la forma realizada en más de dos dimensiones, ésta ha tenido siempre la ventaja de su inmediatez para realizarse, pues tan solo se centra en su resolución directa en un plano bidimensional generalmente, teniendo un uso económico para la persona que la realiza.

²³ ver Wladyslaw Tatarkiewicz. Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006.



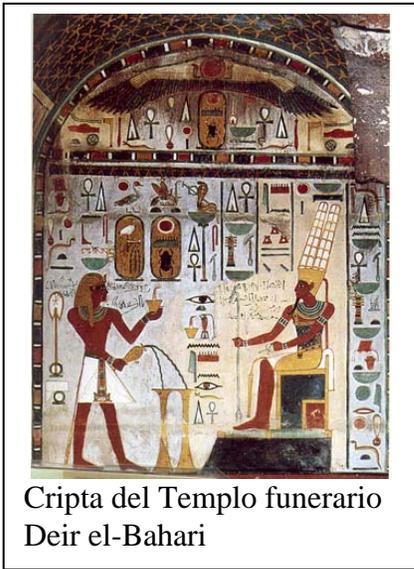
Animal de lascaux

Como se puede observar en el dibujo del bisonte de Altamira, la línea de contorno delimita y crea la forma de la figura, y así traslada su pensamiento en la realización de la forma, dando la idea de su intención en la creación de la imagen, que era la de representar.

Lo mismo ocurre en el caballo de Lascaux, en que el contorno igualmente está delimitando y creando la forma, sumándose en esta imagen el uso del color como volumen, y también el hecho ilustrativo del acto de la caza, mediante la representación de las flechas.

II.III.II - El gran orden

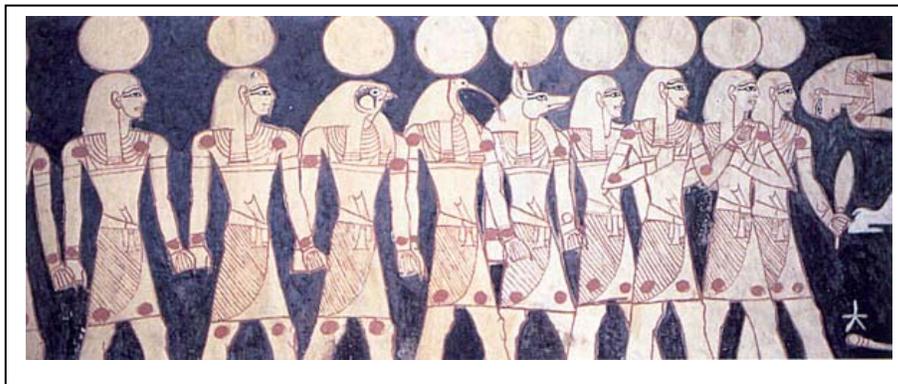
Aproximadamente en el año 2000 a. C. se da una de las civilizaciones más fuertes de todos los tiempos: **los egipcios**. En ellos se pueden apreciar grandes cambios en cuanto a la forma y construcción del espacio.



Cripta del Templo funerario
Deir el-Bahari



Cámara sepulcral de la tumba de
Tutankamón



Friso de la
tumba de Set

El espacio toma un carácter en el cual el orden era evidente. Esta idea de orden, fundamental en todas sus expresiones, les servía para ilustrar su pensamiento. Subyacía en la concreción de sus concepciones sobre lo que estaban representando en la superficie, y así se ajustaban a su cosmogonía.

Además de los cuadrantes claramente delimitados mediante líneas con otro color y luz, e inclusive con relieves, parecería como si para disponer cada figura, hubieran usado una regla rectilínea, en pro de la secuencia y la claridad de la lectura de la imagen de la pintura.

Así también, sus figuras delimitadas totalmente con contornos definidos eran formadas sobre la base de su concepción de lo que era esa figura. Éstas correspondían a un canon o sistema de medidas que regularizaba la forma y la figura.

El cuerpo humano, por ejemplo, medía aproximadamente 18 puños y era dibujado conceptualmente. Podemos suponer que uno de los propósitos era describir lo mejor posible cada parte del cuerpo. La parte inferior estaba de lado, la parte superior del cuerpo, el tórax, era ilustrado de frente, la cabeza estaba de lado pero sus ojos eran dibujados de frente también.²⁴

Igualmente usaban el color como relleno en la pintura, como apoyo o código en la comunicación de la idea de la imagen. Eso podría demostrar el color plano del fondo y la ausencia de ilusión de profundidad.

Esta breve descripción de la pintura egipcia nos sirve para entender que era una expresión esencialmente conceptual, pues todas las formas se construían sobre la base de un pre-concepto anterior a la acción de pintar. Esto es importante puesto que determinaría la linealidad en el proceso de representación, hecho que abarcaría casi toda la historia de la pintura, salvo contadas excepciones que identificaremos posteriormente, hasta principios del Siglo XX.

Numerosas investigaciones sobre el tema apuntan a que estas manifestaciones cumplían un fin ilustrativo, en el sentido de que ilustraban lo más claramente posible una idea literal predeterminada. La línea como contorno definía claramente las formas, y el color ayudaba en el mensaje. Cada figura era construida y dispuesta en el espacio con una misma finalidad que era la de servir a la narración. Como señala Gilles Deleuze, cada figura era individualizada,

²⁴ Es importante apuntar que algunos elementos dan mayor claridad sobre el modo de vida de los egipcios, como la altura que se diferenciaba de acuerdo a la jerarquía del representado y también a su género (generalmente los hombres eran dibujados más grandes que las mujeres). Ernst H. Gombrich. Capítulo 2, Arte para la eternidad, Historia del Arte, Alianza, Madrid, 1989

demarcada totalmente por su contorno, sin permitir ninguna sobreposición de figuras.²⁵ Así, también señala Deleuze, que se diferenciaban claramente los diferentes elementos de la forma, ya que la línea, el fondo y la figura existían de manera autónoma y se agrupaban a su vez en su mutua existencia en el espacio pictórico²⁶.

Entonces pudiéramos concluir que sobresalían el ordenamiento, el uso canónico de las formas o modelo figurativo para representar, y la formación de un mismo objeto-figura construido desde diferentes puntos de vista²⁷.

El gran orden que se puede ver en las imágenes egipcias respondía a características de su pensamiento en cuanto cosmovisión, o sea, en el sentido de su pensamiento constructor del “universo”. Esta relación se puede observar claramente en la magnitud de su obra arquitectónica y en la unión que pretendía con el orden celestial²⁸.

También en el avance de su tecnología se afincaba ese orden y jerarquización - que a su vez era una de las resultantes del mismo avance-, dando a entender que tal orden les permitiría ser inamovibles y eternos, como querían que fuesen sus gobernantes y sus obras.

Aquí es importante detenernos un instante a reflexionar sobre lo que estaba ocurriendo en cuanto a la forma y al método de representación desde el Paleolítico hasta esta etapa del apogeo de la civilización egipcia. Para lo que nos interesa en este estudio, debemos resaltar el hecho de que el modelo de representación se

²⁵ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pag. 177

²⁶ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, op. Cit, Cap. VII

²⁷ Salvando las distancias, pudiéramos decir que el hecho de que las pinturas egipcias abarcaran la figura humana vista desde diferentes puntos de vista que se incorporaban en la construcción de una misma figura, se podría relacionar con el propósito muy posterior de los cubistas de representar un objeto como si se lo viera también desde diferentes puntos de vista, para poder tener una idea más clara de lo que es. Habría también que resaltar ante este fenómeno, también, que hay una fuerte diferencia y sería la simultaneidad espacial presente en las construcciones cubistas.

²⁸ ver más. Matila Ghyka. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Buenos Aires, 1953

daba directamente entre la idea preexistente de lo que se quería pintar, y la pintura resultante, es decir que el paso por la persona que realizaba la acción de aplicar líneas y colores sobre una superficie, parecería no distorsionante en el sentido de que la linealidad y el dinamismo del mensaje se vieran alterados. Es por eso que hemos estado hablando de una acción de ilustrar una idea preexistente o un mensaje literal.

II.III.III - Representación

De la **Grecia Clásica y Helénica** no se tiene mayor aportación en cuanto a documentación visual de pinturas pues, como es conocido, principalmente usaban la pintura para decorar vasijas o copas.

Adicionado a esto, la pintura no fue un tema de mucha importancia dentro de los debates conceptuales de sus principales pensadores del tema: Platón, Aristóteles, Sócrates y Demócrito²⁹.

Sin embargo, los aportes filosóficos y teóricos en cuanto al arte, pintura y forma de este período son de gran influencia para el devenir de la posterior creación artística occidental; por tanto, se hace necesario para continuar, reparar un momento en esta civilización.

La relación de la imagen con la naturaleza o la realidad tuvo su auge en el período Griego, a partir del siglo VII a. C. Esto se dio principalmente mediante dos estructuraciones sobre la materia del arte: la división del arte en originales e imitativas y, como resultado, la imposición de reglas a la forma y al arte.³⁰

²⁹ El hecho de que para los griegos la pintura no haya tenido mayor interés se puede constatar en el modo en que Sócrates nombró de otra forma a la imitación del mundo exterior que se daba en el acto de pintar, es decir se evidenció un prejuicio antes esta actividad. Por su parte, Aristóteles tenía una pronunciada inclinación hacia la escritura, entonces sus aportes filosóficos partían de su interés por dicha actividad. Wladyslaw Tatarkiewikz. Capítulo noveno: Mímesis, Historia de Seis Ideas.

³⁰ La división mencionada de las obras de arte en originales e imitativas fue promovida por Platón y Aristóteles. Las imitativas o miméticas en un principio no tenían que ver con la realidad externa, sino con

Según Taterkiewikz, en el Siglo V a. C. el término de imitación pasó de ese sentido ritual, interno, hacia una terminología filosófica, y comenzó a designar la reproducción del mundo exterior. Esta teoría fue tomada principalmente por Aristóteles y se convirtió durante siglos en la principal teoría sobre la que se sostuvieran las artes, la imitación como apariencia de las cosas.³¹

La noción de mimesis, cuyo principio mantiene una estrecha relación con el hecho ritual³², al ser tomada por Platón y Aristóteles, se institucionaliza en el mundo del conocimiento y la razón occidental que estaba emergiendo, y con mayor peso a partir del Renacimiento.

Platón, en “La República”, habla del arte como imitación de la realidad, como una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior.³³ Este pensamiento tendría muchísima influencia en el naturalismo del Siglo XIX.

Para Aristóteles no se trataba de una copia fidedigna, sino de un libre enfoque de la realidad, en el que el artista puede presentarla de un modo personal, es decir, podía efectuar una creación individual basada en elementos de la naturaleza.³⁴ Estas dos ideas, aunque difieren, han sido tomadas unificadamente, tomando al arte como la imitación general de la realidad.

La obra de arte resultante tendría un doble distanciamiento, una del objeto a la persona que la mira, y otra de la persona al objeto llamado “obra de arte”, fruto de su acción.

expresar el interior del artista, y no se aplicaba a las artes visuales. Ver Wladyslaw Tatarkiewikz Mímesis, en: Historia de Seis Ideas . Pag, 301 - 324

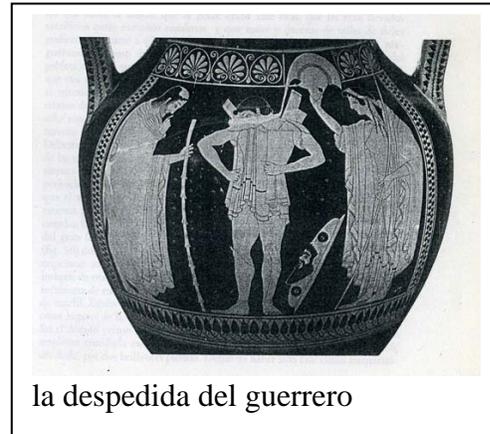
³¹ Ibid. Pag. 301

³² Como afirma Tatarikiewicz, la palabra mimesis - “mimēsis” es “posthomérica: no aparecen en Homero ni en Hesiodo. Su etimología, tal y como afirman los lingüistas, es oscura. Es muy probable que se originan con los rituales y misterios del culto dionisiaco: es un primer significado (bastante diferente al actual) la mimesis-imitación representaba los actos de culto que realizaba un sacerdote – baile, música y canto”. Wladyslaw Tatarikiewicz Mímesis, en: Historia de Seis Ideas . Pag. 301

³³ Wladyslaw Tatarikiewicz, Historia de Seis Ideas, Op.cit., Pág., 301 - 324

³⁴ Ibid. p. 302.

Ahora bien, para que este objeto resultante pueda ser una “obra de arte”, debía tener reglas, o sea, debía ser una actividad regida por la razón. Si esta actividad era irracional dejaba de ser arte. Las figuras, por tanto, entraron dentro de un canon griego que determinaba lo que era y no era arte.



La pintura fue un arte al que lo ubicaron en el lado de la mimesis, y esta última servía, según el mismo Aristóteles, como la primera herramienta que tenemos para conocer el mundo.³⁵

Así se demuestra la importancia de la observación, la importancia que adquirió el sentido de la vista para la concepción del arte griego. Esto se puede ver en algunos adelantos de gran importancia como el desarrollo de la representación en escorzo y del movimiento.

Las figuras están ejecutando una acción. Éstas se encuentran en un instante de tiempo detenido, en el que están efectuando un movimiento. Las figuras están representando un hecho ocurrido en, al parecer, un taller en el que toman partes de un cuerpo esculpido para construir una escultura de una persona. Las figuras

³⁵ Ernst H. Gombrich. Capítulo 2, Arte para la eternidad, Historia del Arte, Alianza, Madrid, 1989

están perfectamente delimitadas con un contorno que define su forma y los colores son planos pues, en sí, lo que importaba era la representación del acontecimiento, la narración de este y, también, el hecho de que algo estaba ocurriendo ahí, algo en movimiento.

Las figuras igualmente nos está narrando un suceso. Es un momento del tiempo detenido. Las figuras guardan proporciones reguladas, no existen desfiguraciones o imperfecciones en ellas y, además, se suma el hecho del escorzo, dando profundidad a esta figura y abriendo un paso a la idea de representar una tercera dimensión en el plano bidimensional -idea que será desarrollada en el Renacimiento y de la que hablaremos posteriormente-.

Entonces, aquí nos interesa mucho la cuestión de cómo la creación de la pintura era sometida primeramente a la representación o ilustración de hechos figurativos de la manera más controlada y pasiva posible. Esto los llevaba a someterse a una serie de reglas que funcionaban y regían como canon, dejando claramente el sentido del hecho racional como fundamento esencial en el proceso de construcción de su pintura. El proceso, nuevamente como en el caso de los egipcios, era lineal, pues el paso del objeto a ser representado a la pintura se daba de manera directa, inclusive garantizándose esto mediante los cánones regentes.

Por otro lado, estos cimientos conceptuales, teóricos y filosóficos, que después conformarían, junto a otras influencias y circunstancias, lo que hoy conocemos por “cultura occidental”, y que se estaban concibiendo y fortaleciendo durante la época griega, también se pueden distinguir en otros campos del conocimiento y de la ciencia.

Las pinturas creadas por los griegos siguen guardando, al igual que en las civilizaciones descritas anteriormente, un carácter narrativo de los hechos, a través del cual sus figuras son ilustradas según un propósito definido.

Estas figuras, al buscar la claridad en el mensaje, siguen manteniendo su contorno definido, y el elemento *color* sirve para acentuar el mensaje a manera de símbolo o diferenciación de planos.

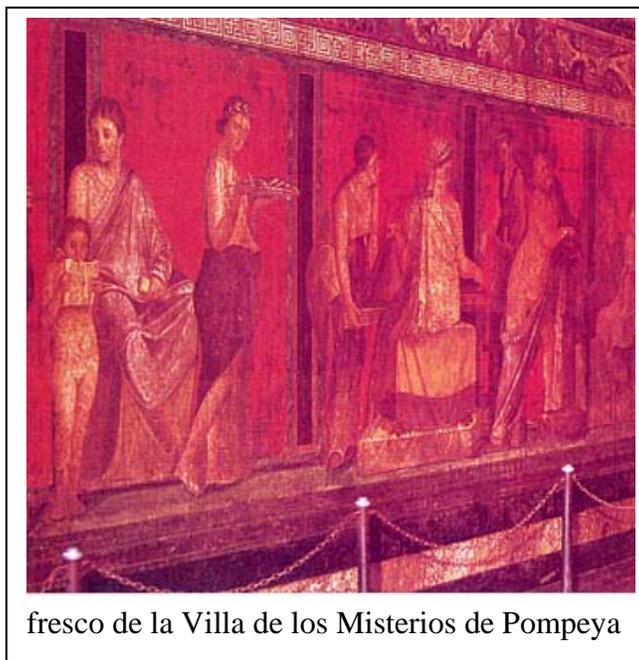
La lectura es directa y su recorrido va a lo largo y ancho del plano pictórico, de una forma ordenada según la disposición de las formas, disposición predeterminada por los pintores griegos.

Entonces parecería que el contorno era el resultado del dibujo que delimitaba y aseguraba la narración, el hecho ilustrativo y literal de la acción, para posteriormente ser intervenido, siempre respetándolo, por el color. Esto demuestra un orden en su modo de hacer. Un orden que iba de la idea preconcebida, al ojo que guiaba la mano que delineaba y, posteriormente, aplicaba color.

En la **Roma republicana e imperial**, a pintura toma herencia de gran parte de la griega, siendo altamente figurativa, narrativa, simétrica y canónica. Su uso principal parecería que fuera el de decorar las casas de las clases aristocráticas de Roma a manera de murales o de las pinturas de caballete.

Una de las diferencias que tenía con la pintura griega era que individualizaba a las personas representadas, o sea, las imitaban de una manera más “realista”.³⁶

³⁶ Ver Electa (ed), El Retrato, Electa, Madrid, 2000



fresco de la Villa de los Misterios de Pompeya

Tomemos, por ejemplo, una obra típica romana, como El fresco del triclinium de la Villa de los Misterios de Pompeya. Tal fresco está dispuesto de una manera ordenada en el plano, aunque ya con mayor soltura que la pintura griega.

Esto puede deberse también a la mayor importancia que se dio a la pintura de gran formato como el mural, pues al no poseer la acción limitada de pintar una pequeña vasija, el accionar podía adquirir mayor potencial de soltura, causada por el mismo movimiento del cuerpo. Así, también se propiciaba la creación de atmósferas que eran tomadas más en cuenta, es decir, se ve una personalización del hecho representado.

Sin embargo, pese a todos estos adelantos, la construcción de la imagen sigue manteniendo características similares a las anteriores: la pintura es figurativa, nos está narrando una acción, se sustenta en su dibujo, que crea límites definidos que separan perfectamente unos límites de otros. El fondo, aunque con carácter más atmosférico, continúa siendo algo plano y meditado para que juegue a favor del mensaje o narración que se quiere en la obra.

Se pudieran mencionar igualmente otros adelantos como el “ilusionismo”, realizado mediante el juego con la perspectiva, y la escenificación del plano pictórico. Estos mantienen igualmente características rígidas de construcción en cuanto a la superioridad del dibujo como contorno de la forma sobre la pintura y al respeto de los elementos internos de la forma.

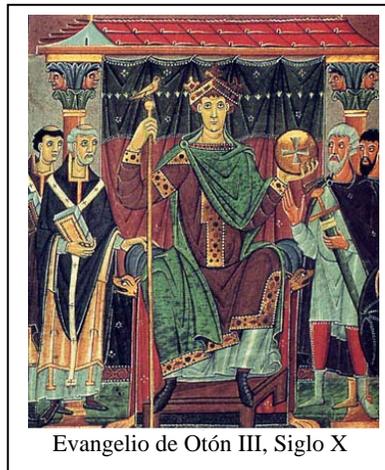
Durante la baja **Edad Media** el arte se “populariza”. Los artesanos empiezan a demandar su espacio arrebatado por segregación en época de la alta cultura clásica griega.³⁷ Hay un proceso de “socialización” en la catalogación del arte a las manualidades nuevamente, dejando este de ser individualista en el sentido en que se manifestaba anteriormente, para pasar a regirse por reglas y cánones puestos por los gremios y hermandades.³⁸

La concepción de la pintura en la Edad Media puede mirarse a través de uno de sus pensadores más influyentes: Santo Tomás de Aquino. Sus pensamientos escolásticos, retomando ideas de Aristóteles principalmente, se refieren al arte como el ordenamiento de la razón, que lleva a los actos humanos a efectuar fines específicos. Estos fines eran los de representar con el mayor detalle la naturaleza.³⁹ Para ello, el arte debía regirse por cánones que buscasen y tuviesen como fin la anhelada perfección.

³⁷ La segregación y división de las artes entre artes superiores e inferiores hecha en el período clásico griego, hizo justamente que la artesanía se considerara un arte manual, y sea vista como actividad inferior, idea que influye hasta nuestros tiempos

³⁸ ver Wladyslaw Tatarkiewicz, Cap 1: El arte historia de un concepto,. Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006.

³⁹ Se debe resaltar la fuerte influencia de la Iglesia en este período por lo cual la representación de la naturaleza estaba a favor de su creador, por tanto las escenas en su mayoría eran dedicadas a la Iglesia. También la búsqueda de la belleza merma pues esta competía con la devoción cristiana. Wladyslaw Tatarkiewicz, Cap. 3: El arte: historia de la relación del arte con la poesía, Historia de seis ideas, Op. cit.



Las obras de aquella época, aproximadamente el siglo X, como el *Evangelio de Otón III*, muestran similitudes en cuanto a su manera de ser construidas formalmente. Existe una preocupación por el fondo, por la escenificación de manera detallada, enfatizando el interés en la observación de la naturaleza.

Las imágenes, sin embargo, son planas, careciendo de ilusiones de perspectivas. No corresponde este estilo a un solo canon o regla predominante, lo que se corrobora en la ausencia de perspectiva y en las diferencias estilísticas entre las figuras de cada pintura.

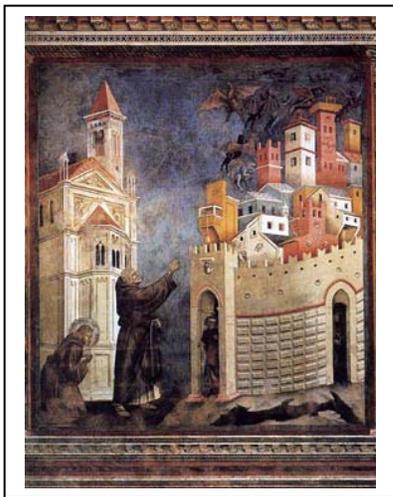
Los rasgos canónicos se muestran entre diferentes grupos. En unos las caras son más alargadas que en otros, y las composiciones unas veces tienden a ser centrales y en otras tienen pequeños indicios de asimetría.

Estos cánones no buscan la belleza, pues en ocasiones llegan a ser estéticamente algo grotescos, pero sí dan cuenta de la existencia de dicho canon, del ansia de una perfección, de reglas como presencia de los gremios.

Las figuras siempre narran y están perfectamente delimitadas por su dibujo, el color juega un segundo plano pues básicamente sirve de relleno, ya que ni siquiera el volumen se consigue con éste al no tener importancia la profundidad de la imagen representada.

Queda claro que lo que se quería era narrar, poner a la pintura como conocimiento, para lo cual el dibujo bastaba.⁴⁰ Nuevamente es evidente la linealidad en el proceso de construcción de la pintura

Hemos llegado al *Treccento*. Tomaremos a Giotto di Bondone como uno principal exponente de este período llamado **Gótico**. Intentaremos entonces apoyarnos en su obra.



Giotto, Expulsión de los demonios de Arezzo

Tomamos, por ejemplo, *La Expulsión de los demonios de Arezzo* de una matanza de inocentes de la capilla Scrovegni de Padua. La escena es teatral en el sentido de que se puede ver que hay aire, espacio entre figuras del primer plano y las de atrás⁴¹. Se acentúa la idea de la pintura como ventana del mundo,⁴² que luego fuera desarrollada en el Renacimiento.

El cuidado de los detalles y de la expresividad de los rostros es muchísimo mayor que en épocas anteriores, lo que denota que la representación da más importancia a la unión del hombre con la naturaleza.

⁴⁰ Debemos resaltar que era una época en la que prevalecía el proselitismo, hecho que injería fuertemente en los pintores pues estos generalmente actuaban en grupos que buscaban fines comunitarios, que a su vez imponían reglas.

⁴¹ Ernst H. Gombrich. Capítulo 2, Arte para la eternidad, Historia del Arte, Alianza, Madrid, 1989, Pág. 152-154

⁴² Julian Bell, Qué es la pintura, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, Pág. 60-70

El espacio es menos cuidado pues se puede ver un ensimismamiento de las figuras en las composiciones y menos espacios vacíos o sin figuras en el plano. Los espacios de fondo son planos al igual que el color de las figuras.

Esta característica del color aplanado del espacio sumado al hecho del abigarramiento de éste deja ver la menor preocupación que se da al espacio, teniendo mayor importancia la puesta en escena del acontecimiento que se quería contar. En esta pintura existe el fuerte predominio de la línea como delimitante de la forma de las figuras.

II.III.IIII - La Razón

En el **Renacimiento** se da el resurgimiento del modelo clásico de representación, tomando, para este estudio, como clásico a lo desarrollado en la época griega. La razón en el arte constituía nuevamente un componente básico. La necesidad de encasillar al arte dentro de un sistema de reglas y normas determinaba el canon de Occidente. A esto se suma el vuelco hacia una visión antropocentrista del mundo.



Jan Van Eyck
Retrato del matrimonio de los
Arnolfini, 1434

Esta conocida obra de Jan Van Eyck, el *Matrimonio de los Arnolfini*, nos sirve como documento histórico de lo que fue el Renacimiento para los flamencos. En esta obra se puede ver claramente un marcado interés por lo real, por lo visible, por lo palpable, acentuándose esta cualidad de “palpable”, con el uso de la pintura al óleo.

Por otro lado se continúa con el hecho de la teatralidad de los espacios representados en las imágenes, que en este caso es un espacio interior. El manejo de la perspectiva da alusión a la idea del cuadro como ventana del mundo y a la mirada del “artista genio”.



También podemos ver en *La familia Gonzaga* de Mantenga un interés marcado en teatralizar la pintura mediante el uso de colores de escala cromática similar, y con las personas retratadas a manera de personajes en una puesta en escena.

En *La Primavera* de Botticelli se da una característica similar de teatralización de la imagen representada. Está ocurriendo un acto, es un tiempo detenido que se ha logrado representar incorporando seres celestiales a una escena cotidiana en el bosque y a su vez remarcando la idea de belleza casi “celestial” de las personas, resumiendo la conceptualización antropocentrista del mundo.

El aporte de Alberti para la representación es clave. Se acentúa la conceptualización que se venía teniendo del “cuadro como ventana del mundo” promovida por Giotto tiempo atrás. En su tratado, Alberti aborda el tema de la perspectiva con un solo punto de fuga⁴³, definiendo la mirada y pensamiento unidireccional del individualismo renacentista.

Así también, como el uso de la perspectiva, se emplean las matemáticas para la división totalmente racional, ordenada y, para ellos, “perfecta”, del espacio pictórico⁴⁴, y de la figura, con lo cual se canoniza totalmente la producción de los objetos artísticos, de las pinturas, mostrando el dominio de la Razón como proyecto de la cultura occidental y de la naciente modernidad. Esto trae como consecuencia un sistema de construcción de la pintura totalmente estable, en el sentido de que intentaba ser calculado con exactitud en su construcción, es decir sin salirse de la planificación del pintor, sin que intervengan componentes externos a los prejuicios establecidos por su razón.

El uso del color obedece también a un fin que, al igual que las matemáticas, la geometría y el uso de la perspectiva, es específico y primado por la representación racional, teniendo los colores cálidos al frente y los fríos, tendiendo al azul, atrás.⁴⁵ Esto acrecienta la estabilidad del proceso, y hace del espacio pictórico una unidad continua, armónica y de lectura lineal, características en las que nos detendremos más adelante.

El canon de belleza totalmente hegemónico, como se puede observar claramente en Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, connota claramente su vuelta hacia la época clásica griega. Su renacer.

⁴³ Julian Bell, *Qué es la pintura*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, Pág. 105

⁴⁴ Ver más. Matila Ghyka. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Buenos Aires, 1953

⁴⁵ Ver Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Gaceta, México, 1985

El uso del dibujo como contorno es un elemento de mayor prioridad que el empleo del color para construir la figura. En todo esto se demuestra el carácter representativo de la pintura renacentista, en que se tomaba a la pintura bajo el dominio del mundo de la razón, dejando a un lado la experiencia, pues lo que se pintaba eran las ideas claras que el artista plasmaba en el espacio pictórico, siendo éstas mejores y más aceptadas, siempre y cuando, sean “más perfectas”.

Como afirma Tatarkiewicz: “fue el Renacimiento quien siguió en segundo lugar a la antigüedad clásica, siendo una época de florecimiento para la teoría mimética: la antigüedad la había creado (...) el Renacimiento le dio una formulación, elaboración y diferenciación precisas.”⁴⁶ Y aquí estaría tomando la mimesis como la imitación de la realidad de la manera más perfecta posible para los renacentistas.



Por otro lado, a finales del S. XVI y comienzos del XVII el cuestionamiento sobre el manejo de los elementos dibujo-línea o pintura-mancha con color, en la construcción de la pintura, empezó a tener más fuerza. Tenemos algunos

⁴⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006. Pág. 310

maestros que se encontraban sumergidos en el auge de esta dialéctica de creación.

II.III.IIIII – Mancha-Tiziano, Rembrandt, Caravaggio

Tiziano, quien, con un empaste más voluminoso en la aplicación de la pintura y una pincelada más libre, ponía énfasis en la importancia del color y la mancha para construir la forma de la figura en la pintura.

La figura parecería ser construida en la obra misma, es decir, sin ser construida previamente en otros espacio, si no tomando el riesgo, en pro de la continuidad del proceso de la obra, de trabajarla sobre sí misma, de que salga del mismo espacio, del mismo fondo, incluso arriesgándose a cometer errores y ser corregidos sobre sí mismos.⁴⁷

Tenemos también otros maestros pintores en quienes, aunque residían en diferentes latitudes y maneras de concebir su actividad, sus obras se asemejaban en algunas características que podríamos definir como barrocas, tales como la teatralidad de la imagen reproducida, el abigarramiento barroco, la alteración de la división de los espacios arriba-abajo, el énfasis en la sensación que producía la obra acentuada con el uso del claroscuro.⁴⁸

Caravaggio por ejemplo marcó una gran influencia en los pintores de su época, sobre todo en cuanto a su énfasis en pintar la realidad tal cual él la percibía, dejando de lado ideales de belleza canónica⁴⁹ y exaltando su visión naturalista seductora.⁵⁰

⁴⁷ Ver Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007. Pag. 257

⁴⁸ Ver Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Tecnos-Alianza, Buenos Aires, 2002, Pág. 68-97

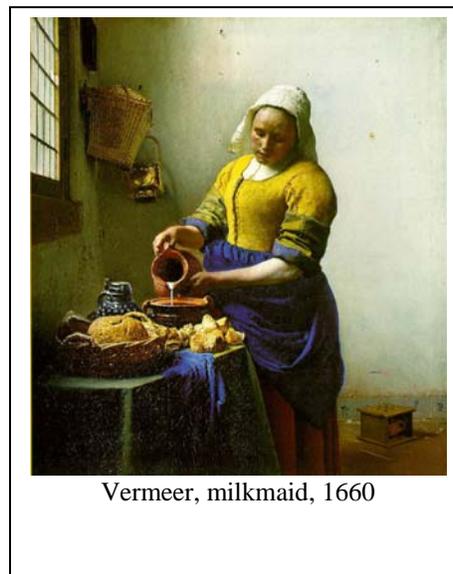
⁴⁹ Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, Alianza, Madrid, 1989, Pág. 306-310

⁵⁰ La obra de Caravaggio estaba influenciada por el mecenazgo de la Contrarreforma de la Iglesia, que justamente buscó y demostró en el impulso del arte Barroco, la profusión de su idea de reivindicación y un

Caravaggio, siempre autónomo en cuanto a su concepción de la pintura, parecería que apostaba a una pintura que exaltaba la condición real del hombre. El drama de la teatralización era extremo, principalmente producido por el uso del claroscuro de manera tenebrosa, en el que la forma de la figura se fundía con el fondo y, es más, ésta emergía y era creada desde el fondo, diluyendo el contorno que la delimitaba y separaba como ente aparte. Este método de crear en la pintura es de gran influencia para el devenir de su creación.

Afín a la representación realista, con pincelada gruesa y sentida,⁵¹ tenemos a **Rembrandt**. En su obra podemos ver la encarnación de la figura. Parecería que su *autorretrato* realizado en 1658 y muchas de sus representaciones, están dejando su carácter narrativo de la tradición pictórica, para justamente encarnar a una figura, convirtiéndose en un ente aparte el objeto pintura.

La pincelada es gruesa y el manejo de la luz es primordial. Esto hace que su obra, por ejemplo este autorretrato, nos exprese un sentir dramatizado.



desespero por enseñar su doctrina y no perder el poder ante la oleada protestante.
www.lafabricadegarabatosezra.blogspot.com

⁵¹ Julian Bell, *Qué es la pintura*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, Pág. 25-26

Para darnos cuenta con mayor claridad de esto, comparemos con la obra *Mujer pesando Perlas* de Vermeer. En ésta última la aplicación del color y el manejo de la luz son extremadamente sutiles. La figura tiene líneas de contorno que, aunque un tanto esfumados, siguen siendo precisamente contornos que separan la figura del fondo, delimitando los espacios. Esto, a diferencia del *autorretrato* de Rembrandt en el que la figura parecería que emerge del fondo.⁵²

Es decir que, en el caso de Rembrandt, el contorno deja de ser un delimitador de la figura para que ésta se unifique con el fondo, salga de éste, resaltando que, a diferencia de Caravaggio, no necesitó el empleo del claroscuro extremo para lograr este enfoque unitario de la dialéctica fondo-figura.

Para esto, la aplicación de las capas de pintura parecería darse mediante trazos, en su mayoría gruesas y marcadas, que van construyendo en superposición cada sector. Se va moldeando la figura y acentuándose el efecto de la luz y su croma por medio del uso de la veladura.

Aquí Deleuze hace un análisis muy enriquecedor en la obra *Pintura, concepto de diagrama*⁵³ sobre lo ocurrido en el Renacimiento.

Antes, retomemos la significación de la construcción formal de la pintura griega. Habíamos visto cómo sus figuras estaban delimitadas por un contorno, que sin embargo ya incluían ciertos movimientos y posiciones como el escorzo, es decir, ya eran sistemas orgánicos de líneas, que, sin embargo, seguían siendo un límite. En el Renacimiento, ocurre, dice Deleuze, “algo fundamental que es el fenómeno de la luz”⁵⁴. Y es el caso de Rembrandt en que la luz representada por la pintura, intenta anular el contorno griego creado antes por la línea divisoria. Ya aquí resalta algo que habíamos dicho en el párrafo anterior, y es el hecho de que la

⁵² Ver Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007

⁵³ Ver Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Op. cit.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, op.cit. Pag. 233

construcción de la pintura se da mediante una sucesión continua de “trazos planos que cambian de dirección cada vez”⁵⁵. Entonces, esta sucesión ya no demarca un contorno, ni un contorno continuo, si no, una sucesión discreta de aplicación de la pintura que da como resultado un efecto continuo en la figura y en sus líneas. La luz, y las líneas ya no dependen de la forma.⁵⁶

Y nos detenemos un momento más para resaltar algo muy importante que está ocurriendo, y es el hecho conceptual proveniente de la teoría física, como vimos en el Capítulo I, sobre la continuidad y la discreción de la variable, en este caso, la variable “pintura”, lo cual nos da una pista más para el estudio de esta tesis. Si recordamos el capítulo anterior, teníamos que una variable continua era la que obedecía a un comportamiento continuo a lo largo del tiempo, y una variable discreta era la que tenía saltos en su comportamiento entre distintos períodos, aunque cuando esta correspondía a una sucesión muy estrecha de puntos, podía aparecer continua en su conjunto, aun siendo discreta en su comportamiento. Entonces, lo que está ocurriendo en el citado caso de Rembrandt, y también algunos en pintores del Renacimiento como Caravaggio, es que la variable pintura ha cambiado de ser una serie de aplicación de pintura continua, una formulación basada en la línea como delimitante de la figura y las estructuras, una línea que creaba un contorno delimitador; para ser ahora una línea y una estructuración formal discreta, de aplicación en aplicación, construida mediante la aplicación de los trazos planos de pintura, que dejan como resultado dichas líneas.

⁵⁵ Ibíd. Pag.234

⁵⁶ Ibíd. Pag. 231-236



Rembrandt autorretrato



(detalle) de trazo en Rembrandt 22

También se da otro fenómeno especial, y es el hecho de que la relación entre el objeto a ser representado, es decir la imagen preexistente a la pintura, y la propia pintura realizada, no es del todo lineal, la nueva imagen representada en la pintura ha ganado autonomía, pues ha sido construida regodeando el lenguaje de la misma pintura, que ya mencionamos. Formalmente ha sido realizada mediante un proceso de encarnación naciente de la figura a representar sobre el espacio pictórico. Esto denota una ruta que no ha sido del todo lineal y ha resultado dinámica, pues la aplicación de los trazos en distintas direcciones demuestra la apertura del lenguaje de la pintura a un sinnúmero de caminos de los cuales el pintor ha ido escogiendo uno a uno, el de la dirección de cada trazo, lo que le da un carácter dinámico en la trayectoria de la variable pintura. Es decir, la relación entre el objeto y la pintura realizada ya no se ve directa ni lineal.



Rubens
Las Tres Gracias
1630



II.III.IIIIII – Espacio y Tiempo- Rubens, Velásquez

En **Rubens** vemos un modo de aplicar la pintura algo similar. En *Las tres Gracias* la encarnación de las figuras se da mediante modelación de los cuerpos como masas, con aplicación de la pintura para crear los espacios que componen la pintura; sin embargo, en cuanto a lo que resaltamos de Rembrandt y la manera en que la línea dejaba de ser delimitante de la forma, en Rubens, aunque de menor manera que sus antecesores renacentistas, continua delimitando y acentúa dicha forma-figura diferenciándola del fondo, marcando contorno. O mejor dicho, aunque la línea no esté realizada físicamente de manera directa como aplicación de pintura para crearla, el contorno dejado por la pintura da una línea imaginaria divisoria más acentuada.

Es muy importante resaltar el movimiento en la obra de Rubens, con el que se acentúa un concepto esencial, que es la idea del tiempo. Para esto, parecería ser que el maestro se apoyaba en la posición de las figuras, la direccionalidad de los trazos y la manera en que trabajaba las sombras.

Dichas sombras son difuminadas y acentúan el hecho de que la luz emerge de más de un foco, creándose mayor cantidad de brillos por efecto de refracción, y a

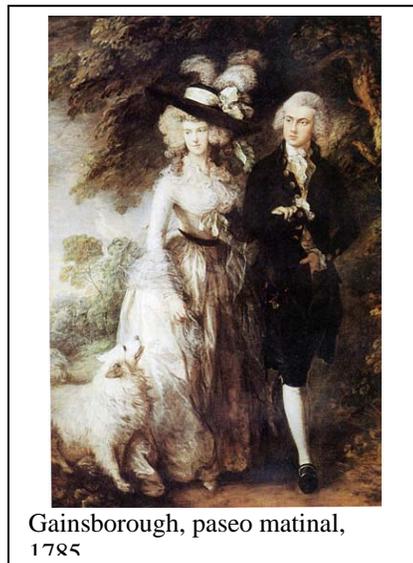
su vez creándose mayor cantidad de matices de luz dentro de las mismas sombras fuertes y empastadas y, a su vez, erigiéndose un mayor sentido del espacio.

El sentido del espacio y el tiempo⁵⁷ también adquiere una importancia en la obra de Velásquez. En su pieza “La rendición de Breda”, el marco pictórico da un sentido del espacio impresionante, principalmente por la profundidad a la que nos llevan los segundos y terceros planos, percepción acentuada por la cercanía de los primeros.

El espacio es también más explorado y trabajado, habiendo menos espacios vacíos o descansos visuales o, mejor dicho, habiendo más interés por todo el espacio pictórico. Esto representa por un lado una señal del barroco y, por otro, del sentido del espacio como concepto de aquella época. Las figuras se están moviendo e interactúan entre sí, se siente su peso corporal en desplazamiento. Las sombras parecerían esperar el paso siguiente para cambiar de forma, son fuertes y tienen matices, como en el caso de Rubens.

Pero ¿por qué es importante resaltar estas concepciones sobre el espacio y el tiempo? Porque, por un lado, estos conceptos de espacio y tiempo eran propios de la época y se constituyen determinantes para nuestra concepción del mundo. Y por otro lado, como lo hablamos en el Capítulo anterior, fue precisamente Isaac Newton quien los instauro cuando propone la fuerte fórmula física de Fuerza es igual a Masa por Aceleración. En ese preciso momento la mecánica y el movimiento de los cuerpos físicos se reducían y se establecían a explicarse de esta manera. El tiempo y el espacio determinaban el cómo pensar la existencia física de los cuerpos, y la pintura respondía al pensamiento de la época.

⁵⁷ Al respecto, W. Benjamin anota sobre la sensación de profundidad y de lejanía de la obra, y su relación que esto tiene con su valor de culto. Anota “La definición del aura como el “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” no representa otra cosa que la formulación del valor de culto de la obra de arte puesta en categorías de la percepción espacio-temporal. Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Itaca, México, 2003, Pág. 49



Gainsborough, paseo matinal,
1785

II.III.IIIII – Ilustración

Una vez terminado el Barroco, inicia el período de la **Ilustración**. La pintura igualmente obedecía al proyecto de progreso que la misma Ilustración impondría.

La era de la Razón era marcada, y el Rococó sería el camino inicial. En éste período se pintaba ilustrando a la alta burguesía, pues el vuelco social traía como consecuencia que, cito: “lo civil primaba sobre lo religioso”.⁵⁸

Entre los más importantes pintores del Rococó inicialmente tenemos a Watteau. El sentido neoclásico de sus obras, y de la mayoría de la época Rococó, se vería reflejado en composiciones en las cuales la línea de ritmo sería sutil, así como los colores que irían armonizándose en tonos pastel, dando alusión al fin decorativo que estas obras tenían para ser usadas por los burgueses de la época.

Así, la pintura tenía el fin de describir lo que estaba ocurriendo, de la manera más sutil y “bella” posible. Era una pintura que estaba “al servicio de” y carecía de

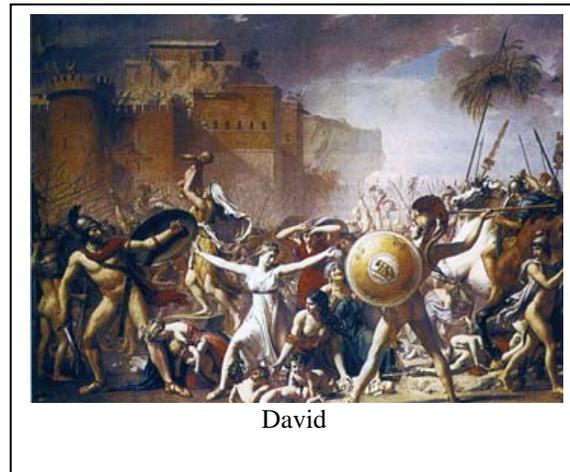
⁵⁸ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006. Pag. 132

búsquedas mayores que encontrar una mejor sonrisa que exalte y dignifique en tono pastel el ego del retratado.

El acto de pintar era evidentemente lineal, determinista y estable.



Louis Girodet, El sueño de Endimión, 1791



David

Los ideales libertarios promulgados por la Revolución Francesa influirían enormemente en el devenir del pensamiento Occidental. El conocimiento propuesto por la aparición de la llamada Enciclopedia intentaría la reivindicación de bases, que formarían una nueva sociedad unida al progreso, una sociedad ilustrada.⁵⁹

Así mismo, la pintura era ilustrativa, pues no se pudo salir del afán “domesticador” y pedagógico de quienes compraban las obras e influenciaban en el hacer de la creación pictórica de la época. La línea fungía de contorno y la división de los planos dentro del espacio pictórico era marcada. En *El Sueño de Endimón* de De Louis Girodet de Roussy-Trioson vemos una luz que viene del cielo gracias al movimiento de unas ramas por parte de un ángel. Se da un brillo dorado y exaltante de la belleza del personaje.

Esta figura de canon occidental ya no es eclesiástica ni parte de una nobleza. Parecería ser un común ciudadano que descansa en la paz de los nuevos

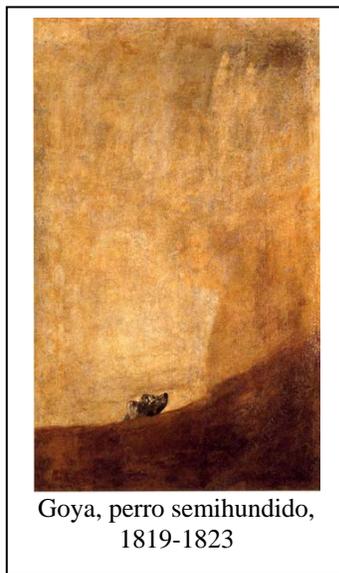
⁵⁹ Historia Universal Planeta (ed), tomado de www.ucm.es

tiempos. El autor intenta retomar marcadas características del oscurantismo de Caravaggio en el sentido del trabajo de la figura en su entorno, y cómo esta sale del fondo de la pintura, mas termina introduciendo meros efectos de luz, pues el afán de ilustrar, de narrar, termina dominando al hecho pictórico.

El trabajo es evidentemente realizado por capas, buscando el efecto y la fuerza de luz deseado en la ilustración de la pintura. Esto denota la linealidad en el proceso pictórico y la estabilidad de esta misma variable en cuanto a la continuidad que se da a dicho proceso y la aplicación de la pintura de una forma casi funcional.



Goya, El coloso, 1808-1812



Goya, perro semihundido,
1819-1823



Goya, la duquesa de Alba

II.III.IIIIII – Abstracción-Goya

Por otro lado tenemos a **Goya**, quien parecería sentirse desengañado por la promesa del Siglo de las luces, por el autoritarismo y las conceptualizaciones de la Ilustración.⁶⁰ Su obra tiene una llamativa característica: parece que se divide en dos ramas.

La una, que estaba al servicio de quienes financiaban su vida: la alta burguesía. En la obra de *Fernando VI* se puede ver que se cae nuevamente en la finalidad

⁶⁰ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág. 145

ilustrativa de la pintura. El dibujo demarca en sí la construcción de la pintura, el manejo del color también es sutil, quizá queriendo agradar con esto al retratado, ilustrando.

Así y todo, esta pintura mantiene una gran diferencia con sus predecesoras y con otras pinturas neoclásicas contemporáneas a su tiempo, y esto es porque Goya quería pintar al retratado de la forma más real posible, inclusive haciendo alarde de sus imperfecciones físicas. También por el manejo de la mancha en la aplicación de la pintura, como podemos ver en las luces de la cinta de Fernando VI, que están creadas de manera directa y expresiva, con empastes gruesos de pintura blanca levemente matizadas con color cálido. La forma de aplicación parece ser algo similar a cómo lo hacía Velásquez, pues con la misma mancha de color da volumen a la figura. Ya la pintura es un hecho aparte, proveniente de un desarrollo dinámico en el que la misma pintura adquiría el vigor y la soltura y libertad de crear las texturas, estructuras y las figuras.

La otra parte de su obra es quizá más autónoma en cuanto al fin en sí en el momento de ser producida y en cuanto a la separación con la pintura ilustrativa neoclásica. Podríamos decir que como pintura es más enriquecedora. Contempla obras como *El perro* o *El Coloso*.

En estas se puede ver una mayor experimentación teatral barroca. Parece que se apela por construir de manera más irracional, sin tanto control de la razón en el acto de pintar, albergando y apuntando el lado sensitivo de la persona.

Comúnmente oímos decir que la obra *El perro* es casi una obra abstracta y que Goya se ha adelantado a su tiempo. No me parece desfachatada esta idea, pues en esta obra de Goya parece que se unen, por un lado, el hecho del potencial pictórico que tiene la pintura abstracta y el discurso de la figuración.⁶¹

⁶¹ Por otro lado, para mi forma de ver la obra, el discurso y el juego con la realidad que tiene la figuración llevan a la obra a una unión con su contexto, con la realidad a la que pertenece, de manera distinta que la

Parecería que la no figuración, la abstracción, hace que la atención del creador se centre en el manejo de la pintura,⁶² en su capacidad de generar texturas y jugar con la sensación que producen el color y la forma de la mancha y del fluir de la línea sin intención figurativa, alejándose de la distracción formal y del discurso.

Deleuze hace una gran reflexión sobre la pintura abstracta, en cuanto el manejo total del espacio óptico de la pintura generado por el manejo de los códigos de la pintura, y al dominio que puede llegar a tener el pintor abstracto de sus propios códigos pictóricos⁶³; sin embargo, sobre esto profundizaremos más adelante.

Volviendo a la obra el perro de Goya, el manejo de la luz impresiona en cuanto a la atmósfera que crea. En el plano sintáctico⁶⁴ mantiene un gran descanso visual en la parte superior del plano pictórico que a su vez es totalmente atmosférico. En el inferior las formas y el color oscuro asientan la imagen en cuanto a peso visual. La aplicación de la pintura parece no estar razonada, aunque a su vez totalmente cuidada con la finalidad de la conformación de la figura. Desencadena en la figuración, una figura creada a partir de la mancha sin contorno, que se separa de la ilustración pues se mantiene en el propio lenguaje de la pintura, la figura perro tiene una nueva presencia. Parecería que su creación no ha sido lineal, que ha pasado por un espacio indefinido antes de ser creada la obra.

En la imagen del perro la línea del dibujo se funde en los planos de pintura, teniendo mayor relevancia el espacio creado por el color, que en cuanto a su aplicación parece ser irracional e impredecible, alentando el momento sensitivo, sentimental, de quien ve la obra. La figura y el fondo se funden. Y aquí resaltamos algo más que podíamos ver también en algunas obras de Rembrandt, y de algunos otros como Caravaggio, que lo hemos citado, y es el ataque a los

abstracción, precisamente por la representación y aparición del objeto, y nuestra relación con este en el entorno.

⁶² Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007. Pag. 116

⁶³ *Ibíd.*, p. 115-117

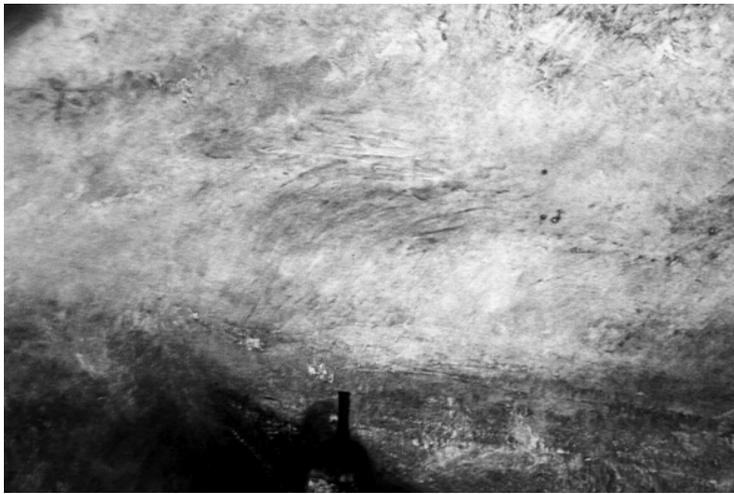
⁶⁴ Juan Acha, *Teoría del dibujo*, Coyoacán, México, 2002, Pág 43

sentidos; esa cualidad de la obra que nos lleva a sentir las fuerzas que construyen la obra, el acto que está ocurriendo ahí, la fuerza de la acción invisible.

Entonces hemos estado hablando de cualidades que pudimos observar principalmente en algunas obras de Rembrandt, de Caravaggio y de Goya. Estas han sido una aparente distinción en cuanto a la forma; la mancha de la pintura ha diluido los contornos, y ha creado espacios de construcción pictórica discretos y a su vez continuos en cuanto a sucesión de puntos-pintura, en que la línea ha dejado de ser un contorno para ser parte vital y orgánica de la obra. Esto aparenta un dinamismo con que parecen ser creadas las obras. Sin embargo, esto no puedo asegurar del todo aun, puesto que tan solo he estado inquiriendo en reflexiones que me están permitiendo hacer analogías entre categorías de la ciencia y la pintura para el tema de esta tesis.



Turner, lluvia, vapor y velocidad, 1844



Turner, (detalle en blanco y negro)

I.III.IIIIIII – Catástrofe-Turner

En la línea de nuestro interés, y si hablamos de construcciones pictóricas que se salen de la linealidad, de la estabilidad, que adquieren cuerpo, que atacan directamente a nuestras sensaciones, es indispensable detenernos en la obra de **William Turner**.

Igualmente reflexionaremos desde el enfoque que nos interesa, que es concerniente a la formalización de su obra y a su aparente analogía con las categorías científicas que hemos usado, y que vayamos distinguiendo. Nos apoyaremos en el libro *Pintura, concepto de diagrama* de Gilles Deleuze⁶⁵.

Primeramente nos detenemos a mirar la obra de Turner, Vemos un espacio pictórico en el que el color a manera de mancha predomina con respecto a todos los demás elementos de su forma. La colocación del color, de esos dorados incandescentes, no mantiene lógica o relación alguna con la naturaleza a la que estamos acostumbrados a ver. La luz es intensa y los elementos figurativos se

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007

disuelven con la atmósfera. Es una gran atmósfera. Todo el cuadro tiene una gran atmósfera. Los contornos se diluyen en ésta. Parece como si una catástrofe estuviera ocurriendo, parece la convulsión de la materia.

Lo expuesto arriba es lo que primero me salta a la vista al ver esta obra de Turner. En una segunda instancia, reflexionemos sobre lo ocurrido: La aplicación del color mediante manchas y pinceladas sobrepuestas en distintas direcciones conforme la sensación del movimiento deseado en la obra, nos plantea una situación claramente sensitiva del hecho pictórico, en que conforme se construye la obra la atmósfera se va enriqueciendo. La obra juega con la luz, está ligada directamente con la luz creada por el color. Ahora, la forma en que parecería estar aplicados los colores, y los mismos colores que pierden referente naturalista, deviene en que se está produciendo un hecho nuevo, un hecho irreal que parecería estar pasando por estados inconscientes en el acto pictórico. Pero ¿cómo explicarse que tal aplicación de mancha-color ha sido totalmente racional o irracional? Primeramente, podríamos dudar, por ejemplo, por el hecho de que cuando Turner titula a la obra *Luz y color (la Teoría de Goethe) La mañana después del diluvio*, demuestra claramente su relación con la Teoría de los colores de Goethe⁶⁶. Pero el asunto esencial no es éste, si no la forma en que ha construido la obra. Como dice Deleuze, parecería como que una catástrofe ha pasado; “Lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse”⁶⁷. La pintura parece caer, la atmósfera moverse, el peso de la gravedad y la bruma en los cielos se siente. Así parece haber sido construida la obra, bajo este sentir.

Y nuevamente nos detenemos en algo importante, adelantándonos un poco en el transcurso de esta tesis, y es precisamente a la similitud de características que hemos sobresaltado de obras de Rembrandt y algunos de sus contemporáneos, en obras de Caravaggio, de Rubens y de Goya. Habíamos visto que el paso hacia una pintura que tenía a la luz como factor principal, había dado como resultado un

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, óp. Cit. Pág. 25

⁶⁷ *Ibíd.*, Pág. 24

salto hacia la mancha, y que en el caso de Rembrandt, esta mancha era una sucesión de aplicaciones planas de pintura en distintas direcciones, a lo cual habíamos identificado como una variable discreta de pintura, que podía dar como ejercer un comportamiento dinámico en el trascurso del proceso pictórico. También resaltamos, cómo esto llevaba a que la línea ya no sea creada como contorno si no que ésta sea resultante de la aplicación de la mancha, que a su vez diluía los contornos. Y cómo la relación entre el objeto figura a ser representado ya no mantenía una relación netamente lineal con el resultado de la pintura. Vimos que estas características parecían que creaban, aparentemente sin búsqueda de belleza, un ataque para los sentidos.

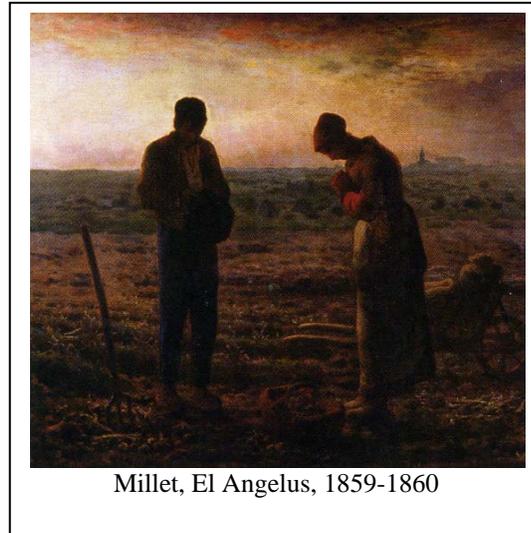
Estas características parecen compartir la obra de Turner, adicionando a ésta que la catástrofe por la que parece pasar su obra para ser creada es más evidente, intrincando en sí, precisamente, lo dicho por Deleuze, sobre la relación directa entre el hecho pictórico y la pintura, la evidencia del proceso pictórico, del método de pintar, en la forma de la pintura.

I.III.IIIIIIIII – Determinismo

En Francia, con la revolución que conformó la II República y el consiguiente reinado de Luis Napoleón, y su finalización con la llegada de la Comuna y la proclamación de la III República, el desarrollo industrial creó un cambio drástico en las condiciones sociales y la igualdad de las personas, trayendo un estado de inconformidad social ante la grave situación.⁶⁸ Alentados por las revueltas sociales y la promoción de una nueva época que debía ser prometedora, de progreso

⁶⁸ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág., 158-160

científico y tecnológico, se crea un nuevo movimiento pictórico, quizá el primer ismo⁶⁹ que ha tenido la pintura: **el Realismo**.



El Realismo se constituye determinista pues a su modo de ver determina el camino que debía tomar la pintura, así como un modelo para su valoración. Entre sus exponentes más conocidos tenemos a Gustave Courbet y Jea Francois Millet.

Ese camino guardaba una correlación con los nuevos pensamientos de enorme influencia social y política para todo el mundo. Entre ellos, podríamos mencionar

⁶⁹ Se puede considerar el primer ismo porque es se proclama como un movimiento artístico; podríamos decir, como una escuela que concebía a la pintura con un fin específico. Iniciado en la pintura por Custave Courbet quien organizó una eposición en 1855 e hizo pública la proclamación de la teoría realista, sin embargo ya había tenido antecesores teóricos, opuestos, tales como Friedrich Theodor Vischer y Nikolai Chernyshevsky. Wladislaw Tatarkiewikz. Breve Historia del concepto de realismo, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006, Pág., 314-317

principalmente al Positivismo de Augusto Comte, corriente que marcó un paradigma en la evolución del pensamiento occidental.⁷⁰

También existía una gran influencia por el contexto histórico en que se encontraba el Realismo, alentado, principalmente, por el desarrollo teórico en el campo biológico de Charles Darwin y las ideas revolucionarias filosóficas, con influencia en la economía y política, Karl Marx.⁷¹

Eran ideas que se iban incrustando en la sociedad de una manera determinista, pues promulgaban el poder de un concepto limitado y estricto de Razón para analizar y determinar la realidad de los pueblos; y, aunque criticaran la idea ilustrada de progreso, determinaban una vía una para una nueva sociedad.

En la pintura, el Realismo supuestamente era un arte libertario que con su mensaje pretendía abrir los ojos, o “destapar” una realidad oculta para los acomodados socialmente.

Esta finalidad cumplida, históricamente ha servido hasta nuestros días como testigo de las injusticias y situaciones de la desigualdad social, como una intento de crear herramientas para que las personas se sensibilicen ante la tragedia del mundo. Es muy conocido que en América Latina, el Realismo tuvo una enorme influencia en la conformación de la escuela indigenista de pintura, y de forma también muy directa en el Muralismo Mexicano, que, cabe resaltar, tuvieron una gran importancia histórica dentro del pensamiento de sus sociedades, pues sí hicieron visibles la condición social, muchas veces ocultada, por y para las clases dominantes.

⁷⁰ Aunque resaltamos que había una diferencia entre la concepción realista del arte y la de Comte. Este último pensaba que el arte tenía la tarea de embellecer la realidad, a diferencia del Realismo que lo que buscaba era hacer una representación lo más real posible. Wladislaw Tatarkiewikz, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006, pag. 321

⁷¹ Historia universal planeta (ed), tomado de www.ucm.es

Sin embargo, nos viene una fuerte interrogante, que es sobre el condicionamiento del hecho de la creación de la pintura a esquemas determinados y preestablecidos de pensamiento, que a su vez podrían poner en cuestión el hecho de la libertad en la pintura.

Y digo que aparece acá esta interrogante porque, a mi juicio, el Realismo, por más que promulgara la libertad unida del anhelo de una vida digna con derechos y deberes, seguía subyugado a un pensamiento sobre una realidad que inquiría directamente en, y limitaba la manera de hacer.

Los pintores realistas intentaban pintar la realidad de la forma más directamente posible, intentando superar la antigua concepción de mimesis.⁷² Construyen, a su vez, una crónica inclinada a la narración que lo que desea es mostrar la realidad. Se alejan un poco de ser solo “magos” en términos de W. Benjamín.⁷³

Esto es totalmente palpable en Los Picapedreros de Courbet, en que las rocas empiezan a alejarse de la ilusión del objeto, como queriendo ser rocas realmente, usando empastes mayores de pintura, de materia, que determinan el peso de los objetos y su significado social, su existencia determinada por el hombre.

Sobre Millet, John Berger dice que no es precisamente el caso del pintor alejado de esa dura circunstancia campesina de aquel tiempo que pinta para dejar un testimonio, si no que intenta igualmente adentrarse en dicha realidad.⁷⁴

En principio, la pintura Realista sigue siendo ilustrativa, pues ilustra directamente un pensamiento, y parece ser que está siempre en el filo de la narración y la pintura como tal. El ducto entre la realidad y la pintura realizada es recta, lineal, directo, pues el mismo objetivo de la pintura realista lo planteaba así.

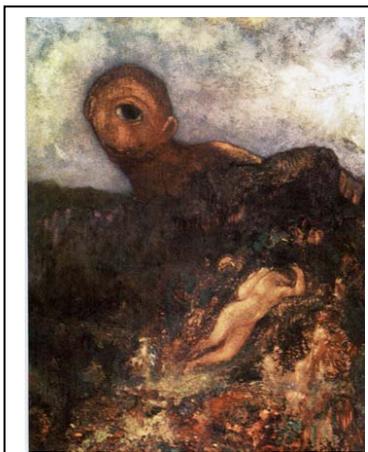
⁷² Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006, Pág., 323

⁷³ Walter Benjamin. La obra de arte en la época de la reproductividad Técnica, Itaca, México DF, 2003, Pág.80

⁷⁴ John Berger. Mirar. De la Flora, Barcelona, 1987, Pág. 93-104

Pero en cuando a la aplicación de la pintura, tenemos obras como *Autorretrato con perro negro* del mismo Courbet, en que la aplicación de la pintura se da en un cierto desorden, sin guardar un mismo desarrollo; hay zonas como la parte superior de la obra en que la aplicación es dinámica, alterando el común proceso de aplicación de la pintura, pareciendo ésta una variable dinámica. Este hecho podría parecer muy lógico, puesto que en la finalidad de los pintores realistas de representar la realidad de la manera más real posible, se enfrentarían a problemáticas tan diversas como diversos los objetos, llevándolos a romper ritmos y formas de hacer, apoyándose en los empaste y el juego con la luz como herramientas dinámicas de trabajo.

Dentro de estos aspectos, concluyendo, los elementos formales que hemos ido analizando recurrentemente a lo largo del Capítulo, tales como el uso de la línea, de la aplicación de la pintura y el hecho de la narración, nos traen nuevamente una cuestión sobre la linealidad y el dinamismo de éstas, no solo como resultado o como tema, si no también como proceso en el acto de pintar.



Odilon Redon, el nacimiento de Venus, 1912



Millais, La muerte de Ofelia, 1851-1852

I.III.IIIIIIIII – Rechazo de la realidad

El rechazo del mundo ideal que había producido el determinismo positivista de las nuevas corrientes filosóficas, y del propio arte Realista, trajo como consecuencia un vacío que al parecer el **Simbolismo** quería cubrirlo.

A mediados del Siglo XIX, en medio de la creciente revolución industrial, y las duras consecuencias que para la sociedad ésta tenía, se produjeron grandes cambios en los sectores económicos del campo y las periferias, los cuales no podían incluirse en los centros industriales y cada vez empobrecían más.

Los valores tradicionales fueron “movidos”, y la religión católica perdió influencia. Este conflicto de valores y la fe perdida, creaban una fuerte melancolía y anhelo de un mundo soñado, ideado.

Como escribiera el poeta simbolista Gustave Kahn sobre su época: “...estas gentes solamente se mueven para buscar sus recursos, y la fuente de los sueños se seca”.⁷⁵

Así, afirma seguidamente que los Simbolistas “prefieren más la luna que el sol, el otoño que la primavera, el canal que el torrente, la lluvia que el azul del mar, lamentan la tristeza y el aburrimiento, la desilusión amorosa y la impotencia, la soledad y la aflicción de vivir en un mundo en agonía”.⁷⁶

El hecho del rechazo del mundo ideado y de la apropiación simbólica de las cosas, de la naturaleza, que había traído el determinismo de la época, es lo que lleva a los simbolistas a querer apropiarse de esos mismos símbolos pero ahora para hablar del espacio perdido, de los sueños, de lo despojado de la vida. Los sueños y la realidad estaban en guerra.⁷⁷

⁷⁵ Michel Gibson. El Simbolismo. Taschen, China, 2006

⁷⁶ Ibid. pg.19

⁷⁷ Ibidem.

El advenimiento de temas simbólicos con respecto a lo monstruoso, a lo prohibido, haría que algunos pensadores contemporáneos como Miguel G. Cortés o Katherine Hayless ⁷⁸ adjudiquen o nombren este período como un desarrollo del caos frente al orden impuesto. Sin embargo, aunque sí topen el tema del caos, lo hacen desde un enfoque sociológico y temático principalmente, mas no como proceso formal y categorial dentro de su comportamiento, no desde su profundidad en cuanto a desarrollador de las fuerzas internas que lo constituyen. Aquí vale recordar el aporte de la ciencia, de la Teoría del caos para intentar comprender al caos, y en especial su comportamiento.

Entonces, las propuestas insurrectas de esos tiempos Simbolistas caminan sobre la necesidad de encontrar un sentido a la vida que ha sido despojada por el mundo de la razón y la industria, y no precisamente sobre la idea de caos que tomamos en esta tesis. Sin embargo, hay que resaltar que sus nociones de caos son válidas en el sentido que es tomado comúnmente el caos, como ese espacio negativo, como la ausencia de orden y norma.

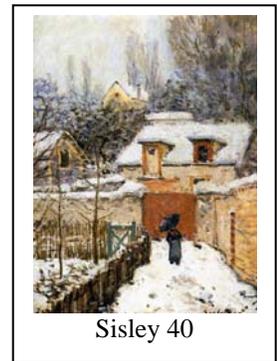
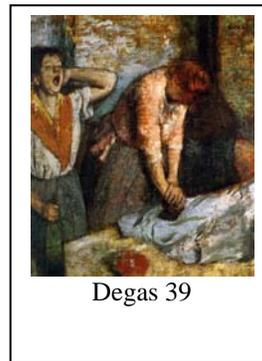
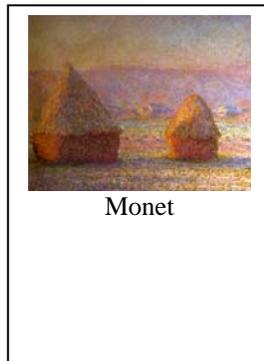
Este idealismo traería como consecuencia que la mirada del pintor se centre en lo que estaba afuera, en la atmósfera, las sensaciones e idealizaciones, en la subjetividad. Ya no se dominaban las cosas como con los Realistas, si no que se alejaban de los objetos, de las ideas preconcebidas de la forma, para mirar.

Ya dentro del campo de la pintura, sin embargo, igualmente se seguía pintando una idea preconcebida, ahora ideada, aunque ya se da un gran salto hacia la importancia del mundo creado por el pintor, de su subjetividad, sus sensaciones. Se dota de una cierta libertad a su creación que tendría gran influencia posteriormente en el desarrollo de la pintura del Siglo XX.

⁷⁸ Ver: Miguel G. Cortés. Orden y Caos, Anagrama, Barcelona, 1997. Y Katherine Hayles, La Evolución del caos, Gedisa, Barcelona, 1998

Y precisamente para esta tesis nos sirve el paso, de una manera ya directa, de la representación de la realidad externa al mundo interior del artista, hecho en el que posteriormente se funda parte del movimiento del Surrealismo, como veremos más adelante, y también a la inclusión del caos por lo menos como temática dentro de las obras, como esos espacios llamados “caóticos”, negativos y monstruosos, pese a que no entraba aun esta noción dentro de los procesos pictóricos, pues nuevamente el proceso sería lineal, estable, ilustrando una idea o imagen preconcebida.

I.III.IIIIIIIIIII - El modernismo



A un siglo de la Revolución Industrial, la cotidianidad había cambiado fuertemente. El sentido del tiempo se había acelerado, acentuándose la transitoriedad. Tal como definiría Baudelaire, la modernidad se sentaba en lo transitorio y fugaz.⁷⁹

Entonces lo transitorio empieza a ser un artificio usado para explicar, abstraer o representar la realidad, que indirectamente llevaba a los artistas a pintar lo cotidiano, el estado de las cosas y del tiempo. Pintaban los atardeceres, un momento en un lago, una catedral al caer la tarde, un momento en el burdel, una carrera de caballos. El cambio en la velocidad del tiempo enfatizaría la fugacidad y

⁷⁹ Julian Bell, Qué es la pintura, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, Pág. 118

transitividad señaladas, que ahora debían ser representadas y abarcadas. Representar cuerpos posando y escenas de quietud ya no tenía sentido⁸⁰.

Por otro lado, la mirada era distanciada y desvinculada de la realidad, con lo que poco a poco la pintura se volcaba sobre sí misma, sobre su forma, teniendo el tema como pretexto, distanciándose de su contexto.

El Siglo XX trajo un impresionante desarrollo científico y tecnológico, que dio paso al uso de las nuevas herramientas como las computadoras, el video, la imagen digital. Así también, este Siglo ha dado golpes sumamente fuertes para el pensamiento de la humanidad; el anclaje de la Razón y el sistema capitalista dominantes han traído como consecuencia hechos como las dos Guerras mundiales, las dictaduras en América Latina y en España, las crisis económicas y financieras, las Revoluciones, las enormes migraciones demográficas. Todo esto traería una serie vertiginosa de cambios en la manera de pintar, de mirar el mundo, con el advenimiento de varios “estilos” y vanguardias artísticas.

Por tanto, antes de analizar las corrientes artísticas y artistas de la época llamada Modernismo, que más nos sirvan para aclarar el estudio de esta tesis, debemos hacer un corte para reflexionar y definir lo que ha estado pasando en la pintura hasta este momento, en cuanto a la manera de pintar y a la forma, para hacer una aproximación, delimitando y categorizando lo ocurrido de acuerdo a las categorías científicas que hablamos al principio de este Capítulo. Es decir, crear relaciones entre lo que definimos como forma y el método de pintar, y dichas categorías; esto con el fin de facilitar el entendimiento del próximo Capítulo concerniente a las categorías que definen a una variable caótica y su extrapolación a la pintura.

⁸⁰ Julian Bell, *Qué es la pintura*, op. cit., Pág. 118-120

I.III - Primera aproximación categorial, primera especulación

La finalidad ahora es hacer una primera aproximación a las categorías que vamos a extrapolar de la ciencia a la pintura. Resaltamos que es una primera aproximación, pues lo que tenemos hasta ahora no es suficiente información para poder establecer categorías definidas.

Primeramente recordemos a qué nos referimos con forma. A la Forma la ideamos como una manifestación externa de la obra que guarda en sí una configuración espacial, dotada de superficie y espacio, con elementos formales como son: los puntos, líneas, planos, volúmenes, y color y texturas. Repetimos, poniéndolos en otro esquema visual de escritura tenemos:

puntos,
líneas,
planos
volúmenes,
color, y
texturas.

Y en el espacio se conjugan varias características como la posición y; gravedad; y otras como el contraste, la proporción, ritmo, equilibrio, movimiento, simplicidad, unidad y armonía.

Los elementos espaciales, como los puntos, las líneas, planos, volúmenes, texturas y colores serían un apoyo para identificar y analizar formalmente a la obra. Las demás características, adicionalmente, servirían como apoyo para subrayar fuerzas, tensiones y ordenamientos internos de la misma; precisamente como apoyo para el análisis formal.

Por otro lado, debemos volver a recordar las características que formaban las principales categorías dentro de la Teoría del Caos. Estas categorías eran: la no

linealidad; el dinamismo de la variable; la sensibilidad a las condiciones iniciales; la presencia del atractor; la sucesión densa de puntos de la trayectoria de la variable; y el ser topológicamente transitoria. Entonces, tan solo para aclarar, si llevamos estas categorías a términos generales, serían:

la no linealidad;

el dinamismo;

la sensibilidad;

el atractor;

la densidad continua de puntos y

la transitividad topológica de la variable.

Ahora hagamos un resumen histórico de lo que hemos visto en el Capítulo, tomando principalmente el método de construcción de la pintura, y la forma de ésta.

Resaltamos que hemos dado prioridad a artistas específicos y movimientos que servían para fundamentar la hipótesis de este estudio.

La selección de los períodos se ha producido precisamente porque para nuestro objetivo de estudio escogimos las épocas, artistas y escuelas que nos hayan dado pistas y aportes nuevos para ir descubriendo el hecho pictórico, y finalmente intentar categorizar a éste conforme las categorías científicas, es decir ver a la pintura a través del filtro de dichas categorías.

Teníamos que en el arte primitivo antes del Paleolítico, las imágenes parecían tener una finalidad ritual-mágico-religiosa que en sí no buscaban precisamente la representación como tal si no más bien la evocación de imágenes dentro de su rito, traer la presencia de, darle vida a la imagen creada. Posteriormente, desde el Paleolítico, las imágenes parecen mostrar ya formalmente una evidente representación, usando como herramientas visuales su línea de contorno y el uso del color para rellenar la figura dibujada; entonces también ya se denotaba el

hecho del hacer, en que la mano seguía lo que le indicaba la vista y el pensamiento. Más tarde, los pintores egipcios definían claramente los elementos de la forma, pues la línea, el fondo y la figura existían de manera autónoma, y eran agrupadas a su vez en mutua existencia en el espacio pictórico; las figuras eran ordenadas de manera concreta, y el mensaje era representado o ilustrado de la manera más clara, literal y lineal posible. Para los griegos, el sentido de la vista adquirió un enorme valor, y con ésta, su preponderancia sobre la acción de la mano, que enfatizó el hecho de la representación; el orden y el uso de cánones delimitaba lo correcto en el hacer de manera más obsesiva y recurrente que los egipcios; las figuras entonces respondían a un modelo, para lo cual la pintura se construía de manera directa con figuras con líneas de contorno definidas y uso del color que servía para acentuar el mensaje y rellenar los espacios. Los romanos heredaron gran parte de la cultura griega, en cuanto a su alto nivel de figuración, narrativa, simetría y al uso canónico de las formas, que daban como consecuencia pinturas narrativas con figuras delimitadas por su línea de contorno; mas se diferencian en que añadieron atmósferas creadas, jugando más con todo el espacio pictórico y su personalización, resaltando esta última característica puesto que había un mayor cuidado de la personalización de cada figura representada. En la Edad Media el fondo nuevamente tiende a aplanarse; queda claro que lo que se quería era narrar, poner a la pintura como conocimiento, para lo cual el dibujo de la figura bastaba; es evidente la linealidad del proceso de construcción de la pintura. Vimos que en el Gótico la pintura continuaba dominada fuertemente por la línea delimitante que obedecía al hecho que se quería representar. El Renacimiento, en general, renace el modelo clásico griego de representación, para lo cual encasilla al arte y la pintura en un sistema de reglas y normas que determinarían el canon de Occidente; el uso de la perspectiva, por ejemplo, daba muestra de la visión de la pintura como una ventana del mundo, una ventana usada por un pintor apoyado en su misma mirada antropocentrista; todo esto traería un sistema de construcción de la pintura estable, en el que dicha construcción sería realizada de la manera más exacta posible, intentando que el

hecho de representar conste en imitar los objetos reales, con lo cual este transcurso seguiría siendo lineal.

Deslindándose por su genio, Caravaggio rompe una serie de parámetros de su época, pues lleva su pintura de un sistema en el que esta seguía al ojo, y la representación se basaba principalmente en el dibujo, a otro sistema en que ahora la luz era el elemento principal, esto convergería en que sus figuras salieran del fondo, acentuándose esto con la dilución de los contornos; el método de Caravaggio, en el que la mancha de pintura empezaría a protagonizar el hecho pictórico, causarían gran influencia en el devenir de la pintura occidental. Tiziano ocuparía un empaste mucho más voluminoso, y el trazo sería muchísimo más libre, poniendo énfasis en la mancha de color como elemento principal para la construcción de la pintura, y es muy importante para el desarrollo de este estudio, precisamente, por el énfasis en la manera como trabajaba valorizando principalmente la mancha, progresando y revolucionando el andamiaje de la representación basado anteriormente en la línea como límite y delimitador de las figuras y los espacios. En Velásquez vemos rasgos similares a Tiziano en cuanto a la importancia de la mancha y el color que incluso modela y forma las figuras, resaltando que en Velásquez se observa más claramente la teatralización de las escenas, en donde los componentes del espacio y el tiempo newtonianos adquieren una presencia innegable, resaltando que esta relación entre el científico y el pintor no ha sido demostrada pues tan solo representa una analogía hecha en este estudio. En Rembrandt encontramos similitud en cuanto el contorno deja de delimitar la figura y se unifica con el fondo, sale de éste; en el momento de encarnar la figura la aplicación de la pintura parece ser, principalmente, mediante trazos gruesos y marcados que son aplicados en diferentes direcciones, es decir la aplicación ya no sería continua ni esparcida para rellenar un espacio, y cada aplicación sería un hecho de expresión dotado de su propio dinamismo, lo que denota ya una manera distinta de concebir la pintura y la propia realidad.

Habíamos visto como los períodos influenciados por el proyecto de la Ilustración volvían a caer en una pintura que generalmente no dejaba de narrar y de

representar ideas preconcebidas de una manera lineal; esto ocurría en la época Rococó, altamente mercantilizada, y también en la mayoría de la obra del Realismo, con influencia positivista, en que el mismo fin buscado estaba apegado a la idea de representar de la manera más real posible.

Goya, decepcionado por el idea de progreso promulgada, se aparta y parece replegarse en la forma de la obra, resaltando que no dejó el discurso altamente social dado por la obra figurativa; en muchas de sus obras las manchas no tienen como finalidad el contorno, y parecería como si su creación pasara por un espacio indefinido pre-pictórico antes de ser creada; mantiene espacios de construcción en que los trazos son discontinuos, es decir discretos, en que la línea ha dejado de ser contorno para ser parte orgánica de la obra, y las capas parecerían no ir en un orden lineal ni estable conforme a las anteriores aplicaciones de pintura.

Vimos que en Turner existe un enorme trabajo basado en el color de la mancha; crea atmósferas en que las figuras inclusive empiezan a perder apariencia mímica, y los contornos se disuelven y las fuerzas internas de la obra empiezan a emerger, los trazos y las manchas son discontinuos, discretos, como si ese espacio indefinido pre-pictórico que nombrábamos al hablar de Goya, empezara a plagar la forma y su método de construcción, es decir, introduciéndose en el propio acto de pintar.

Una vez visto lo que ocurría en la pintura, podríamos tener un primer acercamiento para hablar desde la concepción de las categorías de la variable caótica de la Teoría del Caos, y hacer un primer acercamiento al fenómeno Pintura.

I.III.I - Linealidad: una variable es lineal cuando su comportamiento de un punto a otro no representa variantes en su proceso o trayectoria, es decir no mantiene desviaciones marginales, es directo.

Por otro lado, habíamos estado hablando de procesos lineales mientras analizábamos este Capítulo. Veíamos que gran parte de la pintura se ha formulado sobre el hecho de la representación. Vimos que existía un punto en

común principalmente en el Paleolítico, en la pintura egipcia, en la griega, en la romana, en la edad media, en el Gótico, en casi toda la pintura renacentista, en el Realismo, el Simbolismo y el Rococó. Y era precisamente que el proceso de representación mantenía una relación directa, es decir que, desde el objeto real a ser representado hasta la pintura, existía un camino directo, podríamos decir rectilíneo.

Entonces, ¿a qué nos referimos al hablar de linealidad en la pintura? Si tenemos que una variable lineal es la que mantiene un comportamiento “lineal” en su trayectoria entre un punto y otro, y que el acto de pintar, hasta la época analizada en este Capítulo, ha estado dominado por la representación, entonces me da a suponer que la linealidad tendría que analizarla conforme lo ocurrido en ese comportamiento del representar, esa trayectoria en el proceso de representación. Ahora, debemos detenernos para analizar primeramente el hecho de la “representación”, y lo que estamos hablando.

“Representación” es un concepto usado desde el Renacimiento principalmente, y como afirma Taterkiewikz, “se lo entendía como la libre interpretación de las cosas, sin pretender una escrupulosa fidelidad”, que se correspondía con la concepción aristotélica.⁸¹ Esta interpretación de las cosas está ligada lógicamente a las mismas cosas, al estado de esas cosas, por tanto mantiene una fuerte relación con la idea de **mímesis**, ya que es sobre la base de la realidad y la naturaleza que se funda el acto de pintar; la acción de representar consiste en imitarlas.⁸²

Para Taterkiewikz, es posible que la mimesis se origine en rituales de culto dionisiaco.⁸³ Este hecho parecería tener relación con lo que hablábamos al inicio del recorrido histórico de la pintura, sobre las imágenes datadas como anteriores al período Paleolítico que, más que representar, parecerían tener relación con un origen y fin mágico-religioso.

⁸¹ Wladislaw Tatarikiewikz, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006, Pag. 310

⁸² Wladislaw Tatarikiewikz, Historia de seis ideas, Op. cit., Pág. 302

⁸³ Ibid., Pág. 301

Dentro de la concepción de mimesis, es importante anotar dos vertientes principales: la de Platón y la de Aristóteles. Para Platón la mimesis era copia pasiva de la naturaleza; y para Aristóteles era la imitación, pero pasada por un filtro que era la persona.⁸⁴

Cuando el acto de imitación intentara guardar fidelidad tendría la probabilidad de ser más lineal que cuando éste pasara por otro tipo de procesos que doten al acto de representar de otras calidades metódicas y procesuales, y por tanto otros resultados pictóricos.

La representación usada en el Renacimiento tuvo su más alto apogeo, pues convirtieron en académica las teorías clásicas del arte.⁸⁵ Con el objetivo de imitar u acercarse a la realidad para intentar comprenderla, crearon todo un andamiaje técnico y conceptual de la manera más precisa que les era posible, un método. El solo hecho del uso de la perspectiva nos muestra la obsesión por representar la realidad como si el cuadro fuera una ventana al mundo observado

El modelo renacentista de representar, de pintar, abarcó casi toda la pintura subsiguiente. Así tenemos, por ejemplo, que en el período dominado por la Ilustración, además de imitar, defendían que la imitación debía ser solamente de lo “bello” de la realidad.⁸⁶ Por otro lado, los Simbolistas por más que querían alejarse de la realidad seguían manteniendo este canon representacional y su conceptualización, pues tan solo estarían abordando la representación aristotélica pero desde otro lado. Aun no hablamos de movimientos correspondientes al Siglo XX, pues todavía no hemos llegado a esa época.

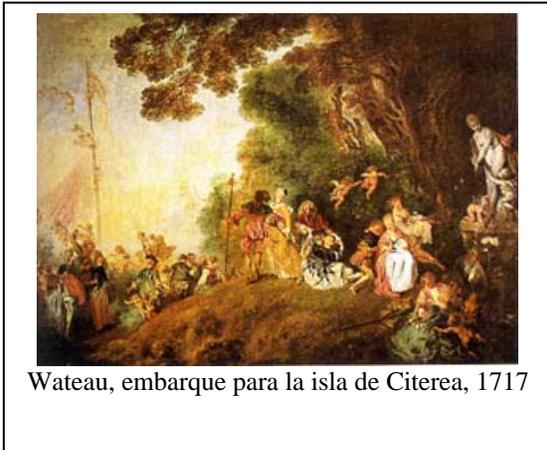
Aquí también hay que inquirir en el hecho de la línea y formación de las figuras. La línea como contorno claramente muestra que el acto de pintar está

⁸⁴ Ibid., Pág. 303

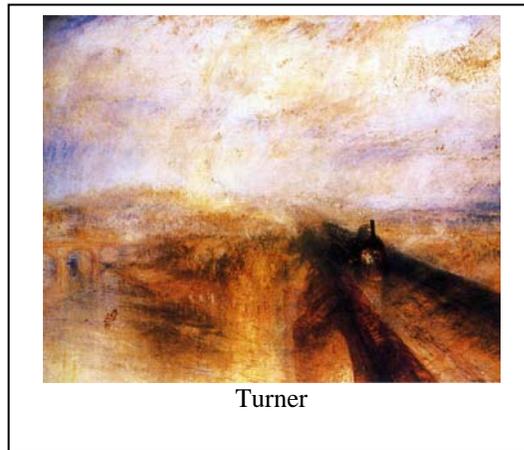
⁸⁵ Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Op. cit., Pág. 308

⁸⁶ Ibid., Pág. 310

desarrollándose como una ilustración de ideas preconcebidas; es una línea formada por la acción de una mano que sigue a un ojo, un ojo que sigue una idea o un objeto a representar. Es una línea que delimita, estructura y determina los espacios de la obra; le da estabilidad.



Watteau, embarque para la isla de Citerea, 1717



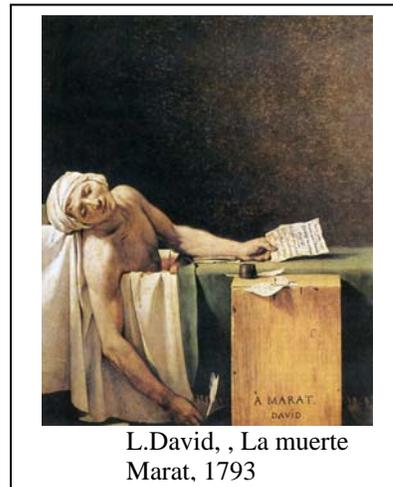
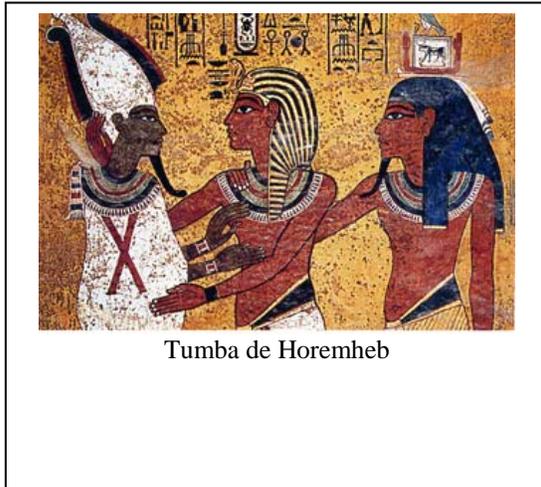
Turner

En otro sentido, en las obras de analizadas de Turner, por ejemplo, parece que el acto de representación pasa por otra vía, es decir se desvía de su estado directo y rectilíneo, para entrar en una zona que da como resultado una representación que se empieza a distanciar de la mimesis platónica; estaríamos hablando entonces de un proceso no lineal de construcción de la pintura. Hecho similar parece ocurrir con Goya y Rembrandt, y en este último asentándose la presencia de la mancha, y de una línea que ya no es delimitadora de contorno, ya no estructura, si no que emerge orgánicamente conforme la aplicación de la pintura, del color.

Entonces, la cuestión aquí es la linealidad en la representación, la linealidad en el acto de pintar. Según lo analizado, parece ser que la linealidad tiene que ver con la trayectoria que guarda la variable del acto de pintar en su transcurso desde la cosa a ser representada hasta la pintura. Una trayectoria que, principalmente, se demuestra en elementos formales, tales como la línea, el contorno de las figuras y el color.

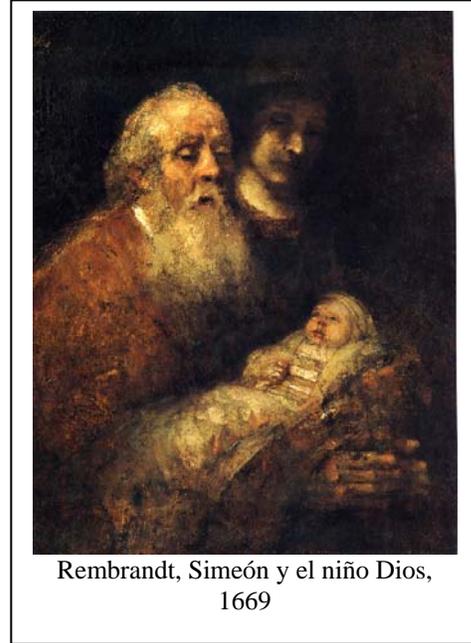
I.III.II - Dinamismo: que una variable tenga un comportamiento dinámico significa que cambia continuamente de trayectoria, es decir, que no es constante en dicho comportamiento.

En pintura, esta situación del dinamismo me alude al hecho de cómo se van dando las aplicaciones de pintura sobre la superficie, es decir a cómo se va efectuando y desarrollando el proceso de pintar. Y es en la aplicación de la pincelada, más no en la trayectoria en general; porque hablar de la trayectoria, de cómo puede ir cambiando la trayectoria en el proceso de pintar, tendría que ver más con la categoría anterior, la linealidad. Entonces el dinamismo sería más un hecho íntimamente ligado a cada estado de aplicación, que podría ser cada capa pictórica, y justamente es dinámico si el cambio es repentino.

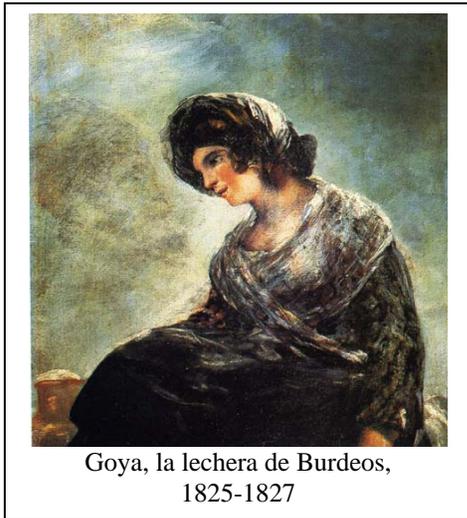




Courbet, autorretrato con perro negro,
1844



Rembrandt, Simeón y el niño Dios,
1669



Goya, la lechera de Burdeos,
1825-1827

Tomemos cinco obras para analizar y comparar, fijándonos desde el dinamismo de la aplicación de la pintura: una pintura decorativa para la tumba de Tutankamón, Simeón y el Niño Dios de Rembrandt, La muerte de Marat por Jacques-Louis David; La lechera de Burdeos de Goya, y Autorretrato con perro negro de Gustave Courbet. Son cinco obras que no son contemporáneas entre sí, por lo que compararlas estrictamente no tendría sentido, pero para nuestra necesidad sí, pues tan solo queremos ver, como mencionamos, cómo se desarrolla la aplicación de la pintura en cuanto a su dinamismo.

Observamos que en la pintura egipcia y en la obra de David, la aplicación de la pintura es continua, marca zonas y se extiende a lo largo del espacio pictórico que le corresponde, según la delimitación de las figuras dibujadas; son aplicaciones de color que siguen un orden y una estructura ya conformada de manera estable desde el principio del acto pictórico. En mi opinión, estas pinturas parecen construirse sin cambios abruptos en su aplicación.

Por otro lado, si observamos la obra de Courbet, de Goya y de Rembrandt, vemos que existe una diferencia en cuanto a los pasos de la obra. La aplicación de la pintura en ciertas zonas cambia el rumbo y altera el orden que se podría predecir. Nos sorprende. Parecería como que el estado entra en un momento indefinido para posteriormente emerger al siguiente estado de aplicación de manera distinta. Los trazos cambian de dirección, se aplica pintura en zonas que uno no llega a comprender porqué se hizo así. Se altera un ritmo para poner otro. Parecería que esto se refiere a que este acto fue dinámico.

Entonces, la dinámica de la variable, parecería guardar relación con la acción del acto de pintar, con su proceso, visualizada en el hecho del cambio repentino en el transcurso que estaba teniendo la variable pintura. Qué tanto cambia, qué tanto se altera, tendría que ver con qué tan dinámico es su proceso.

I.III.III - Sensibilidad al estado: significa que los cambios que se producen en un estado afectan a los estados subsiguientes.

Teníamos que el dinamismo de la variable pintura estaría ligado al comportamiento marginal de cada estado de aplicación. Entonces podemos tomar primeramente que el estado de la pintura, es el estado en el que se encuentra la obra en un momento del tiempo t .

Ahora bien, si la sensibilidad al estado decimos que significa cómo afecta un cambio en un estado en los subsiguientes estados, entonces tendríamos que la sensibilidad de estado en la pintura tendría que ver con cómo afecta un cambio en

un estado de en un momento t en otro $t+n$. Es decir, que tiene que ver con la manera en que se va construyendo la obra capa por capa, pincelada por pincelada, mancha por mancha, línea por línea.

Por ejemplo, el proceso de pintar en el caso de Rembrandt, tenemos que, según Gary Schwartz, la obra la iba construyendo desde el fondo, es decir que la figura iba emergiendo desde ese fondo.⁸⁷ Primeramente realizaba un esbozo, luego aplicaba una capa de pintura con colores apagados para empezar a modelar, para después empezar a trabajar ya con el color, igualmente modelando y encarnando sus figuras.⁸⁸ Es decir, cada capa de pintura tenía una relación con la siguiente. Ahora bien no sabríamos decir en qué medida influenciaba en la siguiente capa, en qué medida era sensible a los cambios del estado anterior.

Pero ahora reflexionemos sobre el significado de esta interesante variable. Qué quiere decir que una pintura sea sensible a su condición de estado? Significaría que un cambio en un estado de pintura, en una capa, traería como consecuencia que las siguientes capas sean otras de las que podrían haber sido; es decir, que la propia pintura estaría adquiriendo un fuerte valor como presencia misma. ¿Porqué? Parece claro, porque si nosotros realizamos una aplicación de pintura en un estado, y éste cambio producirá alteraciones en el proceso de la pintura, quiere decir que lo que está ocurriendo es un diálogo abierto entre la obra y el autor.⁸⁹ Quiere decir que la obra está ganando presencia propia, que no se está solamente representando.

Si no que el acto de pintar sensible a si mismo, está, como diría Deleuze, haciendo “surgir una presencia”⁹⁰. Pero esto no quiere decir que sea la única forma para que la obra tenga presencia, pues en primer lugar no hay una fórmula para esto. Lo que sí decimos con esta categoría es que la sensibilidad a un estado da a la obra una posibilidad inmensa de múltiples caminos, y también la mantiene ligada en su construcción, dando a la obra unidad e, incluso, ritmo en su proceso.

⁸⁷ Gary Schwartz, El libro de Rembrandt, Lunwerg, Italia, 2006, Pag. 89-90

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Al respecto ver: Umberto Eco, Obra abierta, Ariel, Barcelona, 1999

⁹⁰ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pág. 52

I.III.IIII - Atractor: es un punto al que la variable retorna en cada ciclo, es decir que permite un hilo conductor para el comportamiento de dicha variable. La presencia de un “atractor extraño”, que se refiere a dos fuerzas contradictorias que se unen en dicho atractor, por el momento la dejamos fuera de este análisis.

Antes de analizar esta categoría en la pintura, reflexionamos sobre lo ocurrido. Tenemos que las anteriores categorías están actuando sobre el proceso en la pintura, y que la forma es el detonante de dicho proceso, que nos sirve como apoyo de análisis.

Entonces, si el atractor respecta a un punto en el que converge, en cuanto a la pintura este podría ser: la idea o la cosa que se quiere representar, o algo que está en el proceso de la pintura, que siempre esté presente sea cual sea el camino a seguir de la pintura.

Para el primer caso, en que el atractor sería la cosa que se quiere representar, podemos tomar como ejemplo, nuevamente, el retrato de Rembrandt, y decir que sea cual sea su proceso y su forma de pintar siempre va a volver a su objetivo, que es hacer el retrato. Si el atractor tendría que ver con el segundo caso, tendríamos que sea cual sea la representación y el proceso, hay algo en que confluye, una señal estilística que se ha formado orgánicamente de tanto caminar.

Si nos quedamos con lo que se quiere representar como atractor, tenemos un problema, y es que todo acto de representación terminaría teniendo la posibilidad de ser un atractor. Entonces sería un error, puesto que el atractor se forma en el proceso, en el camino de la variable y, además, no es pronosticable. Por tanto, esta concepción debemos desecharla.

Ahora, la segunda concepción, el atractor como esa impronta que forma cada pintor con el transcurso del camino, guarda mayor veracidad que la anterior concepción que acabamos de desechar. Esta parecería tener relación, a su vez,

con la concepción de diagrama que explica Deleuze⁹¹. Sin embargo, este punto lo abordaremos adelante con más profundidad.

I.III.IIIII - Densidad continua de puntos: esta característica permite que la variable sea continua en su comportamiento, es decir sin saltos bruscos en su trayectoria, lo que permite una unidad en la variable constituida, mas, no necesariamente, periodicidad en su trayectoria.

Llevado al proceso de la pintura, esto significaría que éste mantiene un cierto comportamiento que no difiere bruscamente entre un estado y otro, es decir que mantiene un cierto ritmo en su desarrollo, que unifica el proceso.

Esta característica estaría algo ligada a la categoría del dinamismo, puesto que la anterior tiene que ver con que una variable cambie de comportamiento. Esta variable tendría que ser continua pues no se refiere a que los cambios sean bruscos o abruptos.

La densidad continua de puntos podría tener relación con que cada aplicación de pintura (los puntos) mantenga una sucesión con respecto a otros puntos (aplicaciones de pintura). Es decir que exista una relación entre las aplicaciones de pintura de la obra y entre cada estado constitutivo.

En el caso de Rembrandt, por ejemplo, veíamos que la aplicación de pintura como trazos en distintas direcciones, asociábamos a un caso discreto de aplicación, puesto que estos trazos mantenían otras direcciones, otro dinamismo en la variable. Pero es precisamente eso lo que los caracteriza, su dinamismo, pues en cuanto a la densidad continua de puntos, cada trazo mantendría una asociación con los trazos contiguos, creando espacios, manchas y líneas de manera orgánica.

⁹¹ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pág. 44 - 46

Entonces, parecería que la categoría de la densidad continua de puntos significaría la densidad, o sea la relación de dependencia entre una variable pintura y otra.

I.III.IIIII - Transitividad topológica de la variable: se refiere a que la variable, al transitar sobre una órbita, pueda replegarse hacia otra órbita pasada, ya creada, comportándose, así precisamente, de manera topológica.

Esta sería una característica por la cual la variable que es continua, en un punto, que es en el que salta nuevamente hacia otra órbita, se vuelve discreta. Ahora, la diferencia entre una órbita y otra no debería ser mayor pues sería parte de la misma variable, entonces lo que demuestra esto es que dicha variable puede pasar hacia un estado anterior de comportamiento en su órbita.

En el proceso de la pintura, teníamos que la obra parece irse formando por capas pictóricas. Estas capas constituyen también espacios que abarcan el estado de los elementos de la forma de la pintura. Si al pasar al siguiente estado, en la siguiente capa o en la siguiente aplicación tengo la posibilidad de retornar posteriormente, estaría hablando de que me puedo replegar hacia un estado anterior. Ahora bien, este estado anterior, para que esté en otra órbita debería tener una diferenciación en cuanto a su proceso de pintar, con respecto al actual, lo que quiere decir que la obra se vuelve un problema, un fenómeno en si mismo, en que cada estado adquiere su propia complicación en cuanto a resolución de la pintura, y esta resolución podría ser diferente de lo que propone para el paso siguiente, tomando en cuenta que estos no van a variar en gran medida, pues son parte de la misma variable pintura, de la misma unidad, de la misma forma de trabajar y personalidad del pintor.

Entonces, parecería que la transitividad topológica de la variable pintura tiene que ver con la posibilidad de saltar hacia formas de trabajar de estados anteriores, sin que se altere en si la unidad de la pintura.

Señalamos finalmente, que estas definiciones no son finales, pues aun falta analizar lo ocurrido en el Siglo XX y el gran apoyo que tendrá para nosotros en este estudio.

Como marcamos antes, el modernismo desde finales del Siglo XIX comprende un período de enorme fugacidad y grandes cambios y radicalizaciones en cuanto a la manera de pintar, que tendrían relaciones con las categorías que hemos estado observando. Hubieron movimientos que estuvieron más cerca de las características que la Teoría del Caos descubriera y conceptualizara sobre una variable caótica, y otros menos; sin embargo es un tema vasto y que se diferencia en algunos aspectos de la pintura que hemos analizado hasta ahora.

Capítulo III

III.I- Coordenadas Introdutorias

En este Capítulo hablaremos de pintores y movimientos de la pintura del Siglo XX que más nos aporten para continuar con el desarrollo de esta tesis; es decir, repararemos en las fuentes bibliográficas o pictóricas en que podamos observar comportamientos, procesos pictóricos y elementos formales que nos permitan seguir afinando las categorías analizadas al final del capítulo anterior.

El abordaje será igualmente a partir de la forma y el método con que se construía la pintura, para ir aterrizando, clasificando y definiendo las categorías que hemos tomado de una variable caótica.

El objetivo final, el ideal, sería encontrar movimientos, pintores o escuelas que tengan una relación directa con la Teoría del Caos.

Primeramente, recapitulemos las concepciones que dimos a las categorías al final del capítulo anterior, las cuales, resaltamos, aun no han podido ser definidas de una manera más objetiva y certera por la información histórica que hemos tenido hasta este momento. Teníamos que la **linealidad** estaría ligada a la representación, es decir al transcurso desde la cosa a ser representada, ya sea real o ideal, hasta la pintura, y que por tanto era una cuestión procesual, pero que se demostraba finalmente en elementos formales como la línea, el contorno de las figuras y el color. La **dinámica** de la pintura guardaría también una relación con el proceso, visualizada en el cambio repentino en el trayecto de dicho proceso pictórico. La **sensibilidad de estado** haría que cada aplicación o capa pictórica dependiera de cada uno de los estados anteriores, que modificarían cada estado inmediatamente posterior, esto dotaría a la obra de una posibilidad inmensa de múltiples caminos, y de mantenerle ligada en el proceso en cuanto a su unidad y ritmo de construcción. El **atractor**, aunque lo determinamos de forma aún más vaga, se referiría a una impronta o forma de trabajar, que se forma en cada pintor con el transcurso del camino, que

modularía su comportamiento en las órbitas, que en cantidad serían crecientes por la misma característica disipatoria del atractor, es decir, formaría un sistema entrópico; y parecería tener una relación con el concepto de *diagrama* que explica Gilles Deleuze, al cual nuevamente lo abordaremos más tarde. La **densidad continua de puntos** parecería ser la densidad o la relación de dependencia que existe entre una aplicación de pintura y otra dentro del espacio pictórico. La **transitividad topológica** de la pintura sería la posibilidad de saltar hacia estados anteriores de la misma pintura, sin que altere la unidad de ésta. La variable al moverse dentro de órbitas que no chocan, tendría una dimensión entre 2 y 3.

Entonces, podríamos aventurarnos a definir lo que sería una variable caótica en pintura, sin embargo el campo histórico tomado hasta el momento nos ha dado aun muy poca información y, sobre todo, ha estado demasiado alejado temporalmente de, aproximadamente, 1968 que es cuando el físico Edward Lorenz formula la Teoría del Caos dentro del campo de conocimiento "científico". Aquí debemos resaltar que el análisis a las obras que hemos hecho bajo el lente de la Teoría del Caos, ha sido básicamente para ir encontrando síntomas de comportamientos caóticos en pintura, que se desarrollarían con mayor claridad más tarde. Adicionalmente, se encuentra el hecho histórico de que este período de la Modernidad, llamado Modernismo¹, como habíamos mencionado, había traído una serie abrupta de cambios en la manera de pensar y de ver el mundo, lo cual amerita detenernos puesto que podremos adquirir más información que nos ayude a definir mejor y de manera más clara nuestros conceptos de categorías de una variable caótica en pintura.

Aquí también resaltamos nuevamente que nos regimos a los conceptos de la Teoría del Caos como un sistema de conocimiento desarrollado por la física, sobre todo para evitar interpretaciones y concepciones que la filosofía,

¹ Se asocia a la Modernidad con el período histórico que empieza con el capitalismo. La Modernización tendría que ver con la industrialización de los modos de producción. Y el Modernismo tiene que ver con un estilo, con una forma de trabajar y de pensar en la cultura y las artes, que guarda su génesis en los inicios de la Modernidad pero que tiene su mayor muestra desde finales del Siglo XIX. Notas. Blanca Gutiérrez Galindo, *Seminario de Arte Contemporáneo*, Academia de San Carlos, UNAM, México, 2006

sociología, y otros campos han hecho, y que podrían constituir distractores de cuestiones que fundamentan el inicio y el desarrollo de esta Teoría, que son importantes para este estudio en este momento.

Entonces, retomemos:

III.II- Fugacidad - El Impresionismo

Al inicio de la época llamada Modernismo se lo data, aunque no de forma tan certera, desde el Primer Salón de los Impresionistas en 1872². Y se pone como referencia esta fecha porque con los Impresionistas se da una importante ruptura en la manera de pintar.

En el Capítulo anterior, habíamos hablado de la fugacidad y transitoriedad como características claves que estarían presentes desde el inicio del Modernismo. Baudelaire, aferrado en la concepción artística de Hegel, como la relación de la mente consciente con lo externo, sensual y transitorio, estaría rondando siempre “lo transitorio” como un artificio unido a la época modernista.³

Lo transitorio, lo fugaz, el instante, son características que se mezclan y se diluyen entre sí. Asentados en esto, debemos empezar hablando del **Impresionismo**, pues para esta tesis es importante porque entonces necesariamente toparemos la construcción de las formas mediante el color, y acentuaremos ciertas características formales, y rupturas y recurrencias con formas pictóricas pasadas, siempre retomando nuestras variables categóricas que tenemos pseudo-definidas hasta ahora.

Entonces, empezamos hablando de uno de los padres y precursores de este movimiento: Edouard Manet. Lo primero que nos podría impresionar es ciertas diferencias formales y de contenido que mantiene con respecto a sus contemporáneos realistas como Courbet. Como afirma Paz García Ponce, mientras los Realistas conservaban su compromiso social con su

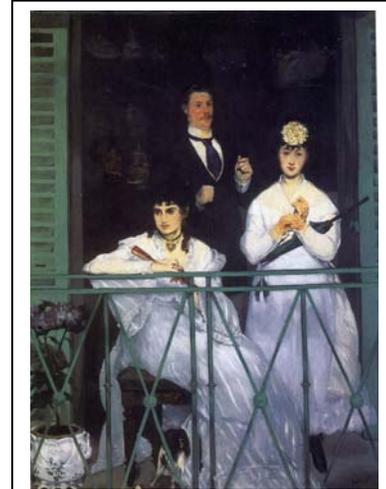
² Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág. 7

³ Ver Julian Bell, Qué es la pintura, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001,

contemporaneidad, Manet se retiraba al campo para ofrecer una visión optimista de la vida y su sociedad.⁴ Esto, en un primer punto, nos da una idea de que la obra de Manet tendería a replegarse sobre su lenguaje pictórico, dejando un poco el discurso de la obra.



Manet, Concierto en las Tullerías, 1862



Manet, El Balcón, 1868

Las figuras son planas, renunciando a efectos de volumen. Existe la clara intención de tapar, con elementos y figuras, la línea de horizonte perspectiva. Es decir, está negando en un principio la sensación de profundidad renacentista. Esta sería una primera ruptura que nos da claras pistas y gérmenes de las rupturas en el Siglo XX.

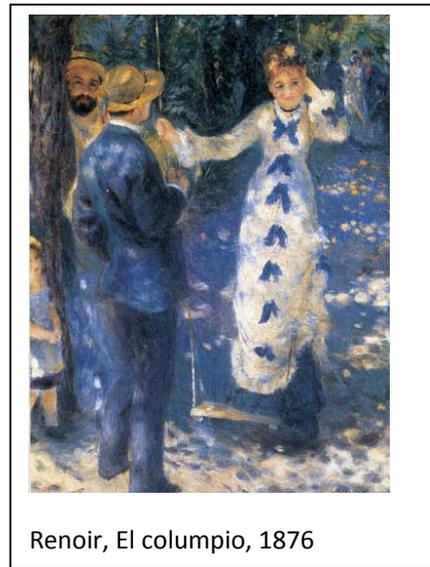
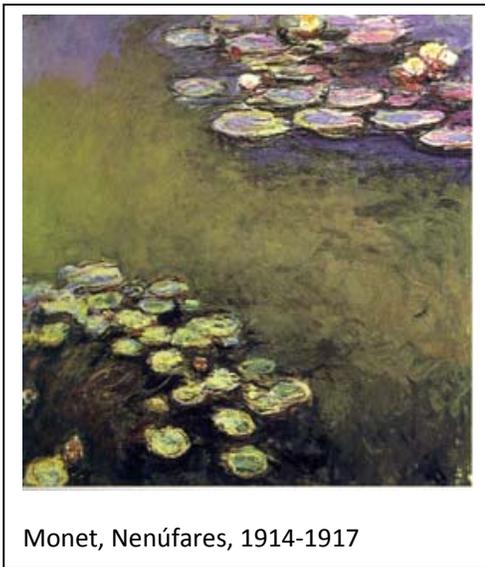
Como es tan conocido, el Impresionismo se basaba en las sensaciones producidas por los colores como portadores de luz, entonces tratamientos cromáticos apreciados en el claroscuro y en el tratamiento clásico de las sombras en el volumen eran desechados al no poseer luz.⁵ Los impresionistas

⁴ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, op. cit., Pág. 166

⁵ Ibid.. Pag. 169

buscaban las impresiones, el momento, el estado del tiempo, la relación con la realidad empírica.⁶

Paul Klee hace una definición muy clara del impresionismo. Nos dice primeramente que los impresionistas eran receptores pasivos de la realidad; esto a diferencia de los expresionistas quienes devuelven de una manera más interiorizada lo adquirido por esas impresiones. Dice también: “el impresionismo puro ignoraba la construcción. Se aplicaba en devolver al estado bruto los fenómenos coloreados del mundo exterior, decidiendo el temperamento del artista sobre la decisión de dichos fenómenos y su acentuación”⁷.



El momento vivido de las impresiones parecería ser imprescindible. Esto podemos ver, por citar ejemplos, en dos obras que, aunque con temas muy diversos, nos sirven adecuadamente: las Nenúfares de Monet y El Columpio de Renoir. El efecto de fluido, de estado transitorio es lo que más nos salta

⁶ Es conocida la relación de los Impresionistas con la filosofía de Bergson, sobre todo en cuanto a su culto a la intuición y la realidad empírica. Eugenio d' Ors, Cezanne, El Acanalado, Barcelona, 1999, Pag.133

⁷ Paul Klee, Teoría del Arte moderno, Cactus, B.A., 2007, Pag. 11-12

primeramente de estas obras. Es un estado de tiempo detenido, y los pintores han puesto sus esfuerzos máximos en captar precisamente ese tiempo, la fugacidad del tiempo, su hora, su temperatura en un momento determinado, momento efímero.

Esto desenfrenaba en una aplicación de pintura mediante trazos perdurables pero que gestualmente eran fugaces.⁸ Su aplicación parecería violenta, intentando ir con el tiempo, con el corto tiempo que duraría en la realidad el momento representado. Por otro lado, la influencia de la fotografía se haría explícita en los contornos difuminados, conforme la apariencia que el movimiento dejaba en la imagen captada por la lente de la cámara.

Entonces, reparamos en algunos aspectos importantes, siempre sobre la base de nuestras categorías: Si el acto de pintar impresionista se producía como resultado de una relación del pintor en estado pasivo y las impresiones que la naturaleza le daba, y lo que él hacía en definitiva era representar esas impresiones, tomando como foco o como eje fundamental y motivo de su producción a la luz que se expresaba en el color, entonces podríamos decir que su acción era lineal, puesto que ese paso entre la realidad como modelo y la representación pasaría por una serie de codificaciones para traducir las impresiones de los colores reales a los colores que aplicaría en el plano pictórico. Estas codificaciones irían siempre conforme la intención y finalidad del pintor impresionista, que era plasmar en la tela su impresión, traducida en colores, de la realidad o naturaleza.

Por otro lado, debemos destacar una característica importante que resalta en casi todos ellos. Es la dinámica en la obra. La aplicación de los trazos de color es hecha en distintas direcciones, guardando un claro comportamiento dinámico, es decir con alteraciones repentinas en el comportamiento de la aplicación de pintura. Esta manera en que los trazos son colocados que habíamos apreciado en el Capítulo anterior en Tiziano, Rembrandt, o Goya, ahora es evidente en todos ellos, y guarda también relación con “el espíritu de la época” que tanto mencionamos, el tiempo, su fugacidad. Entonces si la

⁸ Ver Julian Bell, *Qué es la pintura*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001,

fugacidad estaba presente en el momento de estar pintando la obra, ésta debía formalizarse mediante elementos que la evidencien. Así, las pinceladas cambian de dirección continuamente, aludiendo al movimiento deseado, a su fuerza, a la fuerza de la fugacidad. Y esta dinámica constituía su principal característica en cuanto al trazo. El dinamismo de la variable pintura⁹.

Nos hemos saltado varios nombres y obras importantísimas del movimiento impresionista, como muchas de las obras de Monet sobre un mismo motivo a diferentes horas, demostrando el espíritu obsesivo con relación a captar el estado del tiempo; también otras de similar interés de Renoir y Sisley principalmente; mas para lo que nos interesa, que es ir puntualizando y afinando nuestras nociones categoriales que topamos al inicio de este capítulo y al final del anterior, puede bastar con las dos que citamos: La linealidad y el dinamismo de su proceso pictórico. Si tomamos cualquier libro de imágenes de pinturas catalogadas como impresionistas, veremos que estos dos rasgos, la linealidad y el dinamismo en la obra, están ahí presentes en cada imagen.

Sin embargo, están lejos de ser sistemas pictóricos caóticos, pues cada vez caminaban hacia sistemas más deterministas del método de pintar, en que los aspectos técnicos y teóricos, sobre todo del color, eran la fuente primordial de la obra como, por ejemplo, en el llamado método puntillista de Seurat.¹⁰

III-III- Estructura - Cézanne

Ahora, debemos parar a reflexionar sobre la obra de uno de los pintores más influyentes de nuestro tiempo, que nos traerá muchas pistas y apoyos para nuestro desarrollo del estudio. Es Paul **Cézanne**.

⁹ Para efectos de este estudio, tomamos a la pintura, al hecho del acto de pintar, su proceso y su construcción formal, como una variable pintura.

¹⁰ Ver Stephen Litle, *Isms*, Universe, New York, 2006



Cézanne, Lago de Annecy . 1896

Contrario a la fugacidad expuesta por los Impresionistas, Cézanne trabajó su obra en torno a la estructura. Según Eugene d`Ors, le molestaba la fácil manera de resolver de los impresionistas, la inferioridad óptica del hombre moderno; a sus obras las veía como sensuales, indolentes, amablemente imprecisas, con atmósferas que atacaban a los débiles contornos, el juego de la apariencia contra la compleja tarea de la construcción y el conocimiento de los objetos.¹¹

Esto expone algunas características importantes de su pensamiento, que también se pueden ver en su obra. El hecho del ilusionismo creado por los impresionistas en su modelo de representación, era un fácil juego sensitivo para Cézanne, quien en su obra lucha por descartar y alejarse del proceso de representación clásico renacentista, para crear un sistema propio, con su principio y fin en la misma obra. Un sistema en que se crea una indiferencia a la verosimilitud de la representación y a la estabilidad de los objetos representados, para remplazarlos por un ritmo conjunto de la obra y la presencia del objeto por encima de la representación.¹²

¹¹ Eugenio D`Ors, Cézanne, El Acantilado, Barcelona, 1999, Pag. 148

¹² Op. cit., Pag. 155

Se da también una maravillosa relación dialéctica entre el ojo y el pensamiento. Joaquín Gasquet, nos dice que para Cézanne “en el pintor hay dos cosas; el ojo y el cerebro, los dos deben ayudarse mutuamente; hay que trabajar por su desarrollo mutuo, pero como pintor: con el ojo, por la visión al natural; con el cerebro, por la lógica de las sensaciones agrupadas que dan los medios de expresión”¹³.

Esta idea aristotélica de la representación, en que el pintor cumple un papel fundamental en expresarse, en funcionar como canal en el proceso de representación, parecería radicalizarse en la obra de Cézanne. El ojo que cumple un papel fundamental en el acto de ver, y la mente que desarrolla un nuevo lenguaje dentro del campo pictórico.

En la obra *El lago de Annecy*, podemos observar cómo la pintura se aplanan, el cielo y la tierra se funden, los trazos mantienen diferentes direcciones y no tienen la intención de marcar contornos, y cómo existe una estructura que mantiene una relación con una imagen natural, el modelo real, pero que, sin embargo, ya no es verosímil. El aplanamiento de la figura parece una influencia de Manet pero también demuestra el claro sentido de la negación de la perspectiva clásica renacentista. Pero ¿qué significa querer negar la perspectiva renacentista? Implica cambiar la forma de ver, cambiar la forma de ver la pintura, desde una pintura-ventana del mundo exterior a ver a la pintura como un sistema espacial distinto del mundo exterior, un sistema ambiguo de conformación especial, en que los segundos planos se fusionaban con el primero, método que se le ha denominado *passage*.¹⁴

Esto es muy importante puesto que está implícita una autonomía y una nueva concepción de la existencia de la pintura, y de un intento por desvanecer las leyes clásicas que han gobernado la pintura.

La extrema similitud, y hasta fundición, del cielo y la tierra nos está hablando de una cierta presencia, de fuerzas que el autor está queriendo plasmar, en que la

¹³ Joaquín Gasquet, Cezanne. Lo que vi y lo que me dijo, Egadir, 2005, Pag. 240

¹⁴ Arthur Miller, Einstein y Picasso, Tusquets, Barcelona, 2007, Pag.17

obra ya está empezando a dejar de ser un sistema de arriba-abajo, cielo-tierra, para devenir en una presencia misma con sus propias leyes. Los trazos en diferentes direcciones, además de jugar con el volumen sin sombras, también mantienen una relación dinámica del proceso de la pintura. Es color y línea que no marca contorno, si no que construye la presencia del objeto.

Pero en sí, lo más admirable y que constituye una revolución para la pintura es la estructuración de la forma de la obra y lo que sale de ésta, lo que más nos interesa para el desarrollo de este estudio. Pero ¿qué significa y qué está detrás de esta nueva forma de estructurar y de formar la pintura?

Gasquet, en sus conversaciones con Cézanne, lo cita: “para pintar un paisaje debo descubrir ante todo la base geológica, piense usted que la historia del mundo data del día en que dos átomos o dos remolinos se han encontrado, dos danzas químicas se han combinado. Esos enormes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada”¹⁵.

Aquí entramos en un punto muy importante, que se puede ver en los famosos bodegones, y es que en la estructuración de la obra parece buscarse un fondo geológico que avive y anime las fuerzas constructivas que la conforman, los “grandes prismas cósmicos”, los “átomos”, los “remolinos”, el germen, el principio. Estas fuerzas constructivas jugarían en favor de la determinación de la obra. La estructura y la forma parecerían emerger de un fondo geológico hallado en la misma obra, en un punto en que se rompe la relación directa y lineal del proceso de representación. Decíamos que las líneas y los colores ya no marcan contorno, ya no representan una idea, ya no narran, adquieren presencia, autonomía.

Guilles Deleuze hace un interesante análisis sobre esto. Nos dice: “las vasijas de Cezanne no son una catástrofe. No hay un terremoto. Por tanto, se trata de

¹⁵ Joaquin Gasquet, Cézanne, lo que vi y lo que me dijo, Egadir, 2005, Pag. 136, citado por Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Pag. 28

una catástrofe más profunda que afecta al acto de pintar en sí mismo. Al punto de que sin ella el acto de pintar no podría ser definido”¹⁶.

Lo que nos estaría hablando Deleuze sería precisamente de un punto en el método de pintar de Cézanne, en que cae en un cierto comportamiento, que él llama “catástrofe”, un estado en el proceso en que éste ha cambiado, se ha formado un nuevo camino de la propia pintura.

Cézanne nos dice: “una lógica aérea, coloreada, reemplaza bruscamente lo sombrío, la testaruda geometría. Todo se organiza: los árboles, los campos, las casas. (...) Todo se organiza. (...) a través de manchas la base geológica. (...) Veo a través de manchas la base geológica, el trabajo preparatorio, el mundo del dibujo se hunde, se ha derrumbado como en una catástrofe. Un cataclismo la ha arrastrado. Un nuevo período vive, ¡el verdadero!, aquel en el que nada me escapa, en el que todo es denso y fluido a la vez, natural. No hay más que colores, y en ellos claridad, el ser que los piensa, este ascenso de la tierra hacia el sol, esta exhalación de las profundidades hacia el amor”¹⁷.

Algo que *reemplaza bruscamente lo sombrío, la testaruda geometría*. Una nueva estructura que rompería no solo la perspectiva renacentista, si no que también estaría atentando contra la geometría euclidiana en cuanto a su noción de los números enteros para determinar las dimensiones de un espacio. Puesto que existe algo muy curioso aquí, y es que los planos pierden profundidad pero siguen teniéndola a la vez, es decir, no pierden la tercera dimensión del todo, como si estarían jugando y moviéndose entre un espacio de dos y tres dimensiones, aunque no haya dejado de ser ilusión al mantenerse igualmente en un plano que es la superficie del cuadro de dos dimensiones, lo cual podría constituir un reto muy interesante pero también una limitación. La perspectiva renacentista se empieza a disolver, emergiendo nuevas fuerzas que ahora serán las estructuras compositivas de la obra. Tal disolución hace que termine por alejarse de la idea del cuadro-ventana para entrar en una especie de

¹⁶ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 28

¹⁷ Joaquin Gasquet, *Cézanne, Encre marine*, Paris, 2002, citado por Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 32-33

hermetismo de la obra creada por su aplanamiento.¹⁸ *Todo se organiza. (...) a través de manchas la base geológica. (...) Veo a través de manchas la base geológica, el trabajo preparatorio, el mundo del dibujo se hunde, se ha derrumbado como en una catástrofe. Un cataclismo la ha arrastrado.* Como decimos, la nueva estructura ha intentado negar la perspectiva renacentista, aunque no del todo porque todavía existe la profundidad de los planos como si existiera aun algo parecido a uno o varios puntos de fuga. Esta se ha basado en su geología, en una nueva superficie más profunda que lo percibido externamente, una estructura que se presenta como algo preparatorio para el hecho pictórico, la aplicación de la pintura, del color. El dibujo actúa aquí y se derrumba, ¿cómo?, pues por una catástrofe, es decir deja de servir como guía del modelo de representación, deja de ser el hecho en que la mano que dibujaba seguía a un ojo-idea que le daba órdenes, entra en una catástrofe que ya se ha introducido en el modelo de la pintura, se ha alejado de la representación, ha sido arrastrado por un *cataclismo*.

Un nuevo período vive, ¡el verdadero!, aquel en el que nada me escapa, en el que todo es denso y fluido a la vez, natural. No hay más que colores, y en ellos claridad, el ser que los piensa, este ascenso de la tierra hacia el sol, esta exhalación de las profundidades hacia el amor. Las fuerzas contradictorias, las que dan densidad y fluidez a la vez, las que atraen a la masa para formar esa densidad, y las que las disuelven deviniendo líquidamente para su fluidez. De ahí emergen los colores con lo que se pintará la obra, el momento pictórico como dice Deleuze.¹⁹ *El ascenso de la tierra hacia el sol* que rompe la división de los planos, que adquiere una nueva ley reguladora del espacio, una ley de la propia pintura.

Deleuze, pensando en Cézanne como ejemplo, nos dice que el momento del derrumbe, de donde emerge la nueva capa geológica, constituye un momento pre-pictórico, que en si es un momento de caos, del cual saldrá el hecho pictórico. Un momento en el que el motivo se pierde, entra en una confusión,

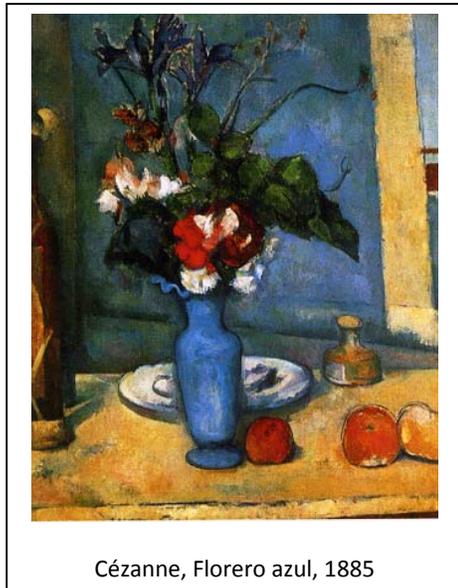
¹⁸ Julian Bell, *Qué es la pintura*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001

¹⁹ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 26

como un diluvio que borrona la realidad. Un caos. Es un momento en el que incluso, más allá de perder el motivo, ya no ve. Su ojo ahora es distinto. El ojo ya no ve, se ha fundido en el momento que el caos emergió. Nos dice también que en un momento de ese estado el caos estructura como base, y que posteriormente la catástrofe la arrastra.²⁰

Esta noción de caos no es la que utilizamos en este estudio.

Hemos estado hablando de caos, ahora entonces hagamos una aproximación a lo ocurrido en las obras de Cézanne desde nuestras categorías provenientes de la Teoría del Caos.



Cézanne, Florero azul, 1885

Cézanne dice: “Una buena mañana, la mañana siguiente, lentamente las bases geológicas me aparecen, se estabilizan capas, los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso, veo aflorar las rocas bajo el agua, nublarse el cielo, todo cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas brotan de un abismo”²¹.

²⁰ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 29-32

²¹ Joaquin Gasquet, Cézanne, Pag. 136, citado por Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Op. cit., Pag. 30

El modelo de representación que está en el transcurso del objeto observado al objeto pintado pasa ahora por una desestabilización que adquiere un nuevo ritmo, es decir, en algún momento el proceso se torna dinámico pues en ese momento toma otra vía, se convulsa y toma un nuevo camino. Estaríamos diciendo que la variable pintura se torna dinámica en este punto que a su vez constituye la nueva atracción de la densidad que formará a la pintura. El dinamismo también se da en la aplicación de la pintura, trazos en diferentes direcciones que parecerían no tener un sentido lógico de aplicación, ni en su dirección ni en su color. Como por ejemplo, en la obra *El florero azul*, la mancha de azul más claro, que parece un azul cerúleo en la imagen de la reproducción, con otro tono de azul aledaño en la pared, cerca de las hojas de las flores, manifiesta un dinamismo evidente.

Esto a su vez, ha llevado a que el proceso de representación se aleje, aunque no del todo, pierda la linealidad, y entre precisamente en ese dinamismo ya de la obra misma.

Vemos una señal y aporte muy importante para nosotros; ese punto que Deleuze llama caos. En el estado del proceso en que deviene una estructura que sería el germen que arma la pintura de Cézanne, es cuando se está rompiendo la linealidad y la estática de la variable, es decir, cuando ésta se vuelve no lineal y dinámica.

Ahora, por otro lado, si recordamos que un atractor en una variable caótica era un punto en que se unían dos fuerzas contradictorias, es decir en el que por un momento se atraía el comportamiento del movimiento de la variable, haciendo converger en ese punto los ciclos orbitales, y que por otro lado convulsionaba a la misma variable, influenciando para un nuevo cambio de ruta, parecería que ese momento en que la pintura rompe con la linealidad y se torna dinámica, y que algo que emerge con una nueva manera de concepción geométrica, un momento pre-pictórico, sería ese estado. Es decir, ese momento parecería ser un atractor.

Como afirmamos en el Capítulo primero, según la Teoría del caos que usamos, el caos adquiere una forma, una estructura, es decir, se formaliza, saliéndose

siempre de la predictibilidad, y de la intuición, por su carácter sensible a las condiciones de estado. Entonces, en el momento que emerge un nuevo diagrama estructural se está cumpliendo con la formalización, que es donde se hace visible, se materializa el hecho.

Pero, ¿por qué decimos que no parece caos, si no solo un atractor, que es condición necesaria pero no suficiente para que una variable caótica se de? Pues, precisamente, porque cuando Cézanne estructura la obra en los *grandes planos*, se está determinando entonces el camino de la obra. Ya se saben los límites por donde pasará la obra. El proceso se racionaliza y estructura. Y cuando la estructura delimita ahora el proceso subsiguiente, quiere decir que entra en un juego de probabilidad para el devenir de la obra, es decir, que esa estructuración crea un sistema de probabilidades por donde caminará la obra, marcará sus límites, con lo cual se incrementa la probabilidad de pronosticar el desarrollo de la misma. Esto nos hace dudar sobre si este proceso es caótico.

Tenemos que la generación de la estructura podría deberse a un atractor que ha cambiado el camino, y que ésta se ha desarrollado, modulando y poniendo límites estructurales en la formación de la obra. Entonces ¿esa estructura formada qué sería? Si es por donde transitará la obra, parecería ser un espacio de fases, que si recordamos era ese espacio por donde se movía la variable caótica en sus órbitas.

Ahora, todavía no respondemos de manera más amplia porqué no se da caos. Entonces, debemos pensar en que si una variable caótica no es predecible y si un atractor se forma con el desarrollo de los ciclos que se producen en las órbitas, cuando se está determinando la estructura desde un principio, es decir perdiendo relación en cuanto al proceso, se está incrementando la probabilidad de ocurrencia de un estado futuro, sin que se formule y forme acorde el avance del hecho pictórico, el proceso. Entonces ya no sería del todo un comportamiento caótico ni un atractor.

Es importante señalar que al atractor aun no podemos hallarlo, y la estructura inicial hecha por Cézanne parece tener síntomas de ser un espacio de fases.

También nos viene la pregunta de porqué para Deleuze la estructura-caos deviene en el hecho pictórico-color. ¿Qué sucede con la estructura? ¿Qué más es el color? ¿Por qué no sigue actuando la estructura posteriormente en el proceso, no de manera determinista? Parecería como si el caos estuviese ligado al proceso.

Deleuze nos habla del hecho pre-pictórico como el caos-diagrama de donde sale la estructura, que luego deviene en el hecho pictórico-color. Pero, aquí nos surgen algunas dudas relacionadas, ¿por qué el color no estaría en ese momento pre-pictórico? ¿cómo estaría presente el color en el momento que hemos aproximado a la idea de un atractor?

Cézanne es en sí un artista moderno, su construcción es evidentemente racional. Como dice Eugenio D'Ors, Cézanne es un aprendiz, que ha dedicado su vida a aprender a ver. Y aunque negador de la perspectiva renacentista, es un heredero de ellos en cuando a la importancia que da al acto de ver.²² Y esto es algo también muy significativo de su obra, que a su vez constituye un gran cuestionamiento para nosotros, puesto que parecería que este mismo acto profundo de ver hiciera buscar una manera de pintar que se aleje de la representación, para darle una presencia nueva, pictórica, del objeto visto. Para lograr esto, tenía que haber visto mucho. Se produce una confrontación eminente, un diálogo en que el acto de ver nos pone dos caminos: el presentar o el re-presentar²³. Parece que para Cézanne, partir de lo que ve no significa caer en el hecho de la representación; si no que el objeto presentado emerge de otro sistema en que ya está produciéndose otra realidad en la obra.

²² Eugenio D'Ors, Cézanne, El Acantilado, Barcelona, 1999, Pag. 18

²³ Re-presentar en el sentido de imitación de la naturaleza como modelo en el acto de pintar, y presentar en el sentido de crear un objeto pintado, con sus propio lenguaje y fuerzas, igual o más real, "presentado", que el modelo de la naturaleza.

III-III- Intención

La obra de arte es en primer lugar génesis²⁴

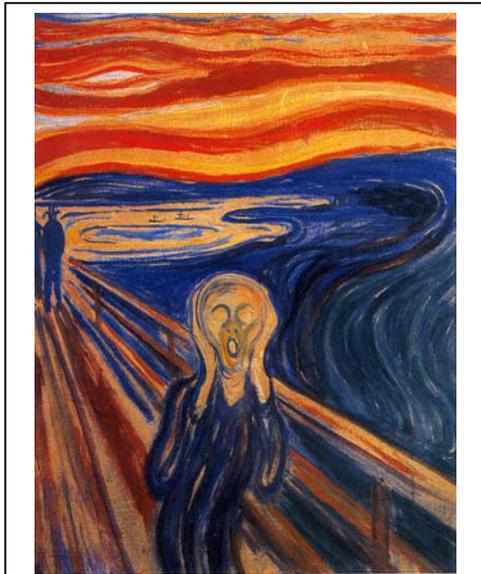
Paul Klee

Nos hemos dado cuenta de algo que marcará posiblemente el desarrollo de este estudio. Cuando determinamos que ese camino en que se metía la pintura de Cézanne, ese espacio por donde transitaba el desarrollo de su obra, que la limitaba, propusimos que esta parecía ser un espacio de fases por donde transita la variable pintura. Teníamos que para la Teoría del Caos ese espacio de fases es el lugar por donde transita una variable caótica.

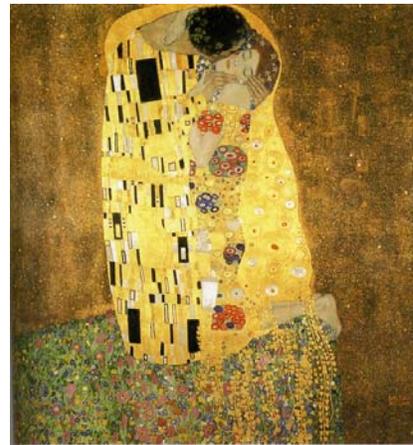
Ahora bien, también dijimos que cuando se limitaba y estructuraba el espacio, también estábamos creando un sistema de probabilidad para el desarrollo de la obra, es decir, estábamos determinando su devenir. Entonces nos estábamos alejando de lo que era una variable caótica, siempre no predecible.

Esto nos lleva a una reflexión. Tenemos que, por un lado, el espacio de fases no limita sino que se conforma con el desarrollo de la obra, es decir no se plantea desde un inicio sino en el transcurso. Y, por otro lado, este espacio se vuelve delimitante cuando el pintor hace lo contrario, es decir lo estructura y determina como principio y no en su desarrollo. Lo cual quiere decir que en el momento que se limita en un inicio el espacio de fases, el camino por donde se desarrollará la obra, se está poniendo un sistema de probabilidades al devenir de la pintura, es decir, se estaría perdiendo el comportamiento caótico debido a la **intención ilustrativa**.

²⁴ Paul Klee, Teoría del arte moderno, Cactus, BA, 2007, Pag. 38



Munch, El Grito, 1893



Klimt, El beso, 1907-1908

Vemos, por ejemplo, en la obra *El grito* de Edward Munch, cómo la intención de este pintor tan importante para el llamado **Expresionismo**, ha sido precisamente la de expresar una subjetividad del autor, mediante recursos que le ha dado la pintura. Esta intención ha determinado el proceso y desarrollo de la obra. Ha influenciado en la colocación de los colores y en la estructuración del espacio de la pintura. Más allá de la enorme carga de subjetividad de la obra y de la presencia de la persona que grita, que deja de lado la representación, aún manteniendo la idea perspectiva dentro de los planos de la pintura, *El grito* se aleja de categorías de una variable caótica desde el momento mismo en que esa intención es el inicio de la conformación del espacio pictórico.

En *el Beso* de Gustave Klimt, pese a la forma algo dinámica de aplicación de la pintura, también está limitándose totalmente el devenir de la obra conforme la intención de la figuración en la misma.

Aquí distinguimos que al hablar del límite que está poniendo la intención, no estamos haciendo un juicio jerárquico de valoración, sino simplemente resaltando que este límite remarca un sistema de probabilidad determinista

para la pintura que lo aleja de una variable caótica, y que a su vez la acerca a la ilustración de una idea, figura o pensamiento. Hemos usado precisamente estos dos ejemplos de Munch y Klimt para analizar cómo la intención del autor, previo al hecho pictórico, define la ruta probabilística del devenir de la obra en su proceso. Pero aquí nos surge una duda, ¿qué ocurre con la intención?, porque me parece que casi siempre el pintor antes de comenzar una obra tiene una idea en mente, tiene algo que quiere decir, no está en blanco. Entonces ¿quiere decir esto que, de hecho, la pintura está determinada a no poder ser un proceso caótico?

La lucha contra el cliché es el grito de guerra del pintor²⁵

Gilles Deleuze

Decimos que la obra no está en blanco antes de empezar; un sinnúmero de ideas, de mensajes, de imágenes, de referencias conceptuales, de pasiones ideológicas e imposiciones hegemónicas están en nuestra mente antes de emprender la actividad de pintar.

Al respecto, Deleuze hace un interesante análisis en el que aborda la intención y el cliché en el hecho pictórico. Deleuze nos dice que: todos esos datos que se encuentran en el estado pre-pictórico constituyen el mundo de los clichés. El tema o el objeto representado ha sido generalmente la fuente de los clichés, y el hecho pictórico se ha desarrollado siempre que éstos han sido removidos. Todas las ideas ya están ahí, a manera de pre-juicios, sobre la superficie pictórica antes de empezar a pintar. Y se encuentran ahí precisamente porque pertenecen a la intención del pintor. Los datos figurativos son parte de esa

²⁵Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 56

intención, y fundamentan el cliché.²⁶ La “forma intencional es figurativa y narrativa”²⁷.

Cuando hablábamos en el Capítulo anterior de la pintura que estaba ilustrando un pensamiento, narrando un hecho, un concepto, como por ejemplo, el Realismo y la difusión de su ideal de justicia e igualdad social, o más aún el Rococó con su pintura costumbrista de la aristocracia europea, estábamos refiriéndonos al hecho de que estaba cumpliendo una finalidad de ilustrar una idea preconcebida, mas no se constituía como un ente aparte. La pintura figurativa narraba, pues precisamente era la conformación de la figura y lo que ésta representaba, el motivo principal del acto pictórico. Los elementos formales como la línea y el color jugaban en torno a este interés, en torno a su intención.

Entonces nos preguntamos, ¿en qué afecta esta intención a la pintura?, ¿cómo la figuración puede alejarse de lo narrativo? Posteriormente veremos cómo nos influye esto en nuestra tesis.

Francis Bacon siempre ha dado a entender en sus entrevistas que entre los más grandes enemigos de la pintura está la ilustración y la narración. Muchos pintores han luchado contra esto.²⁸ Parecería como que la gran lucha se encuentra en la manera en cómo la pintura puede ser pintura, es decir, que adquiera su vitalidad, autonomía, libertad y su validez; que tenga su encuentro consigo mismo, y su presencia en su espacio distante de la realidad representada.

Para Deleuze, la forma intencional es de donde se parte, es decir, el inicio del modelo de representación, luego esta intención entraría en una especie de “caos-germen”, que sería un diagrama que confluiría finalmente en el hecho pictórico. Entonces los datos figurativos pasarían por este diagrama para devenir en el hecho pictórico. En ese espacio diagramático es en donde

²⁶ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, op. cit., Pag. 53-72

²⁷ Op. cit. Pág. 84

²⁸ Op. cit., Pag. 45

emergen las fuerzas, lo figurativo, la representación, lo fácil se vuelve secundario, para que, justamente, las fuerzas confabulen sobre la figura, y se produzca el hecho, empiece a nacer la pintura, a salir la imagen sin semejanza, la figura no figurativa. “Se deshace la representación para hacer surgir la presencia”.²⁹

La intención, el cliché estaría ligado a lo que analizábamos hace un momento, cuando nos referíamos a la determinación inicial del espacio de fases, a la determinación del espacio pictórico desde el inicio del hecho. El inicio de la obra marcaría un espacio de probabilidad por donde devendría su culminación, es decir, estaríamos hablando de un inicio y final de la pintura. Este final sería su narración.

¿Para qué narrar si hay otros medios mucho mejores que la pintura para hacerlo?; por ejemplo, está la escritura o la ilustración como tales.

Es entonces cuando adquiere gran importancia el diagrama del que nos habla Deleuze, que no sería otra cosa que ese espacio en que se quiebra el proceso, ese momento de ruptura de la linealidad del proceso de representación; ese diagrama que para Cézanne eran los grandes espacios que confabulaban un nuevo devenir de la pintura. El momento en que el proceso pictórico entra en una tiniebla posiblemente inentendible e inabarcable por la linealidad del lenguaje y de la razón, para cambiar su transcurso.

Y parecería que una variable caótica adquiere muchas características positivas cuando entra en esa especie de “tiniebla”. Es una variable que se conforma de estados sensibles, es decir, de replanteamientos de su devenir continuo en cada momento o estado; está rompiendo continuamente su linealidad y adquiere un dinamismo que le permite tales alteraciones, y en su transcurso va creando su espacio, su espacio de fases.

Con esto no podríamos aventurarnos a decir que el diagrama y la ruptura de la intención es ya la formación de un proceso caótico. Pero sí podríamos resaltar un nuevo síntoma, que nos aportará enormemente en esta tesis, y es

²⁹ Op.cit, Pag. 60-100

precisamente este que hemos estado hablando: el hecho de la intención como actor para la determinación de espacios probabilísticos de ocurrencia y devenir de la pintura, y por tanto de la narración e ilustración en la obra, y la necesidad de alejar esa intención para que se produzca la presencia vital de la pintura, y la imposibilidad de pronóstico probabilístico de su devenir.

Deleuze nos dice que hay que destruir los datos visuales en el diagrama, que se rompa y emerja un nuevo ojo. “Un abismo es nada. Un cuadro que sea orden y nada. Pero el orden propio al caos, la instauración de un orden propio al abismo, ese es el asunto del pintor”³⁰. Problematizar nuestro modelo, intentar construir un sistema nuevo que urge en ese espacio no visible, y aunque sea por un instante jugar a que encontramos libertad.

III-III-III- Color

*El devenir se pone por encima del ser*³¹

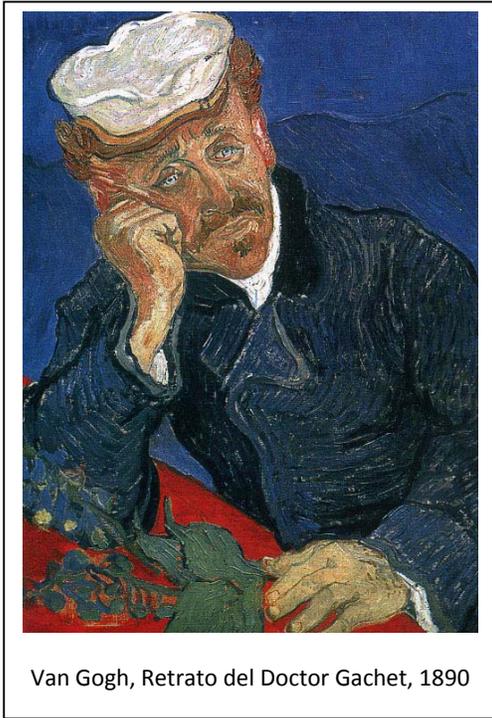
Paul Klee

Hemos estado hablando de estructura, y del momento en que la intención se rompe, ese momento en que surge el *diagrama*. Ahora, pasemos a hablar de la mancha, del **color**, de la aplicación de las capas pictóricas.

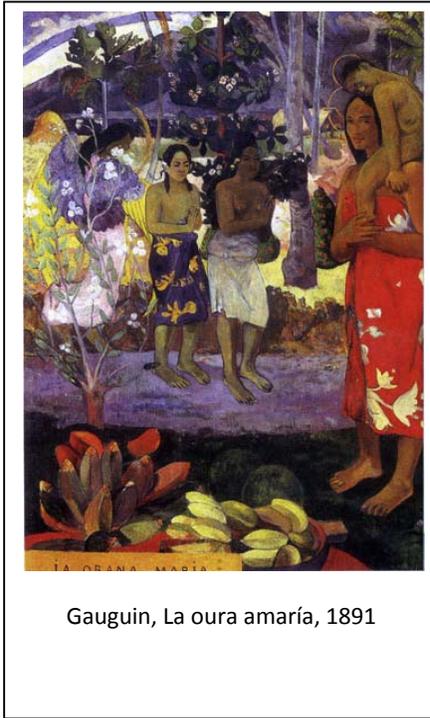
Cronológicamente, y según nuestro interés, seguiremos con dos grandes: Van Gogh y Gauguin. Y tomo a ellos porque, en el caso del primero, su aplicación de las pinceladas de pintura y la forma en que estas recorrían el espacio pictórico parecerían tener ciertos signos de ruptura con la representación, además de que bien se conoce a Van Gogh como uno de los más grandes coloristas de la historia de la pintura; y en el caso de Gauguin por su manera de aplicar el color dentro del espacio pictórico.

³⁰ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, op. cit., Pág. 103

³¹ Paul Klee, Teoría del arte moderno, Cactus, B.A., 2007, Pag. 61



Van Gogh, Retrato del Doctor Gachet, 1890



Gauguin, La oura amaría, 1891

Vastos son los estudios que se han hecho sobre la obra de Van Gogh, pero en esta tesis nos centraremos principalmente en cómo aplicaba el color y qué significaría para nosotros esto con relación al caos.

Es sin duda un pintor que ha dedicado su vida al color, ha buscado una manera de que el color sea la fuente y la vida de la obra, que se aleje de la representación para hacer vibrar los colores que le impresionaban, para hacer surgir la presencia en el hecho pictórico.

Cuando nos acercamos a la obra de Van Gogh nos impresiona inevitablemente la manera en que los pequeños trazos cargados de pintura conforman los espacios pictóricos y a su vez nos remiten a un objeto-modelo, ni la línea ni el color marcan contorno. Las figuras rebasan la representación y parecería que esto logra mediante la manera en que aplica el color. Las pinceladas ejercían las fuerzas internas de la obra y hacían presenciar la vitalidad de la misma y de la naturaleza sin representarla.

Al respecto, Deleuze nos dice que en Van Gogh son esas pinceladas, que parecerían pequeñas comas, cruces, etc., las que constituyen la fuerza de su obra; “van a hacer palpitar el cielo, en otros casos van a combar la tierra, en otros van a arrastrar completamente un árbol”. Son esas aplicaciones de pintura las que constituyen su diagrama.³²

¿Por qué su manera de aplicar la pintura sería el diagrama de Van Gogh? Porque, si recordamos, el diagrama era ese espacio en el que se crea una ruptura en el modelo de representación, en la intención pre-pictórica, para generar algo nuevo, el hecho propiamente pictórico. Entonces, estas pinceladas parecen tomar a la obra desde el inicio de ésta, son las que irrumpen continuamente el proceso de representación. Son pinceladas dinámicas que se desplazan en distintas direcciones. Pero lo más importante, son pinceladas que irrumpen el proceso de representación, dan a la obra un nuevo camino distinto de la linealidad con la que venía desde un inicio. Son pinceladas que irrumpen y que devienen la obra.

Ahora bien, por otro lado, las obras continuaban existiendo con una intención en Van Gogh. Las pinturas no dejaban de intentar remitirse al modelo de representación, lo cual se puede ver por ejemplo en el uso del color, el azulamiento de los planos más lejanos, y en el manejo del dibujo que respetaba las leyes perspectivas. Por esto no podríamos dar una relación con el caos, pero sí poner énfasis al hecho importante de la manera en que irrumpía la linealidad del proceso de representación, con la aplicación del color, con su diagrama en términos de Deleuze. Esas pequeñas comas serían lo que comúnmente llaman los pintores como impronta.

Entonces hemos visto hasta ahora que ese espacio de ruptura de esa como presencia de caos-germen que ha dicho Deleuze, de lo que aun no estamos tan seguros; ese diagrama, puede manifestarse en espacio, en color, es decir en elementos de la forma, deviniendo finalmente en el hecho pictórico mediante elementos formales también, principalmente, color y línea.

³² Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pag. 45-46

Ese diagrama sería ese momento de ruptura que engendra una como impronta o manera de trabajar; remueve el proceso de representación, lo hace entrar en tinieblas para devenir el hecho pictórico. Entonces, si este diagrama se repite, es decir recurre en el transcurso del desarrollo de la obra, si está presente como modulador de los estados del proceso, estaríamos hablando de un atractor. Si recordamos, un atractor para la Teoría del caos es ese lugar en el que converge la variable caótica y que a su vez la disipa cambiando su comportamiento, estructura su comportamiento pero a su vez lo modifica, es decir, confabula dos fuerzas contradictorias. Cuando el diagrama es desarrollado en el camino y está de manera recurrente en el proceso y cuando no es impuesto por una intención inicial, parecería ser un atractor. Por un lado, marca la forma en la obra, conforma su estructura o su color o su línea, o todas a la vez, y queda como ese signo característico de la misma; y, por otro lado, es ese momento de ruptura del proceso de representación, ya sea figurativa o abstracta la pintura, pero que en el caso de tener referente figurativo hace desasociarse la figura de la figuración, es decir, que la figura pintada ya no es una representación de la figura-modelo, si no que ha emergido por otro camino, el de la propia pintura que ha salido gracias al diagrama, y ha dado una figura con su propia presencia.

Hasta ahora hemos intentado descifrar las categorías de una variable caótica en pintura, para intentar más tarde definirla. Nos hemos basado principalmente en la forma de la pintura para nuestro análisis, pero debemos preguntarnos ¿en qué parte de la pintura podría distinguirse el caos? Si recordamos, hemos hablado de representación, del espacio en la pintura y su relación con la representación del mundo exterior, hemos estado hablando de la manera que ha usado Cézanne de romper la representación. Y también hemos estado hablando siempre del hecho pictórico, de la manera en que se aplica el color, de la pincelada, de la dirección de la pincelada, de la aplicación de la pintura, de la conformación en cada estado de la pintura, hemos estado hablando de la ruptura de la intención. La ruptura de la representación en un acto en un momento, la ruptura de la intención narrativa en un acto en un momento. En

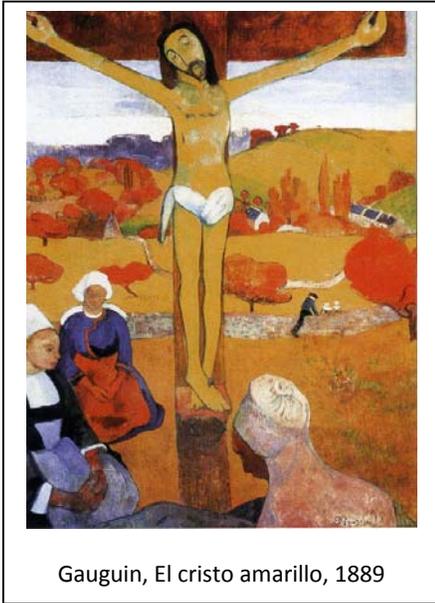
definitiva hemos estado hablando de proceso y del acto de pintar. El proceso en la variable **pintura**. El proceso en la variable **caos**. Guardan relación.

“Decir que el color ha vuelto a ser expresivo es hacer su historia. Durante mucho tiempo no fue sino un complemento del dibujo. Rafael, Mantegna o Durero, como todos los pintores del Renacimiento, constituyeron a través del dibujo y le agregaron luego el color local.”³³

Henri Matisse

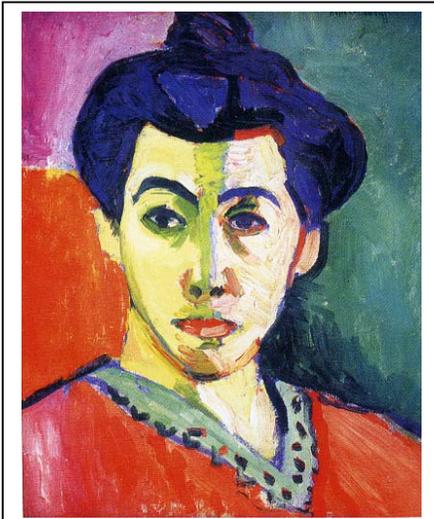
Ahora hablaremos más del color. Como habíamos visto, la aplicación del color ha sido, históricamente, similar a lo que expresa Matisse, un elemento formal que ha complementado al dibujo. Generalmente a lo largo de la historia de la Pintura ha servido como relleno para la figura que ha sido contorneada con la línea. Sin embargo, en el Capítulo anterior habíamos observado, sobre todo, en algunas obras de Caravaggio, Rembrandt, Goya, Turner, Courbet, y algunos de sus respectivos contemporáneos, cómo la aplicación del color dejaba de ser un elemento de relleno, para manifestarse con mayor autonomía, creando figuras y espacios sin contorno. En poco abordaremos este tema con mayor profundidad.

³³ Henri Matisse, Función y movilidad del color. Reflexiones recopiladas por Gaston Diehl, en Problemas de la Pintura, Confluences, Lyon, 1945, en Henry Matisse, Reflexiones sobre el arte, Emecé, BA, 1998.



Gauguin, El cristo amarillo, 1889

Habíamos analizado la obra de Van Gogh como uno de los grandes coloristas de la historia de la pintura. Otro gran colorista fue Paul Gauguin. Con una estrecha relación con el movimiento impresionista, y con la importancia que se daba a la impresión del momento vivido, Gauguin explora una cierta libertad en cuanto a la aplicación del color. Como se puede observar en El Cristo amarillo, el uso del color rompe el sistema de representación tradicional, principalmente en el sentido de los colores de la naturaleza, es decir, aplica colores que no son lo que realmente percibimos; rompe con la verosimilitud. Por ejemplo, en los árboles rojos que se encuentran a lo largo de la llanura, se cambia el sistema de referencia del color local de los árboles. Es decir, entra en un código de la propia pintura; sin embargo no es señal esto de que se rompa la linealidad del proceso de reproducción, pues, más bien, se daría precisamente un código, una forma de hacer, la estructuración de un nuevo camino por el cual se llegue a la intención del pintor, apalancada en el objeto-modelo. Los colores son repetidos en la parte superior e inferior, izquierda y derecha como si cumplieran la finalidad de mantener un equilibrio cromático visual; el uso de la perspectiva es evidente y asentando esta con el azulamiento de los planos del fondo.



Matisse, la línea verde, 1905



Vlaminck, Barca de vela en el Sena, 1906

Con una marcada influencia de la obra de Van Gogh, Gauguin, Seurat, se da el movimiento llamado **Fauvismo**, con sus principales representantes Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck y Friesz, entre otros.³⁴ Estudiaremos este movimiento puesto que, en general, su forma de aplicar el color, parecería corresponder a un sistema no lineal de representación.

Observemos primero esta obra de Vlaminck. El uso de colores primarios y secundarios marca la importancia que el pintor da a la expresión mediante el uso del color. Es decir, se estaba usando el color en estado casi puro, eliminando los matices, colores quebrados y grises. Vemos un fenómeno muy interesante, que es el hecho de que los colores no guardan una relación directa y verosímil con el modelo-naturaleza. Algo similar habíamos observado en la obra de Gauguin, sin embargo, en Vlaminck, como en otros fauvistas, esto se acentúa, adquiriendo el color un papel protagónico de expresión, por tanto éste es llevado hasta su estado de mayor luz, hacia los colores primarios y secundarios. Decimos que el uso del color no es lineal pues, por ejemplo, el color rojo y naranja aplicado como línea en el borde de la ladera no guarda una

³⁴ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pag. 192

relación lógica con la realidad. Aquí es importante esto, que no guarda una relación lógica, es decir no está intentando hacer *logos (tratado)* con el hecho pictórico, si no creando una obra a partir de la expresión de lo percibido. El color rompe el sistema perspectivo renacentista y, aun cuando es aplicado a manera de línea, no marca contorno, sino que juega en un plano pictórico bidimensional intentando aparecer en tres dimensiones. ¿Qué quiere decir que parece estar entre una ilusión de tres dimensiones y un plano de dos dimensiones? Continuemos con la línea naranja del borde del lago; esta línea está en un plano lejano, es una línea que se encuentra en tres dimensiones, tiene un largo, un ancho y una profundidad visual, sin embargo, no es solamente una línea visual, de ilusión, pues también es una línea tan solo como tal, una línea plana que no remite a ningún sistema para crear una idea de profundidad, es una línea naranja que está más atrás que los colores fríos que están adelante, es una línea que aplanar el cuadro pero que, a su vez, sigue en la ilusión perspectiva, dada principalmente por la estructuración de los planos pictóricos, que la lleva hacia la profundidad del cuadro. No podemos afirmar que es una línea que se encuentra entre la segunda y tercera dimensión, pero si podemos suponer y pensarla por un momento así. Pero, ¿porqué es importante esto?

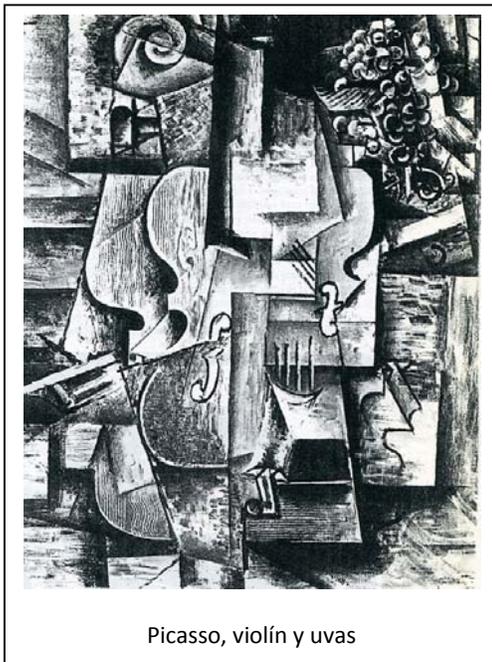
Si recordamos que en la Teoría del Caos, una variable caótica se movía en un espacio de fases entre 2 y 3 dimensiones, significaba que su comportamiento estaba entre la superficie y el volumen. Entonces, podemos suponer hipotéticamente que una línea que corresponde a un color que no guarda relación con la representación y que aplanar la obra, y que por otro lado no deja de estar en un sentido lejano, perspectivo, sería una línea que podría caracterizar no a una línea caótica, sino al color en el caos. Una línea caótica, según lo que hemos visto, tendría más relación con el proceso, pero un color que rompe linealidad, que está entre una dimensión entre 2 y 3, que a su vez parecería estar puesto intuitivamente ahí, podría ser un color de una variable caótica-pintura. Sin embargo, aun no está clara la afirmación de esta hipótesis, pues como habíamos dicho también en el Primer capítulo, el caos no tiene que ver con la intuición, si no más bien con un sistema que se conforma

impredecible; por tanto, no podríamos saber si esta aplicación del color de la línea naranja corresponde a la intuición o a un sistema que se ha generado en la propia pintura.

III.IIIIII- Geometría no euclidiana - Cubismo

Ahora, dejamos un momento el color y retomamos la estructura en la forma de la pintura. Entonces necesitamos analizar, siempre desde nuestra perspectiva de esta tesis, al **Cubismo**.

Lo analizamos porque además de representar un rompimiento enorme con la tradición de la representación de pintura, confluyen en él varios acontecimientos y conocimientos de su época.



El interés por dejar de representar al objeto, como mandaba la pintura clásica, seguía marcando el ánimo de ruptura con la tradición y la historia. Abarcar el objeto-modelo con mayor totalidad. La ruptura con la perspectiva clásica

renacentista y la finalidad de presentar al objeto como es, más que como se representa, que había marcado Cézanne en su obra, sería una de las influencias principales de los cubistas.³⁵

Por otro lado, en la época de principios del siglo XX, rondaban una serie de cambios en la forma de ver el mundo. Las propuestas de Henri Poincaré, que mencionamos en el Primer Capítulo, concernientes a la relatividad y su influencia sobre Albert Einstein, atacaban los circuitos de producción intelectual. Mientras la filosofía de Bergson hablaba poéticamente sobre el tiempo y la simultaneidad, Poincaré en la obra *Ciencia y método* cuestionaba enormemente sobre la simultaneidad del mismo tiempo y la estabilidad de la geometría euclidiana.³⁶ En *Ciencia y método* nos dice:

“Las imágenes de los objetos externos están pintadas en la retina que es un plano bidimensional; son perspectivas. Pero como el ojo y los objetos son móviles, vemos sucesivamente diferentes perspectivas del mismo cuerpo, tomadas desde distintos puntos de vista (...). Así, del mismo modo que dibujamos en perspectiva una figura tridimensional en un lienzo de tres (o dos) dimensiones, también podemos dibujar una figura cuatri-dimensional desde diversos puntos de vista. Para el geómetra, esto es sólo un juego. Imaginemos que las diferentes perspectivas de un solo objeto se sucedieran unas a otras”³⁷

La influencia de la simultaneidad temporal se prolongaba al espacio. Picasso, quien inició la era cubista con la creación de *Las Señoritas de Aviñón* en 1907, aplicaría el concepto de la cuarta dimensión mediante la simultaneidad espacial.³⁸ Con esta simultaneidad se intentaba comprender la esencia del objeto.³⁹

³⁵ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág. 200

³⁶ Arthur Miller, Einstein y Picasso, Tusquets, Barcelona, 2007, Pag. 16

³⁷ Henri Poncaré, *Ciencia y método*, Flammarion, Paris, 1902, Pag. 92, citado en A. Miller, Einstein y Picasso, Tusquets, Barcelona, 2007, Pag. 130

³⁸ Al respecto, Vlaminck en una carta atribuye a Princet como el padrino del cubismo. Princet era un actuario muy actualizado en temas de nuevas geometrías no Euclidiana en las que Poincaré trataba el fenómeno de la simultaneidad, y que estaba muy unido al círculo de París al que pertenecía Picasso.

El Cubismo Analítico analizaba racionalmente el arte mediante su forma, para lo cual se alejaba de toda sensualidad que le pudiera dar el color, por lo que las obras tendían al gris. Era anti-imitativo y anti-ilusionista. El Cubismo Sintético ya no buscaba analizar la forma si no sintetizarla para abarcarla y comprenderla.⁴⁰

Y aquí nos interesan algunas cuestiones: El hecho de que la ruptura de la representación se da de una manera radical. Se abandona la perspectiva renacentista por completo, alejándose de la imitación. Este acontecimiento nos es importante puesto que el método cubista de abarcar al objeto desde diferentes puntos de vista simultáneamente, produce un rompimiento con la geometría euclidiana, al jugar con una cuarta dimensión y estar rozando la segunda y tercera dimensión simultáneamente. Un fenómeno similar ocurre, como ya vimos, con el hecho de que la variable caótica dentro de la Teoría del Caos se encuentra en un espacio de fases entre 2 y 3 dimensiones. Parece ser que la cuarta dimensión dada por el movimiento y la simultaneidad no sería la solución, pues más bien guarda relación con la relatividad; pero el hecho de cómo la forma de representación, juega entre un espacio de 2 y 3 dimensiones, como lo habíamos visto en Cezánne y en el color aplicado por Vlaminck, nos da una pista sobre cómo sería este espacio de fases de una variable caótica-pintura.

Sin embargo, el método cubista es extremadamente moderno, sobre todo en el sentido racionalista de abarcar la pintura. Dista mucho de poder ser un proceso caótico, pues es estructurado de forma determinista desde un principio, es decir su espacio de fases y su probabilidad de devenir del proceso pictórico, es determinado de ante mano. Esto es totalmente evidente pues en esencia la finalidad del cubismo es otra, es la de la simultaneidad espacial, como vimos.

Jean Metzinger hace una anotación sobre el hecho de que a Prinet le interesaba divulgar las nuevas nociones espaciales no euclidianas y cómo logró esto. Ver Arthur Miller, Einstein y Picasso, Págs. 108 y 126

³⁹ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág. 201

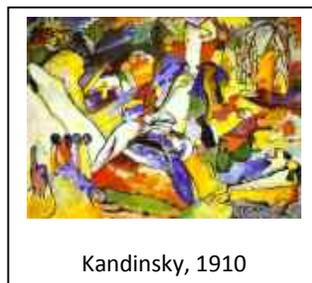
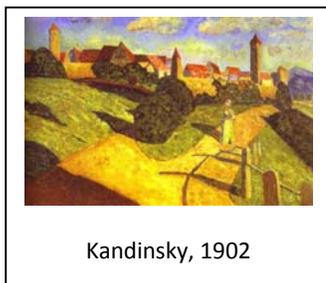
⁴⁰ Paz García Ponce de León. Op. cit, Pág. 203

Pero de igual manera, es importante que resaltemos, pues nos sirve para aseverar el hecho de que en un proceso caótico la obra, parece ser, debe formarse en el camino, siendo impredecible su devenir.

La entrada del Cubismo en el mundo del arte dio cuenta del impresionante cambio que estaba ocurriendo en la mirada y pensamiento del mundo. Para 1911 ya eran divulgadas la existencia de los rayos X, la radioactividad, la presencia del microscopio, la geometría de Poincaré, con lo que el hombre ya daba cuenta de que existía una realidad que estaba más allá de las apariencias; el figurativismo, como lo denominó el cubismo, ya no era necesario. Ahora se pensaba en un mundo amorfo, alejado de la representación figurativa, cada vez más abstracto.⁴¹

III.IIIIII- Código - abstracción

Aquí repararemos un poco en la pintura llamada Abstracta por algunas cuestiones que iremos analizando. Como es tan conocido se llama pintura abstracta a aquella que no tiene referente figurativo.



⁴¹ Con la teoría de la relatividad enunciada por Einstein en 1915 y la Teoría cuántica alrededor de 1930, la tendencia a la abstracción de los estudios científicos, influenció enormemente en el arte, que se volcaba a la abstracción. Arthur Miller, Einstein y Picasso, Tusquets, Barcelona, 2007, Pag. 19



Malevitch, cuadrado negro y cuadrado rojo, 1915



Malevitch, composición, 1915

El hecho de que la pintura abstracta se aleje de la figuración e intente abarcar un mundo que está más allá de nuestras apariencias, crea un ilimitado universo de abstracciones de todo lo que ocurre alrededor e internamente en el pintor; en sus inicios la abstracción deseaba hacer que la pintura se aleje de la figuración como propuesta revolucionaria, como nuevo lenguaje, para subsumirse en la pintura misma.

El surgimiento de la vanguardia rusa con una misión claramente de progreso revolucionario para el arte y el diseño, era evidente. Kandinsky como uno de sus iniciadores escribiría y trabajaría incesantemente en pro de la abstracción. La creación en 1920 del Instituto de Cultura Artística, con un programa ideado por el mismo Kandinsky, investigaba los postulados del Suprematismo de Malevich y el Constructivismo de Tatlin.⁴²

Kandinsky nos deja claro su visión revolucionaria de progreso:

“Los artistas abstractos son pioneros que realizan la separación definitiva entre arte y la naturaleza. Viven en el futuro y llevan quizá varios siglos de ventaja, pues ven más allá de las apariencias”⁴³.

⁴² Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pag. 211

⁴³ Kandinsky, La gramática de la creación, el futuro de la pintura, Barcelona, 1996, Pag. 61

Para Kandinsky el arte abstracto era el verdadero realismo, contrapuesto al realismo por imitación de la naturaleza – figuración-; había que desconfiar de “la materialización del sentimiento y las preeminencias de la forma”⁴⁴ pues conducirían al fin del arte. Así también nos dice que el arte abstracto acabará por “separar definitivamente el arte de la naturaleza, de manera que el realismo acabará al servicio de la abstracción”.⁴⁵

Como se puede constatar, su postura es precisamente revolucionaria. El rompimiento de la representación renacentista y figurativa que había llevado Cézanne o el cubismo de Picasso, era llevado a un extremo manejado con el mínimo de matices. El arte entraba en su propio lenguaje y se alejaba de la figura, del referente real e ideológico.

Ahora, ¿para qué hemos entrado a hablar de la pintura abstracta? La pintura abstracta, al perder referencia con el discurso figurativo y ensimismarse en el propio lenguaje de la pintura, tiene un enorme potencial del dominio de la técnica y de las posibilidades expresivas de la propia pintura, llevándola a manifestarse de maneras sumamente dinámicas y no lineales, con un lenguaje muy vasto dentro de la pintura.

Sin embargo, repararemos un momento nuevamente en un análisis de Deleuze al respecto, que nos hará meditar más en el tema principal de este estudio, el caos en la pintura.

Volvemos a la noción del diagrama de Deleuze. Nos dice que este diagrama puede ser llevado al mínimo en la obra, y es el arte abstracto el que adquiere esta característica. Ahora bien, cuando este diagrama es llevado al mínimo, entonces, lo que estaría creando es una especie de **código**. Sería un código que posibilita el surgimiento de su propio lenguaje, como el de Kandinsky cuando da significados de abstracción a las formas⁴⁶. Es decir, crea un código

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Kandinsky, La gramática de la creación, el futuro de la pintura, Op. cit., Pag. 61-63

⁴⁶ Ver Kandinsky, Op. cit., Pág. 130

que habla de su abstracción, que le indica el camino al pintor por el que seguirá en su proceso de creación. Cada pintor abstracto inventaría su código.⁴⁷

Deleuze nos dice que el código estaría ligado a unidades discontinuas discretas, en las que se elegiría, por ejemplo, una vertical o una horizontal dependiendo de cuál es su significación dentro de su código de abstracción. Entonces estaría implícita una relación binaria de elección, definiendo al código como “un número finito de unidades discretas que son el objeto de una serie finita de elecciones binarias”⁴⁸.

Continúa: con el código se pueden hacer relatos o ilustraciones. Por tanto los códigos empezarían a buscar similitudes para cumplir un fin. Dichas similitudes serían narrativas o ilustrativas. La reproducción sería una similitud de relaciones. Entonces el código nos estaría determinando el estado de las cosas, ya que el proceso de simulación en que se da la similitud ya estaría abarcado por un proceso de elección de elementos binarios, que ilustrarían la intención. Entonces, primeramente, estaría dado un estado de la cosa, un pensamiento sobre lo que se quiere pintar, para, posteriormente, hacer la elección codificada, para llegar a ese estado. Entonces el código sería un medio de articulación de las elecciones, de preferencia, binarias, para poder llegar al fin de pintar el estado de la cosa a pintarse.⁴⁹

Parecería que este código creado definiría lo que sería el espacio de fases por donde se daría el proceso de la obra. Si recordamos, el espacio de fases es ese espacio por donde transita la variable. En el caso de un proceso caótico, éste se conforma en el transcurso de la obra, y no desde un inicio.

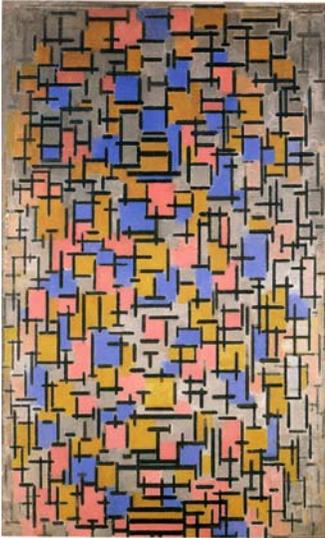
Lo que ocurre con el código es que parece que afectara a la determinación del espacio de fases. En el momento en que el código representa una elección de posibilidades binarias, es decir, que tiene un abanico determinado y finito de posibilidades de elección, que constituyen el lenguaje que el pintor ha creado,

⁴⁷ ⁴⁷ Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pág. 106-119

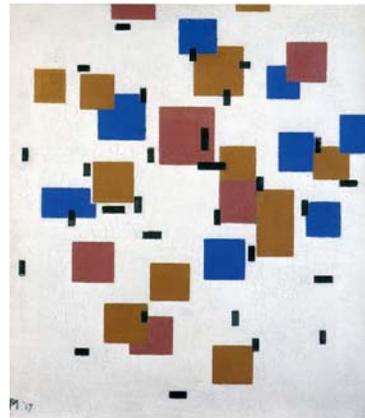
⁴⁸ ⁴⁸ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, Pag. 119

⁴⁹ Deleuze, Pag. 121-145

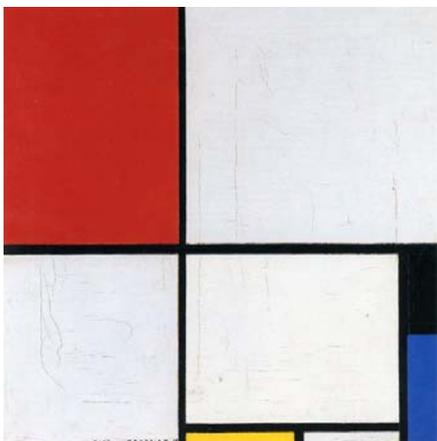
el espacio de fases queda determinado por el universo de las posibilidades binarias. Es una posibilidad y otra la que se toma, por eso Deleuze la nombra discontinua. Entonces el espacio de fases se convierte en un sistema de probabilidad, alta o baja, de ocurrencia y devenir de la pintura. El espacio de fases se determina mediante un método que llega a ser determinista, que es el del código, y se crea un estilo definido del pintor.



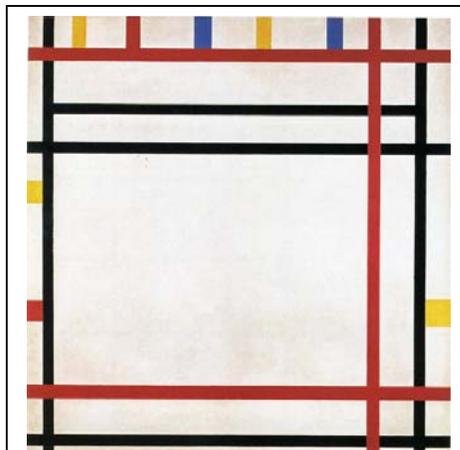
Mondrian, composición, 1916



Mondrian, composición en color A,
1917



Mondrian, composición con rojo, negro
azul y amarillo, 1928



Mondrian, New York, 1941

Por ejemplo, esto se puede ver de manera muy clara en la abstracción geométrica de Mondrian. En su obra *Realidad natural y realidad abstracta*, nos dice: “lo que entiendo es la relación, no la medida de las líneas y los planos, sino de la situación de éstos, los unos respecto a los otros. La más perfecta de estas relaciones la constituye el ángulo recto que expresa la relación de dos extremos”⁵⁰

Fehacientemente está hablando de un código que usa para su lenguaje de abstracción: las líneas y los planos, que conforme avanzaría su obra se volverían líneas horizontales y verticales que conformarían planos. Este código lo está volviendo determinista al crear las verticales y las horizontales y los colores primarios como únicos elementos de elección para la conformación del espacio pictórico, y daba, inclusive, la superioridad de perfección a la relación de las líneas y los planos.

En otro párrafo, Mondrian también nos dice:

“todo lo que en la naturaleza aparece geoméricamente posee, plásticamente, la profundidad propia de la geometría. Pero la geometría puede aparecer en la forma rectilínea y en la forma curva. Ahora bien, lo rectilíneo es una “realización de lo curvo”, el cual es más conforme a la naturaleza. En el cielo estrellado se dibujan muchas líneas curvas, lo que hace que aún siga siendo natural y exige la realización en lo rectilíneo”⁵¹.

Aquí parece ser que nos habla de la idea expuesta por Deleuze sobre el código como una similitud de relación. Mondrian está creando un código para relacionar el mundo externo con el lenguaje que ha creado para su pintura; es una similitud por relación, puesto que relaciona el objeto-modelo con su codificación al lenguaje pictórico.

⁵⁰ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Coyoacán, México D.F., 2005, Pág. 12

⁵¹ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Op. cit., Pág 32

Y aquí también reparamos en algo que resalta: el uso de la geometría. Esta es euclidiana. Sus formas y estructuración espacial de las formas, principalmente, se conforma mediante rectilíneas y planos, es decir mediante elementos de 1 o 2 dimensiones.

Entonces, a lo que estamos llegando es a reflexionar sobre cómo la misma abstracción y el nuevo lenguaje alejado de la tradición clásica de representación, no necesariamente entra en un proceso caótico de la obra. La obra abstracta, al igual que otro tipo de obra figurativa, puede caer en el cliché, y puede caer en lenguajes repetitivos, como podrían ser los códigos en muchos casos, que perderían la frescura de la impredecibilidad del diagrama. Ahora bien, esto no ocurre siempre, pues este mismo código puede estar en un estado del proceso, para luego volver a entrar en otra ruptura que descomponga nuevamente dicho código.

Pero ¿en qué se diferencia, por ejemplo, esa especie de lenguaje creado en Van Gogh, y en Mondrian? Al parecer, no tienen relación alguna estas obras, y resulta un absurdo compararlas. Pero si vemos más a fondo, guardan, en primer lugar, la relación de que las dos obras parten de la naturaleza; las dos parten de un paisaje. Ahora, Van Gogh ha creado una forma de representar este paisaje, ha creado su lenguaje mediante estas pequeñas comas que evidencian las fuerzas del cuadro, son un lenguaje ilógico que no tiene relación con los elementos de la naturaleza; mientras que Mondrian ha creado un código de relación de dichos elementos externos en la naturaleza y lo que pinta, su código le ha permitido edificar un sistema de relaciones, que han llegado a ser lineales. Es decir, el código creado por Mondrian ha determinado el devenir de su pintura, mientras que la impronta de Van Gogh no ha determinado el devenir de su obra, si no tan solo ha creado un medio que no necesariamente estará siempre en la relación de lo que está simulando, pues no ha determinado una manera codificada de elección binaria para trabajar, por ejemplo, un árbol.

Las obras de Mondrian, así como las de muchos artistas abstractos geométricos como XX XX XX parecen caer en un sistema codificado que determina la obra. Son composiciones espaciales que lo que hacen es escoger elementos formales para su realización. Inclusive muchas de sus obras son llamadas Composiciones. Esto comprueba con fuerza una postura totalmente racional, moderna, y sobre todo determinista para el desarrollo de su pintura. Son composiciones de los elementos formales que han escogido como lenguaje de abstracción para pintar. Representan un camino que, precisamente, determina la probabilidad de ocurrencia del espacio de fases de su pintura. Desea ser determinista y universal.

III.IIIIIII- Composición, armonía y ritmo

Por otro lado, acabamos de decir que muchas de las obras de Mondrian tienen en sus nombres la palabra Composición. Entonces nos detenemos un momento más, precisamente, en la herramienta **composición** para la conformación de la pintura. Tradicionalmente la composición espacial de una pintura ha surgido como un sistema de agrupamiento y ordenamiento de los elementos en el espacio. Conocidos tratados como el de la Divina Proporción de Luca Paccioli, o The Curves of Live de Theodore Cook, demuestran la obsesión por ordenar el espacio, por componerlo de una manera armónica.⁵²

Según Lino Cabezas en *El manual del dibujo* nos dice que estas teorías de composición mantienen leyes que “supuestamente establecen la manera de poner cada elemento con todos los otros (com-poner) creyéndose, según estas teorías, que es posible aprender a hacerlo a través de unas reglas determinadas.”⁵³

⁵² Ver Matila Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidon, Buenos Aires, 1953

⁵³ Lino Cabezas, en Juan José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, *El manual contemporáneo, El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, Pág. 333

Sin embargo, ha sido tan complejo el grado de componer como la cantidad de escenas se ha representado. Por tanto, autores como John Ruskin han expresado la imposibilidad de que existan leyes y normas para componer; sin embargo el mismo Ruskin establece ciertas leyes sencillas para ayudar a componer. Hace una aproximación del hecho de componer y la melodía de una música.⁵⁴

Por otro lado, se ha hablado mucho de la composición intuitiva, que se basa principalmente en conceptos físicos como equilibrio, peso, volumen o dinamismo.⁵⁵ Este tipo de composición se afirma en decisiones emotivas de disposición y agrupamiento, no racionales ni geométricamente racionales. Intentan buscar la armonía en el cuadro.⁵⁶

También podríamos argumentar que este tipo mismo de composición llamadas “intuitivas”, parecería que terminan por servir a los juicios de la razón, pues el equilibrio, el peso, el volumen o el dinamismo corresponden a sistemas de enseñanza aprendidos de ver el mundo. Esta intuición empieza a ser más un término usado para querer ser tildado o auto-tildado como no racional, o no hegemónicamente dominado por la razón occidental.

Entonces, aquí hay algo importante. Estos sistemas compositivos, ya sean rígidos o intuitivos, parecerían buscar **la armonía** en la obra. Pero ¿Qué es esa armonía?

En Historia de seis ideas, Taterkiewikz, al hablarnos sobre la belleza, nos expone que desde un inicio el uso del término armonía estuvo muy ligado al de

⁵⁴ John Ruskin, *Las técnicas del dibujo*, Barcelona, Laertes, 1983, citado por Lino Cabezas, en Juan José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, *El manual contemporáneo, El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, Pág. 334

⁵⁵ Lino Cabezas, en Juan José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, Op. cit, Pág. 336

Entiéndase este dinamismo no como el que nos hemos referido hasta ahora en esta tesis, que tiene que ver con el proceso pictórico, sino como la sensación de movimiento que nos da la imagen resultante en el espacio pictórico.

⁵⁶ J. Vidaurre, *Dibujo técnico*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, citado por Lino Cabezas, en Juan José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, *El manual contemporáneo, El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Op. cit, 336-337

belleza como proporción, ordenamiento e interrelación de las partes. Esta teoría, a su vez tuvo dos versiones: una más amplia que admitía un análisis más cualitativo, y otra más restringida que inducía a un análisis de tendencia cuantitativa. La versión limitada, que es la que representa la Gran Teoría de la estética europea, “afirma que la belleza ha de encontrarse sólo en aquellos objetos cuyas partes mantengan una relación entre sí como los número pequeños: uno-a-uno, uno-a-dos, dos-a-tres, etc.”⁵⁷ Esta Gran Teoría, que da tanta importancia al número, se inició con los pitagóricos, y “se basaba en la observación de la armonía de los sonidos: las cuerdas producen sonidos armónicos si sus longitudes mantienen la relación de los números simples. Esta idea surgió rápidamente de un modo parecido en las artes visuales. Las palabras armonía y simetría estaban estrechamente relacionadas con la aplicación de la teoría a los ámbitos del oído y la vista respectivamente”⁵⁸.

Alberti descubrió en la armonía la “ley absoluta y superior de la naturaleza”⁵⁹.

Si correlacionamos las ideas clásicas sobre la armonía y las ideas compositivas clásicas e intuitivas que buscaban la armonía, podemos decir que la armonía es ese estado de la obra pictórica que, precisamente, corrobora y reafirma el gusto clásico de lo bello, y que determina por tanto una manera de disponer los elementos formales de una pintura. Parece que la armonía, como finalidad compositiva de la pintura, determina el espacio de fases de la obra y, por tanto, desarrolla un sistema de predicción probabilística para su devenir.

Volvemos nuevamente a Deleuze. En un análisis sobre el Ensayo sobre el origen de las lenguas de Rousseau, vincula a la armonía con la articulación⁶⁰. Cita a Rousseau: “la armonía en música es exactamente lo que la articulación

⁵⁷ Wladislaw Tatarkiewikz, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006, Pág. 157

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ L. B. Alberti, De Re aedificaoria, VI. 2, citado por Wladislaw Tatarkiewikz, Historia de seis ideas, op. cit., Pág. 240

⁶⁰ Si recordamos, la articulación estaba relacionada con el código del pintor.

en el lenguaje”⁶¹. La armonía, así como la articulación, sería entonces convencional. Nacería de una necesidad de articular, en contraposición a la melodía creada por modulación. Una melodía que ya no responde a lo armónico y convencional, sino que se regula naturalmente mediante la modulación.⁶²

Entonces, parece claro. La armonía y la composición espacial de los elementos que partan de la intención del pintor, estarían al servicio de una convención para poder articular el proceso pictórico; serían parte del código del pintor. Determinarían el camino de la obra.

La modulación, en cambio, sería esa manera de llegar a una semejanza de lo que se quiere, pero por medios no semejantes; entonces necesita que la similitud, ya no sea productora sino producida, ya no manifieste convenciones de articulación que se relacionan con lo que se quiere asemejar, ya no se representa, más bien se produce una similitud mediante una relación distinta, que es variable y continua, pues esta modulación estará siempre activada y atañida con la propia relación, es decir con cada estado del proceso pictórico.⁶³

Recordemos que la relación para producir semejanza estaría en el paso entre la observación del modelo y el acto de pintar, y modular es llegar a una semejanza por medios no semejantes, es decir, modular el lenguaje para llegar a dicha semejanza, pasando la relación entre el modelo a representar y la pintura con su referente, por una forma propiamente pictórica que rompe la linealidad de lo que sería tener como referencia de articulación o de proceso un medio semejante. Entonces, tenemos aquí algo importante que acabamos de mencionar: este modulador rompe la linealidad, pues no tiene un medio de relación semejante para pintar lo que el pintor ve del modelo, es por eso también que se ha dicho que es continuamente variable.

⁶¹ J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Akal, Madrid, 1980, citado por Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Cactus, Madrid, 2007, Pág. 147

⁶² Gilles Deleuze, *Pintura, concepto de diagrama*, Op. cit, Pág. 147

⁶³ *Ibid*, Pág. 153-157

Ahora bien, por otro lado hemos estado hablando de la armonía y cómo ésta responde a medios convencionales de representación; cómo representa justamente fuerzas compositivas que pueden o no tener relación con la construcción de la pintura y con el ritmo interno del acto de pintar. Pero entonces hay algo que modula la obra, algo que tendría que abarcarla en su unidad. Ese algo parecería ser el **ritmo**.

La idea de ritmo ha sido tomada de la música, y se refiere a la secuencia de tonos. En las artes visuales, nos estaríamos refiriendo a esa misma sucesión de elementos similares, que marcan un ritmo en el tiempo, una cadencia de acentos y pausas. Un acercamiento muy aplicado ha sido el de Gyorgy Kepes, éste aborda al ordenamiento de las unidades ópticas en función de un ritmo que puede ser partiendo de las semejanzas de los mismos elementos formales o de los elementos y el plano visual.⁶⁴

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la relación del ritmo con el tiempo, y la manera en que el ritmo se refiere a una secuencia de un acontecimiento que marca la cadencia de la obra. Si tomamos así el ritmo, podríamos hablar también de éste en el proceso pictórico. Sería un ritmo interno de la pintura, que se fuera modulando conforme el proceso vaya deviniendo. No es un ritmo impuesto si no del propio tiempo de la pintura, del tiempo de su proceso, del tiempo y de la formación espacial que se va dando de estado a estado.

Entonces la alternancia o repetición de acontecimientos o elementos formales que marcan un devenir, una forma del devenir, un ritmo, tiene implícito un tiempo, pues al ser una secuencia, hay diferentes momentos en que se repite.

Ahora, volvemos a la melodía sin armonía que nos proponía Rousseau, entonces esa melodía, justamente para ser melodía, para que tenga una forma melódica, tendrá que tener un ritmo que sea el que cause las distintas frecuencias del sonido. Pero sería un ritmo interno del devenir de la obra, que dependerá de la obra y de quien la realiza o la interpreta.

⁶⁴ Lino Cabezas, en Juan José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, *El manual contemporáneo, El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, Pag. 481

Si extrapolamos esto a pintura, podemos decir también que si la armonía ya no es la finalidad, entonces el sentido de composición que habíamos hablado tampoco tendría sentido para ser usado en el ordenamiento del espacio pictórico; sin embargo, sería necesario algo que encuentre un orden en la obra, y ese sería, precisamente, el ritmo. Éste estaría en estrecha relación con la forma en que se module la pintura, un ritmo de la propia pintura. Reflejaría también al propio pintor cuando el proceso haya sido digerido por él.

Entonces el ritmo sería una condición necesaria para la no linealidad y al carácter continuo de la variable pintura. Y si esa variable pintura fuera caótica, sería un ritmo que estuviera estrechamente ligado a su atractor, que, si recordamos, sería un diagrama presente varias veces. Entonces sería un ritmo que estaría ligado a ese punto de quiebre de la pintura en cada estado del proceso, que marcaría su ciclo.

Ahora, entonces el ritmo sería una manera de componer de manera continua, de que cada estado pictórico tenga una relación continua con el siguiente, es decir rompería justamente la composición pre-seleccionada, tradicional, que buscaba la armonía. El ritmo se alejará entonces de la intención preexistente que podría determinar el espacio de fases, es decir, sería un ritmo que construya un espacio de fases en el transcurso del proceso.

Si pensamos en los elementos formales, como la línea y el color, estamos hablando de un ritmo que marca la línea. Sería entonces una línea que se guía o se mueve por el proceso de la propia pintura; cada estado determina su trayecto; ya no es una línea que sigue solamente la intención del pintor, si no una línea que fluye por si misma, por tanto tampoco una línea que marca contorno, que no sirve solamente como un delimitador de la figura, que no sigue la indicación de su autor, si no que adquiere una cierta autonomía. Sería un trazo. El color entonces tampoco seguiría solamente a la intención, es decir no serviría de relleno ni marcaría contorno, tampoco entraría en un modelo de representación clásico, como el perspectivo, pues serviría también como modulador para el acto de pintar. El color sería mancha.

Entonces una variable-pintura-caótica debe tener como elementos formales trazos y manchas, rechazando las líneas que marcan contorno y que siguen una intención y colores que siguen un modelo o código de aplicación.

En muchas de las obras de Kandinsky de la década de 1910, podemos ver la libertad de la línea, que marcaría una enorme influencia en los movimientos siguientes, principalmente el Surrealismo y quienes se influenciaron por este último. El propio Kandinsky ha proclamado la autonomía de la línea⁶⁵. Su propia pintura de esa época marca líneas que no marcan contorno, son trazos que entran y salen, juegan con la superficie, ilusionan el volumen.

III. I I I I I I I I - Azar - Dadá

*Mariposa
ardiente pasarela
Apagado abrazo
demasiado enganchado
Bolsa pájaro
Garganta detrás
lejano despuntar
rastros sembrador
Alegoría nocturna
Atestada tapadera
palabras pobres
Inarticulable apaciguamiento*

Y tantas otras cosas y tantas otras cosas

Tristan Tzara

⁶⁵⁶⁵ Ver Ramón Salas, modelos de libertad, en Juan José Gñomez Molina (coop.), Las lecciones del dibujo, Cátedra, Madrid, 1999

Como hemos visto, ha existido un esfuerzo continuo por romper la tradición de la representación en la pintura. Así, en un extremo se creó el Dadaísmo que partía y se afincaba en negar el arte. La inmensa decepción por la época, hizo que los dadaístas quisieran acabar con la tradición y todos los valores morales y estéticos, toda la cultura que esclavizaba y era parte de la destrucción de la humanidad. Por tanto, negaban el arte, deseaban acabar con la pintura, pues para ellos éstas servían al individualismo y la burguesía en su tradición⁶⁶.

“DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.”⁶⁷

Tristan Tzara también nos dice en el Manifiesto Dadaísta:

“Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, mas que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, minirapodo gigante que asfixia a la independencia.”⁶⁸

Habíamos dicho hace un momento, que en el caso de Van Gogh o de Gauguin la aplicación de la pintura y el color parecía darse mediante una aplicación no lógica, pues no guardaba logos con el modelo a representar. También hemos visto que el sentido lógico puede estar ocurriendo cuando la pintura empieza a narrar o ilustrar, o cuando ésta crea un código que marca un camino para la realización del modelo de abstracción en la pintura, puesto que si recordamos el código era un medio de elecciones binarias que forman el universo del

⁶⁶ www.spanisharts.com. Julio 2010

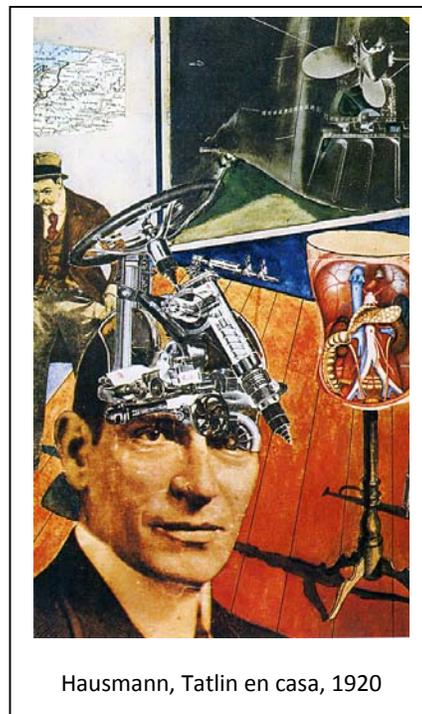
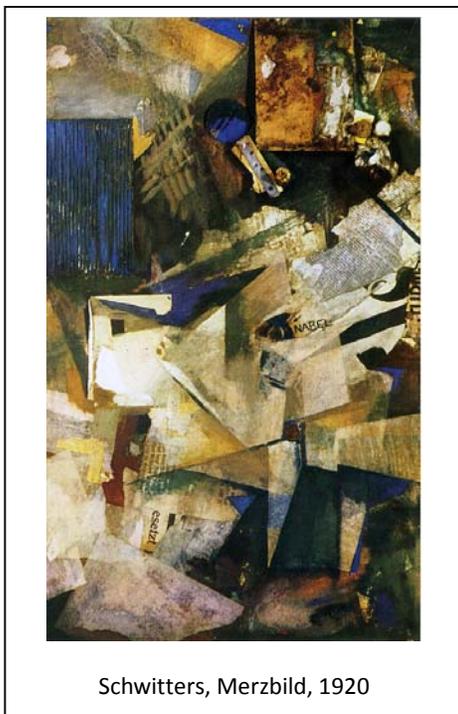
⁶⁷ Tristan Tzara, Manifiesto Dadaísta, publicado en 1918, Revista DADA, No. 3, Zurich, tomado de www.manifiestos.blogspot, agosto 2010

⁶⁸ Tristan Tzara, Op. cit

lenguaje pictórico que el pintor ha creado con su código, por tanto la relación es directa, narrativa, lógica.

El Dadaísmo rechaza fuertemente la lógica, en su sentido tradicional. Nos dice que es falsa pues al ser usada se está creando todo un mecanismo que, primeramente, recae y se apropia de un código de pintar; éste, a su vez, incurrirá inevitablemente en que la pintura empiece a narrar e ilustrar el modelo de representación del objeto-modelo externo, lo cual finalmente caería en el cliché, y con el cliché toda la tradición y los conocimientos hegemónicos que recaen sobre nosotros. Por tanto, la pintura ya no sería verdadera, no sería ya una expresión libre de quien está creando la pintura. La obra sería falsa.

Por tal motivo, y por la radicalidad del movimiento dadaísta, ellos creían e impulsaban el uso del azar como un estimulante para la creación artística. Buscaban mediante el azar, hallar nuevas cadenas de ideas y experiencias que se alejen de los confines del consciente.⁶⁹ Sería la manera de alejarse de la lógica y de la tradición e imposiciones teóricas. El **azar** como herramienta.



⁶⁹ Tomado de www.cv.uoc.edu

En las artes visuales, destaca Kurt Schwitters. Fundador y prácticamente único miembro del movimiento Merz, creaba sus obras del mismo nombre con pequeñas modificaciones, como Merzbil para las pinturas. El azar era el inicio del método de sus creaciones.

Con el afán de crear una obra lo más realista posible, tomaba distintos objetos, como boletos de tren, publicidades, carteles, etc, y los iba sacando azarosamente y colocándolas en el plano visual. El resultado era una obra cargada de ironía, que replanteaba tanto la manera de crear y de acercarse realistamente mediante la materia, como la significación de los objetos, el desperdicio, y su paso hacia el arte.⁷⁰

Schwitters nos dice:

*"Yo no soy dadaísta. Porque el Dadaísmo, que es apenas un medio específico, un instrumento, no puede constituir la esencia de un hombre, como por ejemplo, en lo que dice respecto a una concepción del mundo. El dadaísmo es el resultado de una concepción específica del mundo, que de modo alguno es dadaísta, pero si reformadora. El dadaísmo dadá (llamo la atención del lector respecto a esta acentuación particular) es el mejor medio de volver irrisoria la tradición coagulada, sin ideas, que hasta el día de hoy continúa siendo la regla universal (dadá). De ahí la vehemente oposición de la tradición y las acciones para intentar protegerse de la trivialidad dadaísta."*⁷¹

Entonces reparamos principalmente en lo siguiente: en primer lugar, la importancia que da Schwitters a la creación y concepción individual y el uso del azar como método para abolir la tradición; luego, la necesidad de irrumpir y

⁷⁰ Laura González Matute, Kurt Schwitters: su impacto en el movimiento estridentista, Exposición y catálogo, Museo de Arte Moderno de México, México, 2003, citado de www.discursovisual.cenart.gob.mx

⁷¹ Tavares, José: "Kurt Schwitters, Augusta Pia. Merz y el dadaísmo", artículo publicado en la Revista Utopía, Nro.4, Lisboa, 1996, Pág. 87

crear nuevos valores y percepciones sobre la vida que alejen al hombre de la coagulada tradición.

Ahora, si nos ponemos a pensar en cómo podríamos romper la tradición que alberga en nuestro pensamiento de una manera hegemónica, resulta una tarea muy difícil. Como habíamos señalado en el primer capítulo, es complicado pensar no usando la geometría euclidiana, la física de Newton o la disposición espacial del plano cartesiano de Descartes. Son sistemas de pensamiento tan presentes en casi todo nuestro proceso de percepción, ¿Cómo ver un cuadro sin pensarlo como plano, sin pensarlo como un sistema de coordenadas cartesianas, de ejes, cómo pensar en las formas sin verlas en dos o tres dimensiones y nada más, o ver un triciclo moviéndose y no pensar en espacio y tiempo. Es por esto que el azar entró como método, pues intentaría disolver por un momento el consciente de todo el sistema de pensamiento, se dejaría al azar la tarea del ordenamiento en un estado del proceso.

Aunque, finalmente, si nos fijamos en la colocación y ordenamiento de los objetos de Schwitters en el espacio, parecería como que dicho ordenamiento terminaba accediendo a la intención del discurso visual del autor.

El uso del azar data de tiempos mucho más anteriores a la obra de Schwitters.⁷² En el Siglo I d.C., Apolonio de Tiana en el Tratado de las adivinaciones, escribió: “Obsérvese el paso de las nubes en el cielo y se percibirán formas que darán materia a la imaginación de ese vidente que es el adivino”⁷³

Leonardo Da Vinci en su Tratado de la Pintura, llevaría esta idea a un campo más cercano a las artes; así dice:

⁷² Para el análisis que abordaremos ahora sobre el azar, nos basaremos en el estudio de Juan J. Gómez Molina, El concepto del dibujo, Las lecciones del dibujo, Cátedra, Madrid, 1999

⁷³ Juan J. Gómez Molina, El concepto del dibujo, Las lecciones del dibujo, Cátedra, Madrid, 1999, Pag. 117

“No quiero omitir entre estos preceptos un sistema de especulación nuevo; aunque mezquino y casi risible, no obstante es muy útil para excitar el intelecto a invenciones directas. Si miras un muro embadurnado de manchas o formado con piedras de diferentes tipos, y tienes que imaginar alguna escena, verás en dicho muro paisajes variados, montañas, ríos, roquedales, árboles, llanuras, grandes valles y diversos grupos de colinas. Descubrirás también combates y figuras de movimientos rápidos, extraños esbozos de rostros y trajes exóticos y una infinidad de cosas que podrás traspasar a formas diferenciadas y bien concebidas. Ocurre con ese tipo de muros y mezclas de piedras diferentes como con el sonido de las campanas en que cada campana evoca el nombre o el vocablo que tú imaginas”⁷⁴

Por su parte, Sandro Botticelli diría:

“arrojando una esponja impregnada con colores distintos sobre una pared puede producirse una mancha en la que se ve un paisaje”.⁷⁵

El método en génesis es similar; mientras Leonardo o Botichelli partían de manchas que evocaban figuras y que hacían emerger su imaginario figurativo, los objetos sacados por Schwitters también lo plantaban en una situación de decisión en que el azar era el que ponía el estado de inicio, y finalmente, aunque no construyera una figura, sí creaba un orden espacial que ya no era azar, creando formas, no con dibujo y pintura, si no con collages y ensambles.

Posteriormente, este método fue tomado principalmente por los Surrealistas, por Antoni Tápies, y otros, convirtiéndose en la base para el automatismo psíquico, lo cual veremos más adelante.

Entonces, es importante señalar la importancia del azar como un punto en que la obra rompe la linealidad; se llega a una pintura, que puede ser figurativa o

⁷⁴ Leonardo Da Vinci, Tratado dela Pintura, citado por Juan J. Gómez Molina, Las lecciones del dibujo, Op. cit., Pág. 117

⁷⁵⁷⁵ Sandro Botticelli, citado por Max Ernst, “Frottage, un entarimado usado-Historia Natural, 1925” en Edward Quinn, Max Ernst, Poligrafa, Barcelona, 1997, Pag. 127, citado por Betsabé Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag. 94

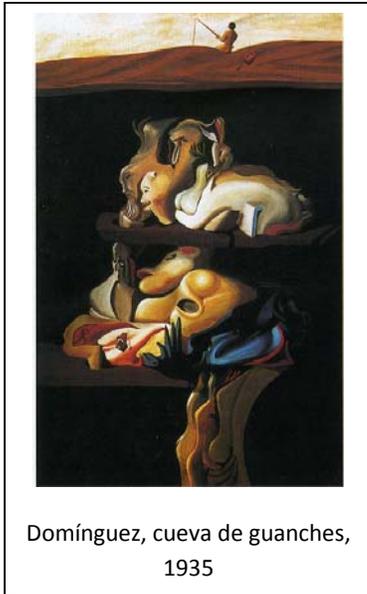
no, valiéndose de un momento en el estado en que el descontrol del azar sirve perfectamente. Sin embargo, acabado ese momento, las imágenes que se ven y que se construirán sobre el azar, ya son parte de la intención del autor, es decir, el azar está ayudando, pero el que define es el pintor que ve figuras en las manchas o en los objetos a colocarse. Además, si recordamos, el azar no es caos, pues el caos es un punto entre el azar y el orden, y es precisamente ese espacio-entre donde se sitúan las categorías caóticas que lo hacen actuar de forma sistémica y no predictiva. Entonces el azar sería ese punto previo, solo una parte del proceso, podría ser un diagrama; sin embargo, como hemos mencionado, para que sea atractor debería estar presente de manera recurrente en el proceso, y además tener más características que ya no son azar, pero que sí constituyen partes categóricas de una variable caótica.

Esta diferenciación es importante puesto que comúnmente tendemos a mirar el azar y el desorden como caos, dejando de lado categorías importantes de la Teoría del caos, que hacen que un comportamiento sea caótico, y que en este estudio hemos ido analizando cómo juegan vitalmente con la pintura, no en un afán de determinarla, o de intentar constituirlo modernamente como un método jerárquico, sino más bien como un método de reflexión para el acto de pintar.

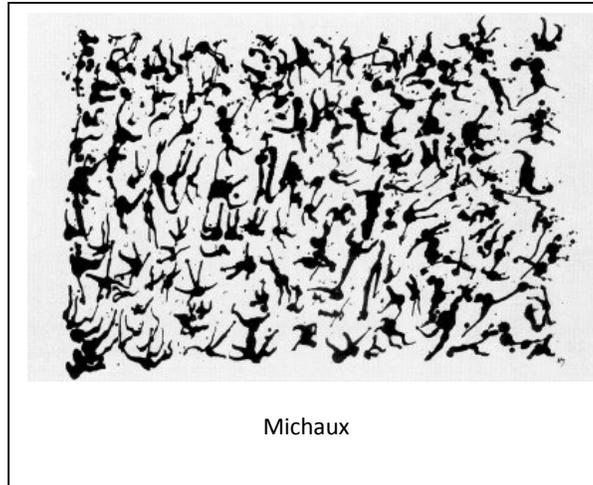
III.IIIIIIIII- Automatismo gráfico - Surrealismo

El uso del azar significaba el rechazo del uso de la razón en la construcción espacial de la pintura. En esta línea que nos dejó Dadá se encuentran las técnicas usadas por los Surrealistas⁷⁶.

⁷⁶ Para hablar de este tema de los métodos surrealistas, nos basaremos principalmente en dos investigaciones: El capítulo II, La construcción del sentido, de Lino Cabezas, del libro El Manual del Dibujo, en Juan J. Gómez Molina, Lino Cabezas y Juan Bordes, Cátedra, Madrid, 2005. Y la tesis de Licenciatura Lo que subyace en el dibujo de Betsabé Y. Tirado Torres, ENAP, UNAM, México, 2006



Domínguez, cueva de guanches,
1935



Michaux

El Surrealismo nace como una vanguardia artística que niega la realidad impuesta por el poder. Niega la opresión del pensamiento impuesto por la hegemonía, busca una “supra-realidad”, la otra parte de la realidad objetiva. Está en contra de la razón positivista que ha llevado al mundo a su idea de progreso y al utilitarismo de cada acción. Es por eso que explora en el inconsciente y se acerca a las teorías psicológicas de Freud.⁷⁷

Andre Breton en el Primer Manifiesto Surrealista en 1924 define:

“Surrealismo, sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”⁷⁸.

De notable influencia dadaísta, la práctica surrealista buscaría igualmente liberar a la creación de los prejuicios y encadenamientos psicológicos y teóricos que creían esclavizaban el pensamiento. El automatismo psíquico sería el

⁷⁷ Ver Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006

⁷⁸ André Breton, Primer Manifiesto Surrealista, 1924, www.losmanifiestos.blogspot.com

método surrealista para su liberación. Éste, principalmente, se podía dividir en dos ramas: el automatismo gráfico, en el que la mano se movía por impulsos incontrolados; o el automatismo simbólico en que lo que se representaba eran sueños y formas con el apoyo de la técnica tradicional de la pintura.⁷⁹

Para efectos de este estudio, nos centraremos en el automatismo gráfico, pues el automatismo simbólico no entra en nuestro interés ya que el acto de pintar era de representación, se podría decir, tradicional. Se pintaba una imagen que solo tenía la diferencia que ya no partía de un modelo real si no de un sueño en el que supuestamente afloraba el inconsciente, como se puede ver en gran parte de la obra de Dalí, en que se usa una técnica totalmente tradicional de la aplicación de la pintura al óleo, así como su composición y perspectiva renacentista para el ordenamiento del espacio pictórico.

Citamos nuevamente a Breton:

“Sostengo que el automatismo gráfico, tanto como el verbal, a pesar de las profundas tensiones individuales que tiene el mérito de manifestar y, en una cierta manera, de resolver, es el único mundo de expresión que satisface plenamente al ojo y al oído, consiguiendo la unidad rítmica (tan apreciable en el dibujo, en el texto automático, en la melodía o en el nido), la única estructura que responde con la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales (y por eso también el único que satisface al espíritu)”⁸⁰

Retomamos. El automatismo gráfico satisface al ojo y al oído. Es melodía, es ritmo. No distingue ni separa las funciones sensitivas de las intelectuales. Satisface al espíritu.

Aunque el automatismo gráfico halla sido más aplicado en el campo del dibujo que la pintura, estas palabras de Breton adquieren aquí una gran importancia.

⁷⁹ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006

⁸⁰ André Breton, Genése et Perspective artistiques du Surréalisme, 1941, citado por Lino Cabezas, La construcción del sentido, El manual del dibujo, Cátedra, Madrid, 2005, Pag. 353

Nos hablan de ideas y concepciones que hemos ido topando en este capítulo. Como hemos dicho, a lo que se quería llegar con el automatismo gráfico es a liberar el acto de la creación de los poderes de la razón, así las funciones intelectuales del mismo acto quedarían unidas a una función sensitiva que estaría presente en el transcurso de la misma creación de la obra. Entonces el ojo quedaría satisfecho, esto quiere decir que no solamente el ojo es el que guía a la mano que está en acción, ya no manda sobre ella, si no que ahora la mano se ha liberado del dicho mandato, no marca figuras ni contornos, se mueve autónomamente. Es por eso un acto de automatismo. El ojo y el oído están satisfechos ahora, los dos han entrado en un ritmo; un ritmo en que cualquier razón y composición que busquen armonía y satisfacción en teorías y construcciones externas quedan desechadas, y el acto espontáneo emerge. Es un ritmo que satisface al propio creador, intenta liberarlo en busca de satisfacer su espíritu.

Un ritmo interno del mismo acto de pintar. Johannes Itten, profesor de la Bauhauss, proponía a sus alumnos que:

“para mostrar que la sensibilidad rítmica puede no ser una repetición esquemática, sino ser también un movimiento fluido, yo dicté una frase. A continuación hice escribir esta frase mucho más rápido, finalmente, tan rápido como fuese posible. Se constató con sorpresa que nacían formas extrañas de letras, que se desarrollaban más allá del movimiento de la escritura dirigida por la voluntad, y que demostraban una apariencia rítmica indiscutible. Si a las formas de escritura trazadas sin interrupción se añadiera un objeto simple, el ritmo individual de la escritura se proseguiría en esta forma”⁸¹.

Luego nos dice: “Si se escriben las mismas letras sin lo que podríamos llamar esta respiración, las formas de letras son frías y no rítmicas, sin vínculo; ellas parecen rechazarse entre sí.”⁸²

⁸¹ J. Itten, *La dessin et la forme*, París, Dessain et Tolra, 1973, Pag. 133, citado por Lino Cabezas, *La construcción del sentido, El manual del dibujo*, Cátedra, Madrid, 2005, Pag. 362

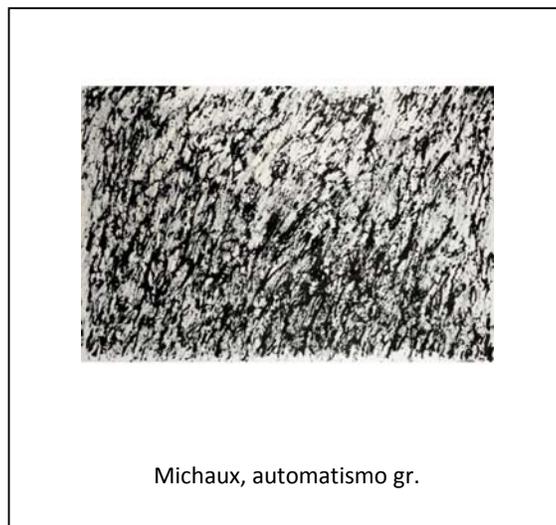
⁸² *Ibidem*.

Más que el hecho de que las líneas partan de la escritura, nos importa aquí su sentido gráfico, y sobre todo la noción de ritmo a la que se refiere Itten, pues se crea mediante una secuencia continua de movimientos, pero este no responde a un sistema rígido o determinado, si no que se crea en el propio acto.

Ahora, citamos otra vez a Breton:

“la pintura (...) intenta a su vez esa suprema gestión que ya se da por excelencia en la gestión poética: excluir (relativamente) el objeto exterior como tal y no considerar la naturaleza más que en su relación con el mundo interior de la conciencia”⁸³.

El automatismo gráfico es, por tanto, también un medio por el cual el nuevo mundo, la nueva realidad, saldrá de la propia conciencia, de cómo el mundo exterior se ha enquistado en ella. Está negando la tradición clásica de representación y al mundo exterior como modelo directo de dicha representación.



⁸³ André Breton, Position Politique du surréalisme, citado por: Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, El surrealismo, Teorías, temas y técnicas, Guadarrama, Madrid, 1974, en: Ver Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag. 82

Ahora, entrando ya un poco más en materia del acto propio de pintar, de la acción y su proceso, citamos a André Masson:

“Materialmente, un poco de papel, un poco de tinta. Físicamente, debes crear un vacío dentro de ti mismo; el dibujo automático deberá aparecer como un ave inesperada, tomando su origen en el inconsciente. Las primeras apariciones gráficas en el papel serán gestualidad pura, ritmo, encantamiento, y como resultado, puros garabatos. Esa es la primera fase. Es la segunda fase, la imagen (que estaba latente) reclama sus derechos”⁸⁴.

Es decir, el pintor partiría de un punto de quiebre en el que no tiene control racional sobre su acción; de aquí encontrará su ritmo y en ese punto la figura podrá emerger, podrá adquirir su presencia, mas no su representación ya negada.

Pero aún tenemos un vacío sobre cómo es este acto. Es decir, cómo físicamente producían este método del automatismo gráfico.

Georges Mathieu nos dice que el acto de pintar necesitaba tener las siguientes condiciones:

- “1. Primacía concedida a la velocidad de la ejecución.
2. Ausencia de premeditación en formas y gestos.
3. Necesidad de un estado segundo de concentración.”⁸⁵

⁸⁴ André Masson, “Propos sur le Surrealisme” (1961) en *Le Rebelle du Surréalisme: Écrits*. Pag. 37, citado por Dawn Ades, André Mason, Rizzoli, NY, 1994, Pag. 14, en: Ver Betsabé Y. Tirado Torres, *Lo que subyace en el dibujo*, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag. 89

⁸⁵ Georges Mathieu, citado por Lino Cabezas, *La construcción del sentido*, El manual del dibujo, Cátedra, Madrid, 2005, Pag. 355

Para Mathieu, la instantaneidad era de suma importancia, pues un tiempo más largo en la ejecución daría opción para que la razón se introdujera y la obra perdiera unidad.⁸⁶



Entonces tenemos que el automatismo sería un acto continuo y variable en su trayectoria, sin premeditación, sin idea previa de su forma, si no que ésta se constituiría conforme el devenir de la propia pintura o dibujo. Ésta acción necesitaría de un estado segundo de concentración que es en el que se definirían las formas, emergiendo del interior del pintor según las sugerencias de sus propios actos primeros.

Tenemos ahora que este acto no lineal, variable, dinámico y continuo va conformando lo que sería el espacio de fases de la pintura, que tendría relación con el propio ritmo que vaya marcando la ejecución de la obra. Este ritmo se formaría al ser, precisamente un acto continuo, sin interrupciones, que daría opción a un estado de secuencia rítmica de los elementos formales. Estas características confluyen con las categorías de una variable caótica-pintura; sin embargo, no podríamos aseverar que se trata de caos. Si recordamos, una

⁸⁶ Ibidem.

variable caótica debía ser también sensible a las condiciones iniciales, tener un atractor que influye en la sensibilidad de estado, ser topológicamente transitorio entre órbitas o estados.

Podríamos decir que en el momento en que la ejecución de la pintura entra en el ritmo dado por el método del automatismo, ésta podría entrar en un estado recurrente o cíclico de ejecución, y cada movimiento continuo empezaría a guardar una relación con el siguiente, es decir se volvería sensible a cada estado, pero en el momento en que éste se detiene para que, en un segundo momento, el pintor haga emerger algo, se estaría parando con el proceso y con el ritmo que se tenía. Este punto de quiebre que bien podría ser un atractor, resulta más parecido a lo que habíamos llamado un diagrama o punto de quiebre, pues para que sea un atractor éste debería estar presente siempre en la obra, es decir desde principio a fin.

Por otro lado, con respecto a la topología de la variable pintura, veremos ahora algo muy singular que posteriormente lo podremos abordar con mayor claridad cuando lleguemos al Expresionismo Abstracto Norteamericano, descendiente del automatismo psíquico surrealista.

Ahora, podemos hacer una aproximación sobre la base del automatismo. Tenemos un papel protagónico de la acción de la línea, una línea que es trazo, que no delimita, que no marca contorno. Parece ser que es una línea que juega en el plano, que, como línea, tiene una dimensión de 1, pero empieza a difundirse en el plano, parece querer salirse de la dimensión 1 para pasar a ser de 2 dimensiones, y al mismo tiempo es una línea topológica que marca un cierto volumen de dimensión 3. Es decir, parece ser que nos encontramos ante líneas no euclidianas, pues su dimensión no estaría definida en números enteros. Topológicamente, transitan entre un estado y otro, parecen continuar con su trayecto y volver a estados anteriores de manchas y líneas. Esto le da unidad al espacio pictórico, relaciona los estados del proceso.

Debemos reparar un momento en la dimensionalidad del elemento de la forma. Al respecto, Paul Klee nos dice en Teoría del arte moderno, que un elemento

puede ser de dimensión 1, izquierda-derecha; 2, alto-bajo; y 3, adelante atrás.⁸⁷ La dimensión 1 tendría que ver con el sentido de la trayectoria de la línea, que podría ser de izquierda a derecha o viceversa, o de arriba abajo o viceversa; pero una vez que esta línea empieza a tomar otras direcciones del eje de coordenadas, ya empieza a jugar en el plano, es decir empieza a mezclar la horizontalidad y verticalidad de del espacio pictórico, por tanto su dimensión ya es de 2; y cuando esta variable simula un adelante-atrás, ya nos representa volumen de dimensión 3.



Ahora bien, más adelante el propio Klee nos cuestiona sobre la veracidad del dibujo de una fachada de casa en perspectiva. Nos pregunta ¿porqué es falsa la imagen de la fachada vertical?. Nos dice que no es ópticamente falsa, si no psico-lógicamente falsa.⁸⁸

Aquí hay algo importante, puesto que la imagen de la fachada vertical no sería ópticamente falsa ya que en el plano dibujado, entenderíamos que se trata de una fachada, es decir ésta si sería verdadera, sería el dibujo vertical de la fachada de una casa. Pero nos dice que sí sería psico-lógicamente falsa, lo que quiere decir que sería falsa para nuestro entendimiento psico-lógico, puesto que como estamos acostumbrados a una idea de representación tridimensional, a un tratado o logos de nuestra realidad externa que miramos,

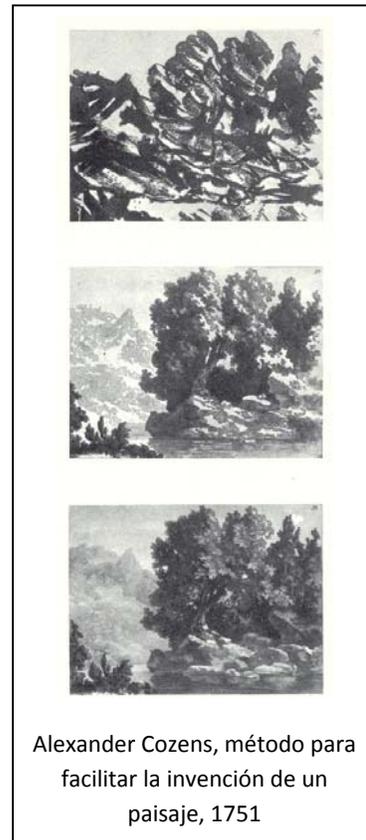
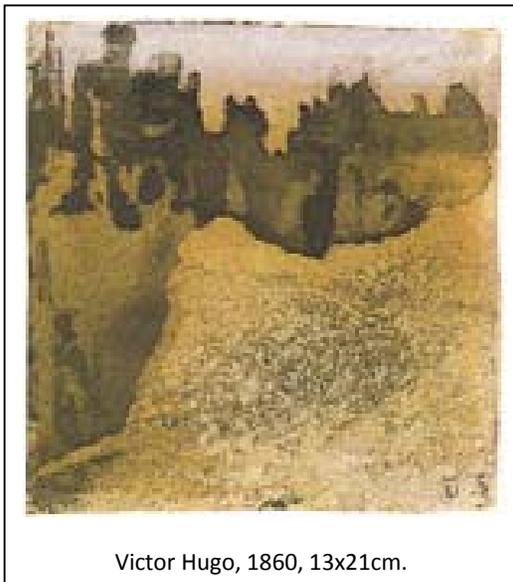
⁸⁷ Paul Klee, Teoría del Arte Moderno, Cactus, B.A., 2007, Pag. 88

⁸⁸ Paul Klee, Teoría del Arte Moderno, op. cit., Pag. 94

entonces dibujarla de manera vertical, sin profundidad perspectiva, movería nuestro sistema de representación. Esto quiere decir, reforzando nuestro estudio, que la tridimensionalidad sería la base del modelo de representación clásico y perspectivo.

Entonces, si las líneas formadas por el automatismo están entre las dimensiones $d1$ y $d2$, y $d2$ y $d3$, quiere decir que no logran ser plano ni volumen, pero que fluyen entre estas características, sin llegar a ser determinadas, es decir sí crean una especie de plano y una especie de volumen pero no representan pues no llegan a ser éstos.

Ahora, hemos visto que el método del automatismo gráfico de los Surrealistas era usado para hacer emerger una figura o forma nueva, para hacer aflorar del inconsciente las formas que estaban guardadas, y así liberarse de la razón, es decir constituía un método de creación que buscaba la liberación de juicios estéticos y teóricos clásicos.



Breton nos dice:

“Las nuevas asociaciones de imágenes que le corresponden suscitar al poeta, al artista, al sabio, se parecen en el hecho de que para producirse toman prestada una pantalla de una textura particular, ya sea ésta concretamente la textura de la pared decrepita, la de la nube o la de cualquier otra cosa: un sonido persistente, con exclusión de cualquier otro, la frase que necesitábamos oír cantar.”⁸⁹

Las nuevas formas emergen. En este sentido se encuentran otras técnicas usadas por el surrealismo como el Frottage, la decalcomanía o los cadáveres exquisitos.⁹⁰ Estas conocidas técnicas tienen en común que usan como génesis de sus trabajos al azar, y una vez terminado este estado, producen formas nuevas sugeridas por el primer estado formal. Sin embargo, como mencionamos, ésta concepción no fue un invento surrealista, pues ya en Tiane, Leonardo, Botticelli lo habían nombrado⁹¹.

Adicionalmente, nos queda un vacío, puesto que estas técnicas fueron usadas principalmente como método de dibujo. En el caso de la pintura la mancha con color, como elemento formativo de la obra, era escasa. Si comparamos un momento con el interés, tiempo atrás, de coloristas como Van Gogh o los

⁸⁹ André Breton, tomado de Emmanuel Guigon, Al filo: sueños de tinta (catálogo), Centro Atlántico de Arte Moderno, s.f., citado en Juan J. Gómez Molina, El concepto del dibujo, Las lecciones del dibujo, Cátedra, Madrid, 1999, Pag. 117

⁹⁰ Ver Georges Mathiew, citado por Lino Cabezas, La construcción del sentido, El manual del dibujo, Cátedra, Madrid, 2005, Pag. 367-380

⁹¹ También debemos mencionar “lo advertido por Ludovico Dolce en el siglo XVI al hablar de “un non so che”, un no sé que referido a las formas intuitivas e incontrolables de la creación” citado por Lino Cabezas, La construcción del sentido, El manual del dibujo, Cátedra, Madrid, 2005, Pag. 370. O el método de Alexander Cozens (romanticismo de finales del siglo XVIII) para ayudar a pintar paisajes, en el que se manchaba el papel arbitrariamente, par que éstas manchas fueran la composición del paisaje pintado. citado por Lino Cabezas, La construcción del sentido, El manual del dibujo, op. cit.,, Pag. 373.

llamados Fauvistas, en los cuales la no linealidad del proceso y la inverosimilitud en la aplicación del color como representación comentamos, observamos, precisamente, que los métodos del automatismo gráfico estuvieron encaminado hacia el dibujo más que a la pintura. Esto es entendible, sobre todo, por el hecho de que el dibujo brinda mayor velocidad de ejecución, entonces sería el lenguaje más próximo a la ruptura deseada.

Capítulo III - Pintura y acción

III.I- Pintura de acción – Expresionismo Abstracto e Informalismo

Los métodos surrealistas y el deseo de rechazo de la tradición de la pintura occidental, tuvieron una fuerte influencia posterior en **el Expresionismo Abstracto** en América y el **Informalismo** en Europa. En estos dos movimientos nos detendremos más a fondo puesto que reúnen algunas características que hemos ido analizando, como son el hecho de la importancia que dieron al proceso pictórico, a la acción, al acto de pintar, y a características formales que se acercan a las nuestras categorías de una variable caótica.

III.II. Informalismo

George Mathieu se refiere al **Informalismo** como obra en que los medios carecen de significados.¹ El informalismo, también conocido como *el arte otro*², buscaba, sobre las bases del surrealismo, generar una nueva pintura que sea autónoma.

Un movimiento nacido luego del desastre de la guerra, en circunstancias históricas en que la humanidad había perdido la esperanza, y la desolación de la muerte inundaba el alma de Europa y hacía ver la fragilidad del cuerpo en su existencia.³ Parecía como que el designio dadaísta de que la tradición llevaría finalmente a la guerra y la destrucción, era ya un presente. El arte ya no podía seguir siendo solamente un cuadro, la obra era vida.

¹ Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag 110

² Michel Tapié llama al expresionismo del llamado informalismo como “el arte otro” en un texto publicado en 1952, Anna María Guasch, El arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995, Ed. del Serbal, Barcelona, 1997, pág. 29

³ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pag. 239

Por tanto, los Informalistas se proponían en antítesis del otro arte, el de la tradición de la pintura, que busca la belleza, el orden, la función y la armonía. Por tanto, la obra era concebida más en su proceso que como un producto final. Las reglas compositivas que deseaban la armonía eran desechadas. El cuadro ya no era visto como un cuadro en términos clásicos y tradicionales de su bidimensionalidad, si no como un objeto.⁴

Por un lado, partían de metodologías procesuales como el automatismo psíquico surrealista, la espontaneidad de los expresionistas en cuanto al gesto, y el valor que Dadá le dio al azar.⁵ Concebían a la obra como ese espacio donde la persona debía desprenderse de la hegemonía sobre su pensamiento y moral. Y, por otro, los elementos formales como la estructura, línea y color del movimiento Informal eran sumergidos en ese sentido autónomo, lo cual hacía que se alejen del Surrealismo, pues generalmente no buscaba que sus métodos afloraran algo del subconsciente, si no que se adentraban en dichos elementos formales, sin partir de nada antes si no de los mismos elementos, como la mancha irregular y sin contorno.

Constituían un universo inmenso de expresión en que los rasgos resultaban como primitivos, al rechazar la tradición, la escuela, la academia de la pintura y el “bien hacer” de ésta.

*Está rabioso por haber sido introducido ahí dentro
sin haber sido consultado
Su amor, su agradecimiento y su rencor
dan vueltas juntos y dibujan
Belleza y fealdad desaparecen
Queda un himno a la Unidad
H.P. Roché⁶*

⁴ Juan Eduardo Chilot, Informalismo, Omega, Barcelona, 1959, Pag. 6 - 16, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag. 111

⁵ Paz García Ponce de León. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006, Pág. 239

⁶ Texto reproducido para la primera exposición de Wols en la galería René Drouin, París, en Jean-Clarence Lambert, Pintura Abstracta, Madrid, 1969

Para abarcar mejor a quienes conformaron el movimiento informalista, se los puede clasificar según su manera gestual de trabajar. Así, según Gillo Dorfles, tenemos, principalmente, a algunos llamados Matéricos, como Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antonio Tápies, Alberto Burri; y Gestuales, como Wols, Hartung, Soulages, Emilia Scanavino, Michaux y Mathieu.⁷

También podemos introducir en el Informalismo a El Paso de España, y al conocido grupo COBRA, conformado principalmente por la vanguardia danesa, Egil Jacobsen y Asger Jorn; belga, Pierre Alechinsky; y el grupo experimental holandés Constant, Corneille y Karel Appel⁸ Y otros como Carl-Henning Pedersen, Egler Bille, Anders Osterlin, Carlo Otto Hultén, Christian Dotremont, Theo Wolvecamp, Jean Michel Atlan y Lucebert.⁹

El mismo Dorfles los clasifica también como Sígnicos, quienes dan importancia al trazado, siendo el trazo un elemento de signo; y gestuales, quienes dan importancia a la velocidad de la acción.¹⁰ Analizaremos teniendo en cuenta esta subdivisión.

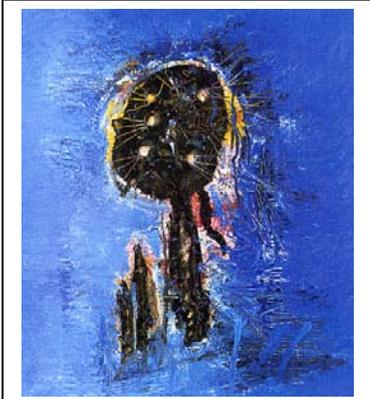
Entonces, dado que la importancia para los Informalistas radica en el proceso más que en la obra final, podríamos encontrar algunas características que nos ayuden a definir mejor lo que es una variable caótica en la pintura.

⁷ Gillo Dorfles, Últimas tendencias del arte de hoy, Laba, Barcelona, junio 1975, Pag. 19 – 214 y 219-220, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 113

⁸ Publicado en el número 10 de la Revista Reflex, 1948, Anna María Guasch, El arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995, Serbal, Barcelona, 1997, Pág. 30

⁹ Ver Willeming Stokvis, COBRA, Sta. Nile des Editions del Cheve, Anvers, 1947

¹⁰ Gillo Dorfles, Últimas tendencias del arte de hoy, op. cit., Pag. 219, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 115



Wols, El fantasma azul, 1951



Wols, la ville, 1940-1941



Fautrier, La mujer amable, 1946



Fautrier, arbre vert, 1942



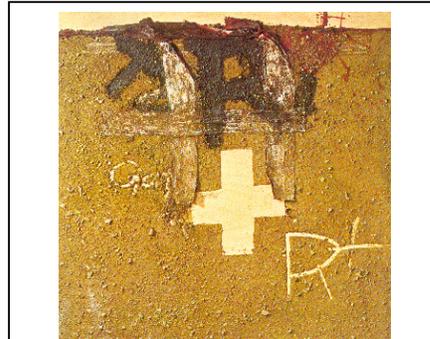
Dubuffet, el Tiritador, 1959



Dubuffet, sn, 1961



Tapies



Tapies, 1975

La obra de Wols nos transmite la angustia y la desolación por la tragedia existencial de aquellos tiempos de posguerra. La muerte juega con la vida, la vida que es la obra. El fantasma azul es un cúmulo de cargas gestuales que transmiten su energía. Arañados, esgrafiados, pinceladas en distintas direcciones son la materia de lo dicho. Formalmente, la obra tiene un fuerte énfasis del autor en el gesto y la materia. El uso del color y la figura que forma “el fantasma” es irregular. Es decir, el color no guarda un orden en su uso, y la figura no es una representación de una figura antropomórfica. Sin embargo, esta figura sí representa una síntesis y abstracción de una figura antropomórfica, es decir, no la representa pero si la sugiere, además su composición es central como si jugara con el equilibrio en remplazo de la composición rechazada. Esto nos muestra la intención del autor.

Fautrier crea también una obra en que el color, la línea y la mancha están liberados de la representación clásica. Son casi obras abstractas, ya que mantienen un mínimo de referente figurativo. En *La mujer amable* la mancha de color no crea contorno, y las líneas son trazos que no logran salir de la bidimensionalidad, pero que si adquieren una cierta autonomía en el sentido de que no se someten a los contornos de la figura; una vez más, como en Wols, sugieren a la figura, una figura que no llega a ser representacional, sino que juega entre los límites de la abstracción y la figuración. El uso del color y la forma de aplicar las manchas nos remite a las atmósferas de Turner o

Rembrandt. Parece haber existido desde inicio un proceso en que la pintura misma lo iba marcando, es decir, el espacio de fases construido en el proceso mismo; sin embargo este parece ser determinado más en su sentido expresivo que como una pintura caótica, pues la figura que se va formando, nuevamente, es determinada en uno de sus estados del proceso, dejando claro que el interés de Fautrier es más el sentido expresivo y gestual de la pintura.

En la obra de Dubuffet encontramos un marcado interés por lo instintivo en la producción, por lo cual le interesarían enormemente las pinturas y dibujos de niños, locos y de los habitantes de épocas primitivas. La parte “instintiva” la podemos encontrar en los rasgos automatistas de los trazos en la obra. Su arte es violento, bruto, primitivo, contrario a los cánones de la tradición, la belleza occidental del pensamiento lógico y racional.¹¹ Está basado en “la omnipotencia de los valores salvajes, espontáneos, propios de los niños y locos”¹².

Para Dubuffet, la obra parte de las primeras manchas que guiarán el devenir de la obra.¹³ Es este automatismo de Dubuffet; son esas primeras manchas las que hacen aflorar su inconsciente que en su caso salen como materia gestual, veloz, brutal, y se van definiendo en signos gestuales como esgrafiados y en la conformación con estos, a manera de líneas, de la figura en la obra. Las líneas que empiezan a construir la figura de la obra, marcan su contorno y la delimitan en su forma, crean los espacios internos de la obra, marcan su espacio de fases. La obra es un grito violento y grotesco que nos plantea ante nuestra situación como seres humanos, nuestro carácter animal y primitivo que guardamos, e intenta renovarnos en este sentido.

¹¹ Ver Jean Dubuffet, “Anticultural Positions”, 1952, en Marc Glimcher (ed), Pace Publications y Abbeville Publishers, NY, 1987, Pág. 127-132

¹² Anna María Guasch, El arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995, Serbal, Barcelona, 1997, Pág. 30

¹³ Jean Dubuffet, “Starting with the unformed” en Marc Glimcher (ed), Op. cit., Pág. 67, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag 126

La obra de Dubuffet se construye de manera plana, eliminando rasgos clásicos de representación como la perspectiva, pero sí es claramente figurativa, para lo cual, como dice Betsabé Yolitzin, sus elementos formales como la línea, la mancha y materia son usados en la representación de la figura, no son autónomos, siendo la obra más un proceso vital (que busca el sentido primitivo del dibujo).¹⁴

En Antoni Tàpies el signo de la materia y el gesto es evidente; las cruces y el tipo de trazo, así como la construcción espacial tan equilibrada, son constantes en su obra. Su obra parte como un deseo inmenso de expresión ante las atrocidades de la Guerra Civil Española. Elementos sígnicos como la cruz nos refieren directamente a dicho crimen. En la obra, se encuentran elementos formales que son colocados a manera de manchas creadas con el apoyo en el azar, y que influenciarán en el ordenamiento espacial de los elementos formales. El gesto automático es evidente marcando una característica dinámica en el trazo y en la conformación de la obra de estado a estado en el proceso.

En la obra de Wols, Fautrier, Dubuffet y Tàpies se encuentran algunas características formales similares, que, a su vez, corresponden a procesos que también guardan ciertas relaciones. Las pinceladas son aplicadas de una manera espontánea, en diferentes direcciones, dinámica y parecería no lineal, al no mantener relación lineal y directa entre cada estado del proceso. Esto podemos ver en la dirección de los trazos que guardan una fuerte relación con el enorme deseo de expresión y la importancia del gesto como base para la conformación de los elementos formales de la obra. El automatismo gráfico tiene una enorme influencia en la manera en que los rasgos gestuales son colocados en el espacio pictórico, pues estos parecen ser autónomos en su aplicación. Sin embargo, no podríamos decir que existe una sensibilidad de estado, es decir, que cada capa o estado del proceso guarde una relación con el desarrollo del estado anterior, puesto que la intención discursiva del autor en

¹⁴ Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pág. 128

un momento de la obra llega a ser lo primordial. Es una intención racional en que los nuevos signos gestuales remplazan a la representación, es decir son signos usados como metáforas, mantenidos en un campo semántico de la obra¹⁵. Podríamos decir que no constituyen procesos caóticos pues la intención de la obra es otra, mostrándose esto, como dijimos, en la forma en que se da la figuración y el campo semántico creado en las obras, además no existe una relación de sensibilidad con cada estado del proceso, ni mucho menos saltos topológicos a estado anteriores; sin embargo es importante aquí señalar el carácter no lineal de la aplicación de la pintura, evidenciado esto en la manera en que se aplica la mancha y la línea, que se aleja del modelo de representación clásico, y también en el dinamismo de dicha aplicación.

También hemos reforzado dos temas que abordamos en este estudio: la importancia de los gestos autónomos como metodologías procesuales como reacción a “lo establecido” e intento por salir del poder hegemónico de la Razón, y por tanto para permitir que la obra también adquiriera una cierta autonomía; y, justamente, el sentido de la intención como manifestación de la razón, que determina el espacio de fases y el devenir de la obra, alejándolo de un proceso caótico.

Ahora, veremos algunas cuestiones formales en el desarrollo pictórico de algunos integrantes del Grupo COBRA; Este análisis lo haremos, primeramente, desde un sentido de diferenciación temporal entre obras de los años cuarenta y dos o tres décadas posteriores, con la finalidad de analizar cuestiones sobre constantes estilísticas e improntas, que se van desarrollando y que tienen características no lineales y dinámicas; y luego analizar éstas en cuanto a desarrollo formal.

Hemos tomado obras de distintas épocas de cada autor, con la finalidad de analizar lo ocurrido en su desarrollo. Primeramente, como habíamos dicho, podríamos encasillar al grupo COBRA como parte del movimiento Informal,

¹⁵ El plano semántico se refiere a la relación entre los signos o figuras y la realidad visual como modelo, Juan Acha, Teoría del dibujo, Coyoacán, México, 2002, Pág 43

pues guardan algunas cuestiones en común con los informalistas analizados. El arte era, para el grupo COBRA, y podría ser hoy para nosotros, una forma de salir del orden social establecido y de las leyes que la tradición y el poder hegemónico ha puesto, así también su forma correspondería a procesos que se alejaban del poder de la razón. Eran pinturas muy fuertes y vivas pues, precisamente, la vida se le había quitado a la humanidad, y el arte podía reivindicarle. El destrozado y la muerte que la guerra había causado ponía en claro el poder destructor del hombre. Sus obras reflejaban en gran parte la naturaleza salvaje, mas no como ese poder de ser destructor, pues esa capacidad provenía más bien de la razón y el poder, sino al hombre en su fuerza animal del hombre, su devenir; por tanto, las pinturas muchas veces mantenían en su figuración animales y figuras de pregnancia similar.



Karel Appel, the Little donkey, 1949



Karel Appel, from de beginning, 1961

Al observar *The Little donkey* (1949) de Karel Appel, se observa claramente el dibujo que delimita las formas de los animales desde un inicio, determinando el espacio de fases de la obra. La aplicación del color es de manera dinámica, y las líneas ópticas en el estado final de la obra son conformadas por los espacios que dejan las manchas de color; las líneas no delimitan contorno, como sí ocurre con la aplicación del color; son grandes espacios de color que delimitan cada zona. Cuando observamos *From the beginning* (1961), ésta no mantiene tanto respeto por la delimitación del dibujo; parece, más bien, como si éste se ha ido conformando en el proceso de la obra, es decir, el proceso ha ido marcando y sacando la figura; el uso del color es mucho más “libre”. Pero ¿qué significa que es más libre? La misma diferencia de las obras nos podría responder. Después de observarlas, parece ser como que los elementos formales dejan de representar y dejan de servir a un dibujo o idea preconcebida; la obra parece haber pasado por un estado que ha convulsionado todo, ese estado que Deleuze ha llamado diagrama, y que ahora ha desarrollado todo un lenguaje pictórico. La forma ha pasado por un proceso no lineal y ha devenido en figuras que ya no han tenido un proceso de representación lineal ni narrativo ni ilustrativo. Entonces la formación de las figuras ha sido un proceso autónomo, no formulado, y los trazos y manchas han provenido del gesto expresivo del autor, de su huella manual que se aleja del querer ilustrar. Parece haber tenido la influencia del azar experimentado por Schwitters, y de éste azar en el desarrollo de la obra y la aplicación del color para la conformación de las figuras de estado en estado.¹⁶

¹⁶ Ver Clauss, Karel Appel, tomado de Anna María Guasch, *El arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Serbal, Barcelona, 1997



Asger Jorn, s/t, 1954



Asger jorn, Wiedersehen am todesufer,
1958



Asger jorn, retrato de Gaston Bachelard,
1960



Asger Jorren el taller

En Asger Jorn podemos ver un maravilloso proceso en que la figura cada vez se va perdiendo, en pro de una abstracción gestual, y de una intervención más acorde con el devenir en el proceso de la misma figura. La diferencia entre la obra de 1939, la de 1954, el retrato de Gaston Bachelard de 1960, y Ors d'age de 1972 nos muestra claramente el proceso de abstracción y el involucramiento del autor en la propuesta informal. Cada vez, como el mismo nombre lo indica, las figuras son más "informales", es decir, cada vez más el referente o pregnancia de la forma es menor, la figura y la forma niega la representación. El uso del color ha sido aplicado de una manera dinámica pues este no guarda

ningún parámetro de conducta ni de distribución espacial; los cálidos están alado de otros cálidos, y también están alado de un complementario sin problema. Nos remiten mucho al dinamismo en cuanto al color conseguido por los Fauvistas. El uso del azar en cuanto al chorreado del color se da en desde el retrato a Gaston Bachelard, y la emanación de figuras a partir de sugerencias de estados pictóricos se puede ver en Ors d'âge de una forma muy clara; es decir, planteamientos automatistas y la importancia del azar como método para salir de la razón, parecen ser usados. Ahora bien, estas figuras de semejanza animal, o algo así, que han emergido están dispuestas de tal forma que equilibran certeramente la obra; la figura dispuesta en la parte superior central mantiene su función en cuanto a que ayuda rítmicamente a la observación de la obra y con su color amarillo, no peleará visualmente en cuanto a jerarquía con la fuerza del rojo de la parte superior derecha y los colores más oscuros y de mayor peso en las esquinas inferiores; lo cual, nos expone también una intención del Asger Jorn en la disposición de dichos elementos.



Constant, festival of sadness 1949



Constant, little ladder 1949



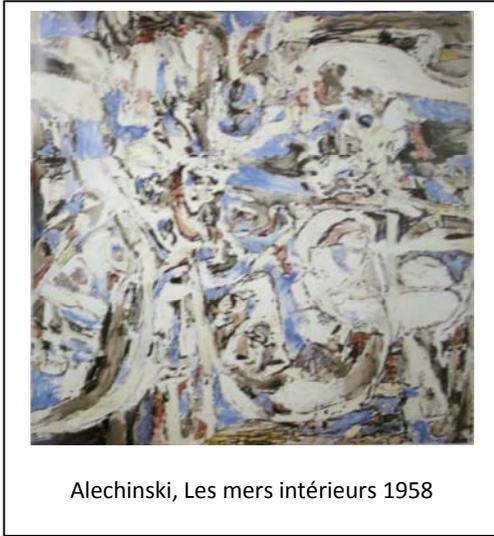
Constant, Homo ludens 1964



Constant, L'interrogatoire 1983

La diferencia entre Festival of Sadness (1949) y the Little lader (1949), y las obras posteriores Homo ludens (1964) y L'interrogatoire (1983), nuevamente demarca una diferencia en cuanto a la estructuración dada por el dibujo, que marcaría el espacio de fases. Podemos darnos cuenta que los espacios que funguen como atmósfera son similares en todas las obras, sin embargo en las pinturas posteriores, parece ser, que se ha dado un papale protagónico al azar, es decir, este siempre ha sido parte de la metodología de formación y estructuración de la obra. En la última obra, las figuras provienen de manchas y éstas a su vez devienen en otras manchas, es decir, Constant parece querer jugar con las capas y estados del proceso pictórico. L'interrogatoire nos translada a las obras de Bacon, en que la fuerza de la figura es la que disuelve la representación y le da la potencia a la obra.¹⁷ La diferencia radicaría en que la fuerza de estas figuras sería sacada de la misma mancha de donde emerge la figura, de la misma informidad que sugeriría levemente la presencia de una figura que renueva el estado compositivo de los espacios de la obra. Los planos conformados de manera linealmente sufren una interrupción abrupta por estas manchas que alteran el discurso visual que la obra tendría sin éstos. Esta, así, adquiere un dinamismo en cuanto a su estructuración y manifiesta la importancia del azar en el proceso pictórico.

¹⁷ Ver Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007



Alechinski, Les mers intérieures 1958

En el desarrollo de la obra de Alechinski parece existir un fenómeno similar al de Jorn; sin embargo, existe una diferencia en cuanto al color, ya que en Alesinsky éste es mucho más monocromo, dejando de lado la colocación dinámica que nos había recordado a los Fauvistas en Jorn. En un inicio, como en Jorn, en la obra de 1950 la estructuración es mucho más marcada y delimitante del espacio de fases de la obra, y de la estructuración del espacio pictórico, a diferencia de de la obra posterior Les miers interieurs de 1958 en que la estructura parece ser conformada en el proceso, guardando igualmente una intención en cuanto a la figura y a la estructura espacial, pero siendo el color y la línea elementos ya más autónomos en cuanto a su uso.

Hemos visto diferencias entre obras de distintas épocas en las que principalmente ha quedado en evidencia cómo, conforme la obra y el autor van adquiriendo un ritmo propio, la producción se va liberando de patrones y de clichés dados por ideas preconcebidas, no solo en la obra final, si no en el mismo proceso pictórico que influencia en el resultado formal. Categorías como el dinamismo formal y el color como parecen tener una relación con la manera en que los fauvistas manejaban dichos elementos. También debemos resaltar que no se da una unidad en cuanto a la sensibilidad de estado, pues las capas o estados pictóricos o procesuales, no mantienen una relación sensible a cada

uno. La interrupción y adecuación de las formas de Jorn de acuerdo a las manchas, que podrían haber sido de estados iniciales, dan un síntoma de la unidad en cuanto a estados, mas no exponen claramente una sensibilidad. Pero sí las obras adquieren un espacio de vitalidad e ilógico de manejo de los elementos formales, que le dan a cada una fuerza impresionante, según mi criterio, ganada en gran parte por el proceso de construcción de cada obra. Un proceso que intenta salirse de la linealidad, negando la representación, asombrando con el flujo y el devenir de nuevos estados impredecibles e ilógicos que se nos salen fácilmente de nuestras costumbres de ver el mundo. La línea fluye y juega en su bidimensionalidad y a su vez en el volumen; parecería ser no euclidiana en el caso de las obras de tiempos posteriores pues se aleja del hecho de contornear bidimensionalmente, para fluir en varias dimensiones, no solo en color, sino también en forma. La forma y la figura de las obras no son impuestas de una manera representacional, sino que padecen fluir y conformarse con el ritmo mismo del acto de crear.

Podemos decir también que estas pinturas analizadas del grupo COBRA no corresponden a variables-pintura caótica, pues finalmente se formulan obras en que el dibujo de una figura parece ser el motivo principal al realizarse la obra,, es decir este juega y se construye pero siempre con una idea preconcebida que estaría determinando el espacio de fases de la obra. La obra de Jorn intenta salirse de este designio, mas finalmente, como vimos, la conformación espacial muestra una preocupación por el equilibrio. Es decir, se estaría siempre constituyendo límites de predicción del espacio de fases y del devenir de la pintura.

Ahora bien, habíamos dicho en cuanto al gesto que, según Mathieu, era necesario que éste sea rápido y en ausencia de premeditaciones gestuales y formales, ya que esta velocidad no daría tiempo a que aflore la razón sobre el acto de pintar y su configuración espacial.



Mathieu, Capetianos para todas partes, 1954



Mthieu, homenaje a la muerte, 1952

Si observamos estas dos obras de Mathieu podemos darnos cuenta que el elemento formal principal es el trazo. El uso de la mancha es casi escaso, así como la cantidad de colores usados, puestos son entre dos, tres y cinco nada más, con lo que podríamos acercar estas obras más al dibujo que la pintura. Sin embargo, la velocidad del trazo es evidente, así como la relación entre estados del proceso de la obra. En *Capetianos*, como en muchas otras obras, en mayor proporción el color negro ha sido colocado primero que el blanco, pero hay trazos en los que el blanco está encima del negro, además la forma que toman los trazos de distintos colores guarda una relación interna. La forma de aplicación de estos trazos nos muestran, por un lado, el proceso de la obra, el acto de pintar, ya que en el gran formato de ésta, los trazos circunformes connotarían el movimiento del cuerpo para realizar dicho trazo, es decir se está explicitando el acto de pintar como motivo principal de la pintura; pero también,

por otro lado, estaría mostrando la evidencia de un método para pintar, pues las formas de los trazos en las dos obras tienen similitudes estilísticas muy fuertes, lo cual diría la presencia de estos trazos como signos y también de un hecho racional e intencional del autor en esta realización, lo que se refuerza con la composición céntrica de las obras.

La imagen formada es casi plana, pues parece tener alusiones de tridimensionalidad. Si observamos las líneas rojas, que aquí, como color ya no juegan ningún papel representacional, éstas fluyen entre estados anteriores y posteriores, pero con el mismo color, es decir, unos trazos están atrás de los blancos y otros trazos están encima de los blancos; esto da alusión a que estos trazos y manchas bidimensionales empiezan a tomar posesión de la profundidad óptica, lo cual podría parecer una ruptura de la concepción euclidiana del espacio, ya que no se definen por completo en un espacio de 2 o 3 dimensiones.



En Hartung, el elemento de la velocidad del trazo es el motivo de la obra. Son obras casi monocromáticas, en que, normalmente, sobre un fondo de color aplicaba el trazo negro. Esto nos refiere más al dibujo que a la pintura. Son acciones violentas sin búsqueda de una forma. Pierre Descargues testimonia

que, inclusive, muchas veces Hartung dibujaba con los ojos cerrados¹⁸, haciendo esto más evidente la acción del acto de pintar como lo primordial en la obra.

La velocidad del trazo se vuelve esencial, pues este ayudaría a que el autor adquiriera un cierto ritmo interno entre él y la obra. Los trazos demuestran claramente la importancia de la acción, del proceso de la obra, es por eso que la importancia de la mancha, el color, ha sido dejada de lado como elemento de problematización formal. Matuieu y Hartung han querido alejarse de modelos de representación y compositivos de la pintura; sin embargo, como mencionamos, existen rasgos que demuestran la intención racional del autor, así como contantes compositivas que dan alusión a concepciones clásicas sobre la pintura y el mundo, como el espacio pictórico referente a ejes cartesianos.

III.III- Expresionismo Abstracto

Paralelamente, como mencionamos, se creó en Estados Unidos de Norteamérica, el **Expresionismo Abstracto**. Podríamos decir que es la otra vertiente del Informalismo en Europa, pero funcionando en Norteamérica.¹⁹ El Expresionismo Abstracto no funcionó como un movimiento colectivo, o unificado, si no más bien como algunos artistas independientes e individualistas en su producción que fueron apoyados por el mismo Proyecto norteamericano.

¹⁸ Pierre Descargues, Hartung, Rizzoli, NY, 1977, Pág. 48, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag 120

¹⁹ David Arfam nos dice que nace en 1939, poco antes de la Segunda Guerra Mundial. David Anfam, El Expresionismo Abstracto, Destino, Barcelona, 2002, Pág. 7; Cor Block dice que empieza en 1943, como parte del Federal Art Project en ese mismo año, pues con el triunfo de la Guerra, Estados Unidos con la finalidad de tener también el poder cultural, enfatiza sus acciones para que el centro cultural del mundo pase de París a Estados Unidos de América. Cor Block, Historia del arte abstracto 1900-1960, Cátedra, Madrid, 1987, Pág. 232. Citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pag. 135

Sus obras no eran precisamente obras abstractas, pues no buscaban la abstracción del mundo en la pintura, y además en el caso de muchas de ellas se encontraba presente el referente a la figura, la cual era representada con un sustituto formal.²⁰

Entre los pintores más destacados de este movimiento tenemos a Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline, Robert Motherwell, Philip Guston, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Mark Tobey y Hans Hofman

En ellos hay algo que es de suma importancia y es la experiencia del acto de pintar. Como diría el mismo Rothko “que un cuadro no es la imagen de una experiencia, si no que es una experiencia”²¹. Sin embargo, para efectos de nuestro interés, no estudiaremos a todos, sino a quienes más se aproximen a lo que hasta ahora hemos ido definiendo como una variable caótica, que serían: Pollock, Kline, Motherwell y de Kooning.

Bajo todo el influjo de Dadá y del movimiento Surrealista, en que la obra final cada vez tenía menos importancia, los Expresionistas Abstractos radicalizan esta concepción, llevando a la experiencia venida en el proceso como el motivo principal de sus obras. El automatismo gráfico surrealista es tomado pero no como un estado que generaría un siguiente en que aflore el inconsciente, sino que es este automatismo el que estaría presente como un estado de la conciencia, es decir sería un estado actitudinal presente en el transcurso de la experiencia, en el proceso²².

²⁰ Ver David Arfam, El Expresionismo Abstracto, op. cit. Pág. 15, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 139

²¹ Mark Rothko, 1959, citado por David Arfam, , op. cit. Pág. 22, en Betsabé Y. Tirado Torres, Op. cit., Pag. 140

²² David Arfam, El Expresionismo Abstracto, op. cit. Pág. 110, en Betsabé Y. Tirado Torres, Op. cit., Pag. 149

Entonces, la obra empieza a ser un campo visual en el que se daría la experiencia. Cuando Pollock, por ejemplo, deja de pintar en caballete, rechazando por completo la noción renacentista de cuadro como ventana del mundo, y empieza a pintar extendiendo la tela-superficie en el piso, ésta emprende otro camino distinto, que es, precisamente, un campo visual en el que se desarrollaría la experiencia del acto de pintar. Para esto, los formatos de los cuadros debían ser grandes. Cito:

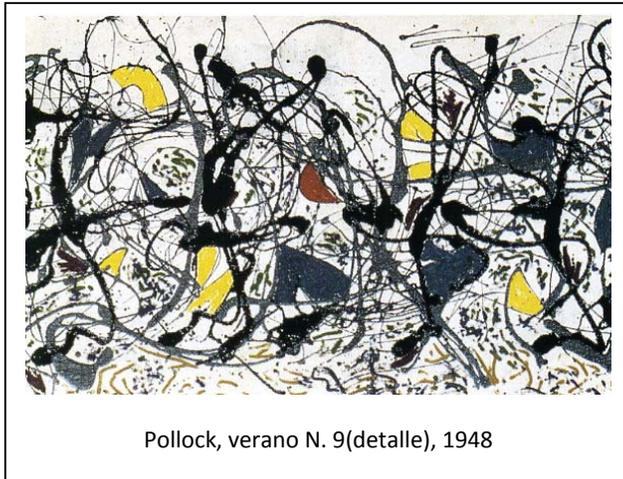
“el campo será una noción más que una definición. El Expresionismo Abstracto lo utiliza en la Pintura. Convierte así al soporte en un campo subjetivo, metafísico y filosófico. El Soporte como polígono con esencia geométrica racional deja de existir, se convierte en un campo virtual donde la pintura se prolonga indefinidamente”²³.

Ya no es un espacio consolidado por sus límites vertical y horizontal, ahora es un campo que ha perdido sus límites para que la experiencia se primordial en éste, sin respeto más a sus límites anteriores que regían la pintura.



Pollock, Convergencia, 1953

²³ Aureliano Sánchez Tejeda, abril 2005, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 142



La experiencia, la acción es el protagonista de la obra. **Pollock** ha sido el artista principal de este tipo de manifestación, “la pintura de acción”. Sus obras no podríamos decir que son dibujos o pinturas, pues estas dos ramas se entremezclan en sus obras.

Para Pollock las obras no tienen un arriba o abajo, eso lo veía después;²⁴ él parece transitar por el espacio, como se comprueba también al ver las famosas fotos de él en el proceso, y este tránsito iba marcando la forma dada por la acción, por tanto la aplicación es fluida y continua por todo el campo pictórico. A esta manera de pintar se le ha llamado *all over* que es, cito:

“un sistema de composición no relacional, ya que no toma el perímetro ni la estructura del soporte. Es una pintura que fluye sobre toda la superficie, se contrapone a los sistemas de composición racional, que tienen una esencia distributiva y posicional”.²⁵

²⁴ Lee Krasner en B. H. Friedman, “Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman” 1969, en Clifford Ross (ed), *Abstract Expressionism; Creators and Critics. An Antology*, Harry N. Abrams, Ny, 1990, Pág. 148-149, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, *Lo que subyace en el dibujo*, Op. cit., Pag. 148

²⁵ Aureliano Sánchez Tejeda, abril 2005, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, *Lo que subyace en el dibujo*, Op. cit., Pag. 142

El all over ha radicalizado el automatismo psíquico, es más, lo ha absorbido como método de pintar. Mientras el automatismo psíquico era usado por los Surrealistas como método para hacer aflorar el inconsciente en estados posteriores, el all over de Pollock lo ha adoptado para que sea el motor del proceso de la obra. Ha abarcado todo el proceso y el campo pictórico. El fluido continuo reniega ahora la composición racional, pues más bien se adentra en las propias necesidades del pintor, y tales necesidades expresarán una declaración de la interioridad de la persona.²⁶ Formaría un espacio en que cada trazo tendría una posibilidad igual de transitar por cualquier lugar, disminuyendo la posibilidad de predicción del devenir de la obra.²⁷

Parecería como que las líneas fluyen creando campos y atmósferas voluminosas en que el soporte empieza a jugar con la virtualidad. Las líneas que se mueven en espacios bidimensionales parecen formar y conducirse fluidamente por la profundidad en la obra. Como dice Deleuze, es una línea de dimensión superior a 1 pero que no llega a conformarse como plano de dimensión 2, es decir, que está entre 1 y 2, pero también, estaría fluyendo y plegándose en su volumen, de dimensión 3, es decir estaría definiéndose en espacios de dimensión no enteros, lo que significa que ha roto la geometría euclidiana en su diseño²⁸.

Por herencia surrealista, el trazo se ha soltado del dominio de la mente; ahora éste fluye conforme la conciencia automatizada avanza, la mano que guía al trazo parece ser autónoma. El color no tiene una preponderancia en la obra, pues parece que éste es usado sin distinción ni problematización o interés, sino más bien como mero ejercicio cromático.

²⁶ Ver Jackson Pollock en Willem Wright, "interview with William Wright" (1950) en Clifford Ross, (ed), Abstract Expressionism; Creators and Critics. An Antology Op. cit., Pág. 143, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 153

²⁷ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007, Pág. 110

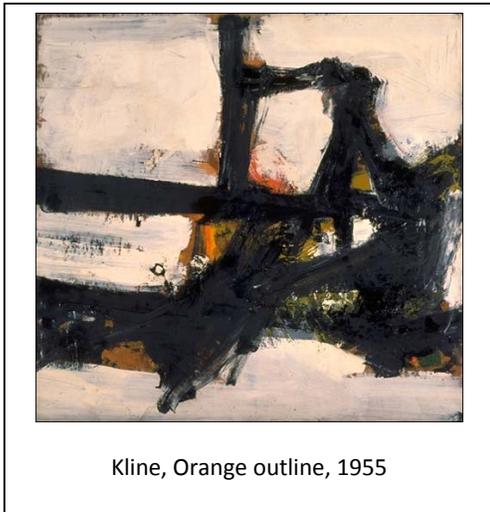
²⁸ Gilles Deleuze, Pintura, concepto de diagrama, op. cit., Pág. 109-110

Entonces, si intentamos pensar la pintura de Pollock como una variable-caos, tenemos que es dinámica, lo cual es indiscutible pues el fluir del trazo se manifiesta de manera dinámica y con cambios repentinos en su trayecto. A su vez, la no linealidad como referencia no podría ser comprobada puesto que no parte de referentes naturales, pero sí podríamos descubrir una cierta no linealidad en el sentido de que no guarda relación lineal con algo, no hay linealidad ni elementos formales que nos refieran a narración o a códigos instaurados, pues el código era un proceso de elección entre componentes binarios, y en el caso de los trazos estos tan solo corresponden a un acto expresivo, experiencial. El campo conformado ya nos es un espacio, por tanto ya no tiene limitantes para su conformación como espacio de fases, este espacio se va formando en el trayecto, en el proceso de la obra. Dicho proceso está conformado por el fluir continuo y periódico en cuanto a su unicidad y aperiódico en cuanto a que no tiene un mismo factor de ocurrencia cíclica. Los trazos fluyen en bucles no euclidianos y salta frecuentemente a estados anteriores de aplicación. Parecería a simple vista un caos, sin embargo no hemos podido detectar un atractor, un *diagrama* de ocurrencia continua, en el que confluyan partículas o elementos de forma discreta que conformen la unidad de la obra.

Esto nos refiere al hecho de que el automatismo psíquico, y con él el inconsciente, ha sido el conductor y también el hacedor del proceso, lo que nos lleva a ese estado de fluidez y de soltura en cuanto al rechazo de toda ley, de toda concepción espacial occidental y racional. Pero es esta misma característica de afloramiento del inconsciente la que nos ha obstruido el paso de la formación del atractor, es decir, ese diagrama como estado de ruptura en que se da la posibilidad de un nuevo hecho, ha empezado a abarcar en la fluidez del proceso, al espacio pictórico, rompiendo también la ciclicidad del proceso caótico.

Y esto ¿qué significa? El hecho de que el estado de ruptura se propague y el trazo fluya continuamente por todo el espacio pictórico tiene una validez enorme en cuando a la importancia del automatismo que ya hemos mencionado, y también a la ruptura del plano pictórico tradicional, sin embargo

al no tener tiempo de ciclicidad se estaría perdiendo espacio para que la variable se conforme discreta, eso quiere decir, a que de saltos a otros estados, pero que vaya quedando la posibilidad de esos otros estados, y no tan solo del devenir fluido del proceso. Esto le estaría quitando la posibilidad de producir figura, o como habíamos mencionado, de crear similitud mediante medios no semejantes, que podría ser una característica que sí podría permitir una variable caótica-pintura.



Kline, Orange outline, 1955

Franz Kline nos dice: “nosotros no empezamos con un sentido definitivo del procedimiento. Este es asociación libre desde el principio hasta el estado final”²⁹.

En la obra de Kline se puede ver la huella del mismo automatismo, y de la carencia de un procedimiento definido en su acción de pintar. Sin embargo, es notorio que estas manchas y trazos pintados o dibujados sobre la tela mantienen un orden en el espacio, con lo cual no podríamos hablar de la existencia de un all over.³⁰ Por otro lado, existe una clara intención formal de Kline en sus obras, lo cual alejaría a su proceso de una variable caótica, al

²⁹ Franz Kline en Selden Rodman, “interview with Selden Rodman” (1961) en Clifford Ross, (ed), Abstract Expressionism; Creators and Critics. An Antology Op. cit., Pág. 91, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 155

³⁰ Ver Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Op. cit., Pag. 159

determinar el espacio de fases, ya sea por ideas preconcebidas o por clichés pictóricos, que podrían “escondarse” riesgosamente en el hecho autómata, autónomo y “libre” de expresión.



Motherwell, automatismo



Motherwell, dos figuras, 1958



Motherwell, elegía a la República española, 1953

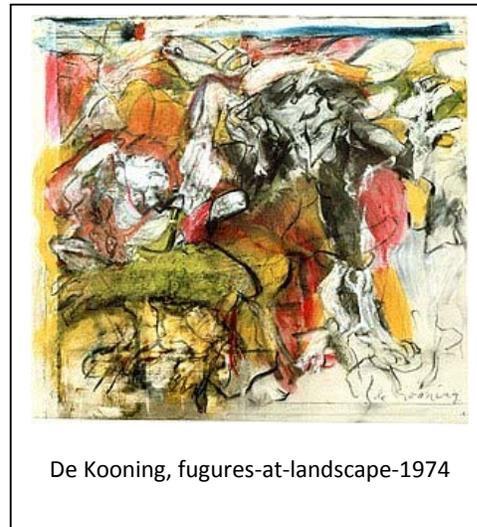
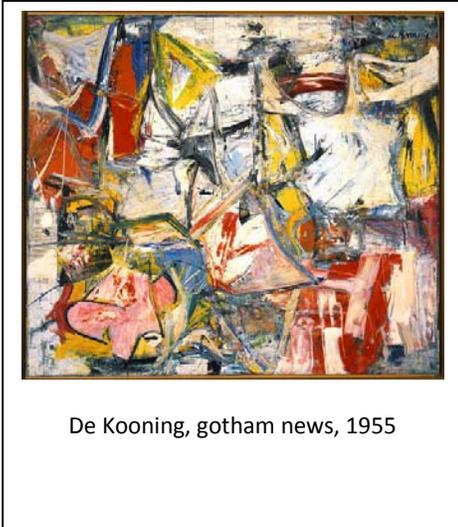


Motherwell, , elegía a la República española, 1953-1954

En la obra de Motherwell, como él mismo indica, el ritmo marca el fluir de la obra.³¹ El automatismo gráfico nuevamente es el protagonista de su proceso. Sin embargo, si observamos varias de sus obras, podemos inquirir en que éstas parecen tener un mismo mecanismo de definición del hecho. Ya no son un proceso codificado como ocurría con los pintores abstractos geométricos, mas si se ha producido un patrón de código en la resolución formal de la obra.

³¹ Robert Motherwell en Clifford Ross, (ed), Abstract Expressionism; Creators and Critics. An Antology Op. cit., Pág. 147, citado por Betsabé Y. Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006, Pág. 149

Los espacios tomados por las manchas negras adquieren una similar proporción o peso con respecto al resto del espacio, en las distintas pinturas. El uso del color casi monocromo también nos demuestra lo dicho



En la obra de Willem de Kooning podemos ver rasgos que nos remiten a integrantes del grupo COBRA. El enorme rasgo de expresividad y de autonomía de las manchas y los trazos saltan a primera vista. La obra igualmente mantiene la herencia del automatismo gráfico. A diferencia de Motherwell, podemos ver que no existe una codificación en el acto de pintar, en la abstracción del modelo. Sin embargo, si hay un interés por la figura, mas esta no se ha ido produciendo en el transcurso de la conformación del espacio de fases, sino que se ha determinado mediante la intención del autor. Seguramente, las mismas manchas han dado los volúmenes y rasgos a las figuras presentadas, pero también es cierto que éstas por lo general son mujeres que se salen de los rasgos canónicos de belleza occidental, siendo esta repetición un signo en la obra, y a su vez una posible codificación que connota narración en el acto pictórico.

Como nos dice Clement Greemberg, en su ensayo sobre "*pintura tipo norteamericana*", "el expresionismo abstracto no supone una noción de ruptura con el pasado mayor que la de cualquier otra manifestación anterior del arte moderno". Fue un intento de digerir a Klee, Miró y el primer Kandinsky, y una

influencia muy fuerte del cubismo de Picasso principalmente en Pollock y De Kooning. De Kooning se ve tan impotente como Picasso al no poderse zafar de la figura, creando contornos y trabajando con el claro-oscuro. Por su parte Pollock, con una influencia de Picasso, Miró, Siqueiros y Orozco principalmente, intenta retorcer los elementos formales cubistas, pero mantiene el contraste extremo de colores que ha sido una de las tradiciones más fuertes de la pintura occidental.³²

Por otro lado, Benjamin Buchlob hace una interesante crítica a las vanguardias del Siglo XX que buscaban el desmantelamiento crítico de la ideología dominante, llegaron al extremo de negar su principio e interiorizar la opresión, primero mediante una “melancolía incapacitante e infantil”, y luego con la adulación al poder reaccionario. “Los modelos simbólicos de anticipación concreta se transforman en modelos alegóricos de retrospección interiorizada”. Al inicio de la Primera Guerra Mundial, el cubismo y el futurismo abandonaron sus ideas críticas sobre la concepción del arte y retomaron la tradición del arte clásico. El nuevo lenguaje pictórico cubista fue llevado a ser un “estilo”, encajándolo muy bien como un objeto mercancía. Los cambios formales de la vanguardia fueron convencionalizados con lo que se silenciaba cualquier intento de negación crítica. Así mismo, se crean los “estilos” para que funcionen “autónomamente” y se distribuyan y consuman, una vez que han sido convencionalizados socialmente. Los cuadros empiezan a ser “escaparates decorados con fragmentos y citas históricas”. La repetición de signos gestuales y expresivos, como las pinceladas nerviosas, la aplicación de empastes, contraste entre colores, contornos difuminados, se convierten en una estructura codificada, y un mecanismo vacío.³³

Los signos expresionistas, como los del Expresionismo Abstracto norteamericano, finalmente, se constituían en símbolos codificados de

³² Clement Greenberg, pintura tipo norteamericano, en *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979

³³ Benjamin H. D. Buchlob, *Figuras de la autoridad, claves de la regresión, notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea*, Akal, octubre de 1981

realización. Una vez convencionalizados fueron un estilo, y en ese momento cualquier intento inicial de “ruptura” con el poder de la Razón, terminaba, volcándose hacia una idea del individuo libre en la nueva sociedad norteamericana que llevaría el mando de los nuevos tiempos de posguerra. Los elementos sígnicos del gesto terminarían siendo códigos y clichés.

III.III- Segunda aproximación – intento de definición

Hemos recorrido los principales movimientos del Siglo XX, hasta la llamada pintura de acción del Informalismo europeo y el Expresionismo Abstracto norteamericano. Aterrizamos aquí en los inicios de la posmodernidad. Con el material estudiado, ya podríamos hacer un acercamiento más fiel de los que sería una variable caótica-pintura.

Entonces, primeramente recapitulamos lo que habíamos dicho en el inicio del capítulo: No habíamos definido aun una variable caótica-pintura, pero sí hicimos una aproximación a nuestras categorías. Repetimos entonces lo dicho: Teníamos que la **linealidad** estaría ligada a la representación, es decir al transcurso desde la cosa a ser representada, ya sea real o ideal, hasta la pintura, y que por tanto era una cuestión procesual, pero que se demostraba finalmente en elementos formales como la línea, el contorno de las figuras y el color. La **dinámica** de la pintura guardaría también una relación con el proceso, visualizada en el cambio repentino en el trayecto de dicho proceso pictórico. La **sensibilidad de estado** haría que cada aplicación o capa pictórica dependiera de cada uno de los estados anteriores, que modificarían cada estado inmediatamente posterior; esto dotaría a la obra de una posibilidad inmensa de múltiples caminos, y de mantenerle ligada en el proceso en cuanto a su unidad y ritmo de construcción. El **atractor**, aunque lo determinamos de forma aún más vaga, se referiría a una impronta o forma de trabajar, que se forma en cada pintor con el transcurso del camino, y parecería tener una relación con el concepto de *diagrama* que explica Gilles Deleuze. La **densidad continua de puntos** parecería ser la densidad o la relación de dependencia que existe entre

una aplicación de pintura y otra dentro del espacio pictórico. La **transitividad topológica** de la pintura sería la posibilidad de saltar hacia estados anteriores de la misma pintura, sin que altere la unidad de ésta. Hasta aquí habíamos llegado al inicio del Capítulo.

Teníamos también que una variable caótica era sensible a las condiciones iniciales y a cada estado. Esta sensibilidad era producida por la presencia de un atractor, que era un punto en un estado en el que confluían variables discretas y formaban un movimiento continuo que siempre cambiaría sensiblemente en cada paso por el atractor. Esto provocaría una variable formada por una sucesión continua de puntos en comportamiento no lineal y dinámico. El atractor modularía el comportamiento de las órbitas cíclicamente aperiódicas generadas, las cuales irían creciendo pero manteniéndose dentro de un espacio de fases. Al mantenerse moduladas dentro de un espacio de fases, entonces las sub-partículas discretas que forman la variable deberían tener la capacidad indispensable de dar saltos topológicos a estados u órbitas anteriores para no chocar. Esto formaría movimientos en las órbitas que fluyeran entre 2 y 3 dimensiones, ya que darían trayectos indefinidos entre la superficie y el volumen.

Ahora, podríamos hacer una analogía, y plantear de manera especulativa lo que sería una variable caótica, para posteriormente afinar estos conceptos y definir nuestras categorías según los análisis de este capítulo.

Para definir una variable caos-pintura debemos pensar primeramente en su proceso. Cada estado de dicho proceso debería tener sensibilidad a las condiciones iniciales con que se empezó la pintura, y a su vez a cada estado o capa pictórica –sensibilidad a las condiciones iniciales y a cada estado-. Esta sensibilidad o posibilidad de afectación, de cambio que tendría cada estado, se daría por una característica formal –atractor- presente en cada estado que abriera la posibilidad de hecho para que el devenir de la obra pueda cambiar. Estos cambios mantendrían una relación con estados anteriores, por lo que

tendrían una fluidez en su proceso –continua-, cambiando, por ese mismo estado de ruptura, repentinamente hacia otras direcciones, creándose un proceso no lineal de aplicación de la pintura y dinámico puesto que habría la entera posibilidad de cambios repentinos. La aplicación de la pintura debería ser discreta, no continua, es decir, mediante aplicaciones discretas, separadas una de otra, que en su conjunto tomarían el rumbo de la obra y armarían un todo continuo, una Unicidad³⁴. Ese punto de ruptura formaría varios tropos y elementos formales que se mantendrán dentro de un proceso, un camino por el que transitaría la pintura –espacio de fases-. Las aplicaciones de pintura deberán tener la posibilidad de ir hacia estados anteriores, es decir, dejar siempre visto al proceso de la obra, modulado por el estado de ruptura, para que dichas aplicaciones puedan saltar hacia otros estados anteriores del proceso, y salgan del peligro de la convulsión interna en la forma de la obra. Las aplicaciones en su fluidez serán aplicadas en un campo bidimensional pero jugarían visualmente con la tridimensionalidad, sin establecerse completamente ni en una ni en otra.

Lo descrito nos servirá ahora para tener una base y definir mejor cada categoría, hacer un acercamiento final a lo que sería una variable caos-pintura, y reflexionar sobre el tema.

Tenemos que un **Atractor** guarda una relación con el concepto de diagrama de Deleuze, y que éste tendría que ver con la forma en que trabaja el pintor. Ahora bien, habíamos visto síntomas en Cézanne, en que existía un punto de ruptura en el proceso de representación, y la obra tomaba otro camino, se sumergía en su lenguaje; a este punto se le había llamado diagrama. En el caso de Van Gogh, sus pinceladas tenían relación con el diagrama, puesto que mantenían una forma que abrían la posibilidad de hecho y devenir de la pintura, y no guardaban relación con el modelo de representación. Este punto de ruptura no

³⁴ Es interesante la hipótesis de Michel Maffesoli, sobre el remplazo de Unidad por Unicidad. Con el término Unicidad se propone una “coherencia abierta, noción que es permitida por la analogía, la metáfora, la correspondencia, la lógica interna de una estructura dinámica”. Da cuenta de la Unicidad en el Barroco como un tipo de sensibilidad. Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias, Siglo XXI*, México.

se encontraba en la relación entre el modelo a representar y la pintura, si no que emergía de manera impredecible. Era un estado nebuloso en que cualquier cliché o idea pre-pictórica era modificado, entrando en una catástrofe que cambiaría el trayecto esperado del proceso. A este diagrama confluían las aplicaciones discretas de pintura en cada estado, y serviría por la modulación del trayecto de la obra; el ritmo estaría ligado fuertemente a dicho diagrama. El uso del azar y el automatismo gráfico de los movimientos Dadá y el Surrealismo, respectivamente, buscarían poner de manifiesto este estado en que el diagrama esté presente. Ahora, si un atractor es un punto al que converge la variable, y crea justamente un cambio, convulsionando la trayectoria y, a su vez, modulando el comportamiento, formando ciclos aperiódicos, entonces este punto en la pintura debería ser de ruptura, como el diagrama, pero estar presente siempre en la obra, modulando su continuidad y el espacio de fases del proceso pictórico, y haciendo que los estados de la pintura, sus capas pictóricas, lo toparan siempre. Así, el atractor estará presente en la variable caos-pintura, a manera de una impronta. Las líneas y los colores pasarían también por dicho atractor, por lo que adquirirían una cierta autonomía del mandato figurativo y narrativo del pintor, de su intención, del cliché. Al ganar autonomía, entonces serían elementos formales que no narrarían un pensamiento; las líneas y los colores no marcarían contorno, ni delimitarían la forma de la figura. Serían trazos y manchas.

Un atractor sería algo que estaría presente en cada estado del proceso de la obra, y que la modularía y, a su vez, haría que el proceso de la variable pintura y de sus elementos, se disipen hacia estados no previsibles. Al ocurrir esto, como habíamos dicho, la variable se torna no lineal y dinámica.

Para poder darnos cuenta de si un proceso es **lineal** o no, primeramente necesitamos dos puntos, de inicio y final, de trayectoria. Así, habíamos dicho que la linealidad está ligada al proceso de representación desde la naturaleza-modelo hasta la pintura. Si el proceso pictórico pasa por un modelo de representación en que se constituye un sistema de articulación entre los dos puntos, el proceso sería lineal. En el caso de los impresionistas, éstos creaban un código que partía sobre la base de la luz para su proceso de representación,

llegando a extremos codificados como el Puntillismo; éste era lineal. En Cézanne, el proceso ya era no lineal, puesto que entraba en un lenguaje de la pintura que rompía la linealidad de la obra, creaba por medios no semejantes el objeto semejante. El color en Van Gogh también era aplicado mediante un proceso no lineal, puesto que las pequeñas pinceladas no guardaban una relación directa con el modelo. El color aplicado por los Fauvistas se salía de la linealidad también; éste era usado de una manera que rompía el modelo clásico de representación del color y también de la verosimilitud, lo cual, a su vez, rompía con el logos del proceso articulado. La no linealidad pudimos ver, principalmente, en integrantes del grupo COBRA como Asger Jorn, Karel Appel, y otros, cuando los elementos de la pintura ya no correspondían a procesos lineales de representación, si no que ya habían entrado en otro ritmo propio de la pintura. Entonces, la no linealidad estaría directamente relacionada con procesos de representación en que no se represente el modelo de manera articulada y codificada, sino que se module, es decir, que se produzca semejanza por medios no semejantes, no similares, no verosímiles, y se presente un nuevo objeto. Esto, en cuanto al color y la línea, como principales elementos formales, daría como resultado colores que representarían sin guardar relación con el modelo a representar, y las líneas fluirían sin demarcar contorno. También, daría como resultado el rechazo de un método que formule el acto de pintar.

La manera **dinámica** de aplicación de la pintura guardaría relación con los cambios repentinos que significan esta característica. Habíamos visto que la manera de aplicar la pintura de los impresionistas cambiaba de dirección frecuentemente, dando la sensación de dinamismo. Este dinamismo se podía ver también en la obra de Cézanne, ligado a ese espacio atractor. Pues en ese punto es donde se rompería el normal trayecto de la variable. En quien mejor pudimos observar esta característica es en la pintura de acción de Pollock. En que los trazos cambiaban de dirección constante y dinámicamente. Entonces el elemento de la pintura tendría que modificarse en cada estado para adecuarse a las nuevas posibilidades que se vayan dando. Esto también guardaría relación con el hecho de simular mediante medios no semejantes, pues haría

de la obra un espacio en el que el problema de usar medios no semejantes crearía variables pintura dinámicas.

Así, se formaría el **espacio de fases**, por donde se daría el proceso pictórico, el cual sería, básicamente, el proceso de simulación por medios no semejantes, que se iría formando acorde al devenir de la pintura. Habíamos visto que cuando este espacio de fases o proceso de simulación, se determina desde un inicio, o en algún estado, entonces la probabilidad de ocurrencia de la pintura se haría palpable, entonces ya no sería una pintura caótica, y sobre todo tendría el gran riesgo de entrar en la narración. Esto ocurre, por ejemplo, con la pintura abstracta geométrica, en que se codifica el proceso pictórico, determinándose la probabilidad de ocurrencia de la pintura, convirtiéndose en un proceso discreto de elecciones binarias. Esto a su vez, eliminaría la característica continua de la variable pintura.

La composición, que por lo general busca la armonía y el equilibrio, establecería relaciones articuladas en el modelo de representación, lo que traería como consecuencia la determinación del espacio de fases, y la narración de esa relación. La pintura abstracta y, como vimos, algunos pintores del Expresionismo Abstracto, caen en el hecho de crear un código para su proceso de abstracción; los elementos formales de la abstracción reemplazarían a la figuración, y por tanto se diera el cliché nuevamente. Entonces el espacio de fases, que es ese camino por donde transitaría el proceso pictórico, sería determinado en el transcurso de la obra.

Este proceso, camino continuo de estados de la obra, sería producto de la sensibilidad de estado de la variable pintura. La **sensibilidad de las condiciones iniciales y de estado**, estaría ligada, como dijimos, a la presencia del atractor, que crearía nuevas condiciones en cada estado para que la pintura tome otro camino, en cuando a su forma. La sensibilidad sería mantener la obra abierta, en términos de Umberto Eco, para que el propio proceso y su ritmo, cree el campo para nuestra acción de pintar.

Ahora, la sensibilidad de estado, podría dar como resultado que los elementos formales discretos de la pintura, lleguen a convulsionar, es decir que éstos lleguen a un punto en el que tomen todo el espacio pictórico, y el proceso de representación sea anulado. Es decir, los elementos terminarían chocando entre sí. Para eso, es necesario que sean **topológicamente transitorios**, es decir que dichos elementos puedan saltar a estados anteriores de la pintura, lo cual mantendría siempre fresco y activo al proceso pictórico y además no anularía estados anteriores. Convendría en cuanto a unicidad de la obra a lo largo del proceso.

Por tanto, los elementos son **discretos**, esto quiere decir que no podrían ser una sola línea continua, ni una sola mancha, si no varios elementos formales que constituyan la obra. Son elementos aplicados de forma discreta, que en su unidad son continuos periódicamente, y aplicados de estado en estado de manera aperiódica. Eso quiere decir que serían trazos y manchas independientes entre sí, aplicaciones formales de pintura, que en conjunto formarían toda la unicidad de la forma y de la pintura, y fluirían conforme al ritmo de la obra.

El espacio de fases estaría entre **2 y 3 dimensiones**. Esto dado por la misma capacidad topológica de la variable. Le permitiría converger, plegarse a la variable sobre sí misma, hacia otros estados. Serían manchas y trazos que fluyeran y ópticamente jugarían entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Podrían ser líneas como las de la pintura de acción que fluyeran en un espacio bidimensional pero que empezaran a entrar en el volumen de la pintura, un volumen óptico, es decir, produciéndolo y negándolo a la vez, en una posición ambigua e intermedia con la bidimensionalidad. Sería parte de negar la tridimensionalidad como elemento básico de la representación clásica renacentista.

Concluyendo

La vida no es lo que se dice, si no decirlo, no es el cuadro, sino pintarlo

Gerhard Ritcher¹

Dentro del campo de estudio, no he podido identificar obras, pintores o movimientos pictóricos que hayan tenido una estrecha relación con la Teoría del Caos. Esto se debe, principalmente, a que el marco temporal de estudio de la Pintura no ha sido el mismo que el del desarrollo de la Teoría científica, y a que las necesidades expresivas de los movimientos analizados correspondían a otros intereses y contextos históricos.

Sin embargo, hemos podido acercarnos a las categorías de una variable caótica. Así, determinamos una **variable caos-pintura**. Ésta sería: un proceso pictórico en el que sus elementos formales fueran aplicados de manera discreta, es decir, de vez en vez, sobre cada estado de dicho proceso. Estos estados deberán pasar desde un inicio por el filtro de su atractor que desarrollará un lenguaje propio de la pintura, en el que los trazos y las manchas ya no obedecerán al cliché ni a la idea pre-pictórica. Entrará el proceso en un modelo de simulación mediante medios no semejantes y no verosímiles. Se rechazaría el logos y la relación articulada entre el modelo y la pintura. Ya no se narra ni se ilustra, se presenta algo nuevo en la pintura que partió de la naturaleza a representar. El propio atractor modulará el proceso de simulación, creando su espacio de fases que se delimitará en el mismo proceso. El atractor también hará de este proceso un sistema sensible a cada

¹ Gerhard Ritcher, Notas, 1986-1992

estado de la pintura, que tomará su ritmo producido por el mismo atractor. Los trazos y las manchas deberán transitar por estados anteriores para evitar que la obra convulsione. Esto dará una indeterminación euclidiana de la dimensionalidad de la obra, pues los elementos estarán transitando entre la superficie y el volumen. Los contrastes de luz de los colores ya no cumplirían una finalidad representacional y las líneas ya no marcarían contorno. No habría composición, ni armonía, si no que éstas se constituirían conforme el ritmo de la obra y su devenir.

Mas no podríamos determinar su forma, ni su proceso, ni su atractor, ni su espacio de fases, pues estos ya dependerán de cada pintura. Por tanto, sería determinada en términos macro e indeterminada en términos micro. No podría constituirse en método, más bien su ventaja sería no tenerlo.

La determinación tendrá que ver con el proceso de simulación por medios no semejantes, con el modelo a representar en inicio, ya que, como dijimos, la pintura no está en blanco antes de empezar a trabajar en ella, siempre hay una idea, un momento pre-pictórico, un pensamiento, una figura, un cliché, que rondan nuestras mentes antes de producirse el hecho pictórico, y es muchas veces el motivo por el cual pintamos.

Pensar en pintura sobre la base de la Teoría del Caos no ha pretendido ser un ejercicio de hallar una manera determinista de concebir la pintura, pues la misma concepción del espacio de fases no nos dejaría hacerlo. La pintura, para bien de todos, es un campo plural y sin límites en donde pueden entrar tantas propuestas como pintores hay.

Pero si es importante darnos cuenta de qué hacemos con nuestra actividad, pues si la pintura como arte busca ser un espacio creador, y por tanto de libertad como acción para el autoconocimiento, entonces ver en qué partes de la creación y de la acción seguimos repitiendo esos patrones cómodos de la tradición, se vuelve imprescindible.

La pintura como un espacio de revolución y de autoafirmación de las concepciones del mundo, un espacio vivo en que apuntamos a la sensibilidad de las personas, por tanto a las relaciones con el otro. La pintura como un espacio de juego, lúdico, plural.

El caos en la pintura nos sugiere posibilidades de renovación constante en la creación y de crear en un intenso diálogo con la obra. Despojarnos de conocimientos que han sido clavados en nuestros pensamientos. El caos como ese estado sensible en el proceso de la creación, y como ese espacio de fases que se constituye conforme nuestro propio ritmo, y que se prolonga problematizando la obra por el simple hecho del atractor. Un espacio continuo que busca siempre sus estados anteriores, dando importancia al mismo proceso. Promueve la confrontación de sus elementos discretos formales en el acto de pintar, siendo un espacio dialéctico y donador de una gran fuerza vital.

México, 14 de octubre (1) de 2009

Bibliografía

- Acha, Juan. Teoría del Dibujo. Ed. Coyoacán. México D.F. 2002.
- Adorno, Theodor, Teoría Estética. Taurus, Madrid, 1980
- Anna María Guasch, El arte del Siglo XX en sus exposiciones 1945-1995, Serbal, Barcelona, 1997
- Arroyo Omar, Seminario de Manejo de la Forma. Academia de San Carlos. ENAP. UNAM. 2008
- Ayala F., Análisis formal del Códice Nuttall. Tesis de Maestría en Artes Visuales. ENAP. UNAM. México
- Bell, Julian, Qué es la pintura, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001
- Benjamin, Walter, Conceptos de filosofía de la historia, Terramar, Argentina, 2007
- Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Itaca, México, 2003
- Berger, John. Mirar. De la Flora, Barcelona, 1987
- Betsabé Tirado Torres, Lo que subyace en el dibujo, Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM, México, 2006
- Buchlob, Benjamin H. D., Figuras de la autoridad, claves de la regresión, notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea, Akal, octubre de 1981
- Cortés, Miguel G.. Orden y Caos, Anagrama, Barcelona, 1997
- d'Ors, Eugenio, Cezanne, El Acantilado, Barcelona, 1999
- d'Ors, Eugenio, Lo barroco, Tecnos-Alianza, Buenos Aires, 2002
- Da Vinci, Leonardo, Tratado de la Pintura, Gaceta, México, 1985
- Danto, Arthur, El abuso de la belleza, Paidós, Barcelona, 2005
- Deleuze, Gilles, Pintura, concepto de diagrama, Cactus, Buenos Aires, 2007,
- Eco, Umberto, Obra abierta, Ariel, Barcelona, 1999
- Electa (ed), El Retrato, Electa, Madrid, 2000
- García Ponce de León, Paz. Breve historia de la pintura, Libsa, Madrid, 2006
- Gasquet, Joaquin, Cezanne. Lo que vi y lo que me dijo, Egadir, 2005
- Gcimcher, Marc (ed), Pace Publications y Abbeville Publishers, NY, 1987
- Gibson, Michel. El Simbolismo. Taschen, China, 2006
- Gombrich, Ernst H. Historia del Arte, Alianza, Madrid, 1989
- Gómez Molina J. J., Las lecciones del Dibujo, Cátedra, Madrid, 1999
- Greenberg, Clement, Pintura tipo norteamericano, en Arte y Cultura. Ensayos críticos, Barcelona, Gustavo Gili, 1979
- Gutiérrez Galindo, Blanca, *Seminario de Arte Contemporáneo*, Academia de San Carlos, UNAM, México, 2006
- Hayles, Katherine, La Evolución del caos, Gedisa, Barcelona, 1998
- José Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes, *El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005
- Kandinsky, W, La gramática de la creación, el futuro de la pintura, Barcelona, 1996

- Klee, Paul, Teoría del Arte moderno, Cactus, B.A., 2007
- Klee, Paul, Teoría del Arte Moderno, Cactus, B.A., 2007,
- Lambert, Jean-Clarence, Pintura Abstracta, Madrid, 1969
- Little, Stephen, Isms, Universe, New York, 2006
- Maffesoli, Michel, En el crisol de las apariencias, Siglo XXI, México. 2005
- Matila Ghyka. Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, Poseidón, Buenos Aires, 1953
- Matisse, Henri, (Reflexiones recopiladas por Gaston Diehl), Problemas de la Pintura, Confluences, Lyon, 1945
- Matisse, Henry, Reflexiones sobre el arte, Emecé, BA, 1998
- Miller, Arthur, Einstein y Picasso, el espacio el tiempo y los estragos de la belleza. Tusquets, Barcelona, 2007
- Moles, Abraham. La ciencia de lo impreciso. UAM, México, 1995
- Mondrian, Piet, Realidad natural y realidad abstracta, Coyoacán, México D.F., 2005,
- Monroy Olivares, César, Teoría del Caos. Computec, México, 1997
- Papp, Desiderio, El legado de Poincaré en el Siglo XX. Losada. Buenos Aires, 1994
- Pérez G., Análisis formal de los espectaculares, Tesis de Maestría en Artes Visuales, Academia de San Carlos, ENAP, UNAM
- Poincaré, Henry, Ciencia y método, Círculo de lectores, Barcelona, 1997
- Schwartz, Gary, El libro de Rembrandt, Lunewerg, Italia, 2006
- Smith, Peter, El caos, Cambridge University Press, Madrid, 2001
- Sometband, Moisés José, Entre el Orden y el Caos. FCE, México. 1999
- Stokvis, Willeming, COBRA, Sta. Nile des Editions del Cheve, Anvers, 1947
- Tapies, Antonie, La práctica del arte, Ariel, Barcelona, 1973
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, Historia de seis ideas, Tecnos, Madrid, 2006
- Tavares, José: "Kurt Schwitters, Augusta Pia. Merz y el dadaísmo", artículo publicado en la Revista Utopía, Nro.4, Lisboa, 1996

Páginas web:

- www.cv.uoc.edu
- www.losmanifiestos.blogspot.com
- www.spanisharts.com
- www.ucm.es
- ¹ Tristan Tzara, Manifiesto Dadaista, publicado en 1918, Revista DADA, No. 3, Zurich, www.manifiestos.blogspot
- González Matute, Laura. Kurt Schwitters: su impacto en el movimiento estridentista, Exposición y catálogo, Museo de Arte Moderno de México, México, 2003, www.discursovisual.cenart.gob.mx
- Marcuse, Herbert. El arte como forma de la realidad. www.marcuse.org