

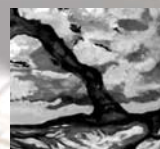


UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE
UN ESTUDIO SOBRE LAS MENINAS DE PABLO PICASSO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE
UN ESTUDIO SOBRE LAS MENINAS DE
PABLO PICASSO



TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: GUSTAVO VINICIO CANTERO VALDERRÁBANO
DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO LUIS RENÉ ALVA ROSAS

MÉXICO, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE
UN ESTUDIO SOBRE LAS MENINAS DE PABLO PICASSO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: GUSTAVO VINICIO CANTERO VALDERRÁBANO

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO LUIS RENÉ ALVA ROSAS

MÉXICO, D.F., 2014

AGRADECIMIENTOS:

A Dios
A mis padres
A mi Director Maestro Luis René Alva
A Isaías Molina

Índice

LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE

UN ESTUDIO SOBRE LAS MENINAS DE PABLO PICASSO

0. INTRODUCCIÓN.....	7
I.- CLAVES DE LA COMUNICACIÓN.....	11
I.1.- PROEMIO	
I.2.-TRIPARTICIÓN DE LA SEMIÓTICA.....	17
I.3.- PROCESO CREATIVO SEGÚN VIGOTSKY.....	23
I.4.- LAS TRES ESENCIAS DE LA PERCEPCION SEGÚN ARNHEIM.....	29
I.5.- LA EXPRESIÓN SEGÚN ARNHEIM.....	37
II.- EL COLOR COMO SIGNO DE LA COMUNICACIÓN.....	47
LA FORMA Y MATERIA EN EL ESPACIO PLÁSTICO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE EXPRESIVO EN OBRAS ESPECÍFICAS DE LAS MENINAS DE PABLO PICASSO.	
II.1.- EL COLOR COMO SIGNO EN LA SUITE LAS MENINAS DE PICASSO.....	55
II.2.- EL CARÁCTER SUBJETIVO DEL COLOR EN LAS MENINAS DE PICASSO.....	61
II.3.- EL COLOR. ASFIXIA Y RESPIRACIÓN EN LAS MENINAS DE PICASSO.....	67
III.- DESARROLLO DE LA PROPUESTA PERSONAL.....	87
CONCLUSIONES.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	123
ÍNDICE DE IMAGÉNES.....	125

INTRODUCCIÓN

El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, remplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo.

Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito. La gran tela vuelta de la extrema izquierda del cuadro cumple aquí su segunda función: obstinadamente invisible, impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente.

Las palabras y las cosas.

Michel Foucault

Esta investigación pretende conjuntar varios elementos. Por un lado, abordar y analizar conceptos que de manera práctica, se intuyen en la práctica pictórica, y que, no obstante el trabajo cotidiano, no se conocen. Se explorarán estos conceptos que de manera natural percibo y acciono, empero, resultan limitantes, por ello, enfrentar la oportunidad de ampliar el conocimiento de lo general a lo particular nos permitirá desarrollar un horizonte perceptual extenso y ahondar en procesos naturales que posibilitarán acercarme de otra manera a la práctica. Por otro lado, se revisarán las *Claves de la Comunicación* para fortalecer un diálogo reflexivo; buscaremos consolidar como instrumento metodológico la *Tripartición de la Semiótica*, la cual creemos es lo ideal para nuestro trabajo de investigación.

Así, en un primer momento, al exponer sobre las Claves de la Comunicación, intento visualizar el instrumento metodológico para acceder al contexto plástico, en concreto, la pintura, desde un orden distinto al que acostumbro ingresar. El tomar o re-tomar el conocimiento y experiencia de distintos autores servirá para ampliar los conceptos teóricos que incipientemente manejo, y que, al compararlos con *intuiciones* (pintores y teóricos reconocidos) pueden en el algún punto refutarse o ahondar más en ellos.

A lo largo de la investigación se revisará el Proceso Creativo y se relacionará éste con el trabajo del referente elegido: Pablo Picasso. Posteriormente, y una vez planteados algunos elementos de carácter teórico, se emplearán para observar la *Suite*, con una aproximación al tema elegido como el eje de esta investigación: el color. Asimismo, pretendo relacionar este tema con el instrumento metodológico para así, posteriormente, aunado a la práctica,

y haber formulado y reformulado una nueva relación, confirmar el planteamiento original, para luego abordar y establecer una nueva relación con el color, dialogar y reflexionar dentro del programa de pintura para encontrar una manera sólida y perceptual en el lenguaje del color en la pintura como actividad humana. Enseguida, a través de la práctica (que es un acto interpretativo), se pretenden conectar los conceptos a la interpretación práctica de las nociones, que sólo difieren por el énfasis en la subjetividad o en la objetividad de la interpretación. Se distinguirán algunos conceptos como el *signo pictórico*, para poder aplicar el método semiótico a los signos que reviso de mi cotidianidad y que se me presentan vivos ante la percepción y el pensamiento visual. Así mismo se revisará la presencia de la experiencia previa y la sinestesia, ya que esta tiene una relación indispensable cuando realizamos los acercamientos a los signos vivos, y su forma de relacionarse. Después se revisará la significación ontológica que nuestro referente le da al color en esta serie, y una breve revisión a los datos visuales que se encarga de reformular con esta significación.

En este punto, el trabajo termina con la revisión del trabajo práctico tomando el método elegido para ampliar el contexto de las reflexiones encontradas a lo largo de la investigación, resultando en las debidas conclusiones del trabajo práctico y revisión de los conceptos intuitivos.

I. CLAVES DE LA COMUNICACIÓN

La comunicación ocurre a múltiples niveles: el más obvio es la verbal, es decir, por medio de la palabra [...] Hay un nivel paraverbal que comunica su información mediante el énfasis, el ritmo, la modulación y el tono de la voz.

Y también un nivel no verbal o corporal, expresado por medio del cuerpo, [...] por último, también el espacio físico del que disponemos para vivir o trabajar [...] la rama de la comunicación que estudia este fenómeno se llama proxémica.

Amores que duran... y duran... y duran.

Jesús Miguel Martínez

Gracias quiero dar al divino Laberinto de los efectos y de las causas

Por la diversidad de las criaturas que forman este singular universo,

Por la razón, que no cesará de soñar con un plano del laberinto [...]

Por el lenguaje, que puede simular la sabiduría...

Poema de los dones

Jorge Luis Borges

I. 1.- PROEMIO

La comunicación ocurre en múltiples niveles, el que considero más obvio y relevante por erigirse como modelo semiótico, es la transmisión cognitiva que se lleva a cabo a través del idioma, es decir, por medio de la palabra; en éste se expresa el contenido de lo que decimos tal como podría ser leído.

Es de tal magnitud ese modelo idiomático que no hay duda, ocupa la superestructura de todas las formas de codificación que existen. En esa magnificencia está su complejidad porque una lengua no sólo es un objeto histórico; también lo es espacial y social.

Más aún, en una de sus líneas estructurales esenciales, la fonética (componente más externo de la lengua) se percibe trascendencia y potencial cognitivo, ya que éste rebasa la cadena fónica. Es decir, más allá de los fonemas pero de manera ligada a éstos, existe lo que en el argot lingüístico se conoce como rasgos suprasegmentales, que sin ser fonemas se superponen a éstos. Podría decirse que constituyen un nivel paraverbal que comunica mediante el énfasis, el ritmo, el acento, la modulación y el tono de la voz.

Ahora bien, siguiendo esta línea de expansión cognitiva proveniente de la lengua misma,

La comunicación en el arte

existe de manera contigua y articulada con la lengua, un código paralingüístico con que se refuerza y se complementa la comunicación verbal. Ese código, como se indicó, es de esencia semiótica, es el lenguaje corporal cuyos signos son de naturaleza visual, expresados por los recursos dinámicos a través del cuerpo: su postura, gestos, la forma como lo vestimos y las modificaciones sutiles como el rubor, los micro movimientos de los músculos faciales o el cambio de diámetro de las pupilas. Y por último, también, el espacio físico del que disponemos para vivir o trabajar emite información sobre nosotros; la rama de la comunicación que estudia este fenómeno se llama proxémica¹.

La interacción entre emisor y receptor en un acto de habla tiene consecuencias que, en la semántica cognitiva, se remite a las acciones y reacciones que dentro de esos actos se suceden intermitentemente. Dentro de ese modelo la emisión de un mensaje es una acción que produce una reacción en el receptor, consistente no sólo en la decodificación del mensaje recibido, sino en la elaboración de una respuesta como un nuevo acto de codificación.

La comunicación es un proceso complejo en el que involucramos nuestra voz, con su ritmo, tono e inflexiones; el cuerpo con su postura, movimiento y vestimenta; los valores que le indican lo que es bueno o malo, lo que es adecuado decir y lo que no; las expectativas, es decir, lo que se aspira a conseguir con la comunicación; los órganos de los sentidos con los que registramos el proceso mediante sus limitaciones específicas; las emociones que modulan la conducta; el léxico o colección de palabras con las que expresamos nuestras ideas y conceptos o lo ilustramos por medio de metáforas.

Al abrirse un circuito de comunicación, se establecen canales a través de los cuales los personajes involucrados, se ven *afectados*, por la situación comunicativa, esto es, la interacción entre los participantes hace que cada hecho o enunciación los *toque* o *afecte*, en el sentido de incorporar parte del pensamiento y visión de mundo del otro. No estamos exentos de vernos influidos por nuestro alrededor.

Decimos entonces que en el proceso de comunicación cada uno de los personajes involucrados en el mismo se ven *afectados*, esto tiene que ver directamente con las situaciones y reacciones comunicacionales. Si consideramos el esquema clásico de la comunicación

¹ Se conoce como proxémica la parte de la semiótica (ciencia que estudia el sistema de signos empleado en la comunicación) dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; más concretamente, la proxémica estudia las relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico. Asimismo, pretende estudiar el significado que se desprende de dichos comportamientos. Tomado de <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemica.htm>.

EMISOR – mensaje – RECEPTOR²: vemos que lo dicho por el primero se incorpora o agrega al segundo y, al convertirse éste en emisor y dar respuesta al mensaje, se ha visto afectado por el punto de vista o comentario del otro, de tal manera que se mantiene a lo largo de la interacción. Dicha interacción involucra no sólo el aspecto verbal, y con él, tono, ritmo e inflexiones, también participa activamente el carácter, la emoción, postura, y dependiendo del espacio o lugar, la vestimenta.

Durante la interacción comunicativa, se van agregando elementos de carácter personal, a saber: situaciones éticas, políticas, sociales, valoraciones sobre la postura del otro, ya sea en un sentido positivo o negativo, en términos generales se ve reflejada la cultura³, es decir, todo aquellos elementos y situaciones que están relacionados con el funcionamiento y accionar de un grupo social, pueblo o nación, su vida cotidiana. Esta situación no es exclusiva de dos personas, es decir, podemos observarla en la postura asumida entre grupos humanos que aspiran a conseguir una buena comunicación.

Por otro lado, los sentidos con los cuales registramos el proceso comunicativo también se ven *afectados* por ser los principales protagonistas, es claro que tienen algunas limitaciones específicas, veamos: la conducta modula las emociones y lo que conllevan las mismas al actuar; lo mismo sucede con el léxico o lexicón (colección de palabras con las que expresamos nuestras ideas y conceptos), habrá momentos en que podamos ser lo suficientemente claros y transparentes, cuando no es el caso, recurrimos mayormente al uso de analogías y metáforas; no podemos olvidar, por supuesto, que el espacio que se convierte en *almacén*⁴ de conocimientos, recuerdos y experiencias es: el cerebro. Al respecto,

2 Tomamos el modelo de Román Jakobson (Lingüística y poética, 1960) el cual los define así:

Emisor o destinador: Es la fuente del mensaje, el ser vivo –en general individuo o grupo– o máquina que envía un mensaje. En general, en el discurso humano el emisor corresponde al que habla, el que usa la primera persona.

Destinatario o receptor: Es el ser vivo –individuo o grupo– o máquina que recibe un mensaje. En el discurso es la segunda persona, a quien se habla.

Mensaje: Es el conjunto de signos que se vehiculizan desde el emisor al receptor. Emitir un mensaje significa seleccionar y combinar signos. Jakobson incorpora también los siguientes elementos:

Contexto o referente: Es *de lo que se habla*. Tema, objeto, persona, reales o ficticios, a los que el discurso hace referencia.

Código: El sistema de signos elegido para el mensaje. La lengua española, el alfabeto Braille, los colores del semáforo son códigos. En general, en un proceso de comunicación se utilizan varios códigos a la vez.

Canal o contacto: El medio físico por donde circula el mensaje entre emisor y receptor.

3 Clifford Geertz considera que «la cultura es la trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su existencia y experiencia, así mismo como conducen sus acciones.». American Anthropologist, vol. 59, 1957.

4 Jesús Miguel Martínez Amores que duran... y duran... y duran., pp. 91-92.

La comunicación en el arte

en la práctica de la pintura, la memoria tiene un papel por demás importante, ya que al realizar una nueva obra, se reorganizan, equilibran o nivelan emociones, sentimientos y percepciones, que se convierten a su vez, en una guía del proceso creativo.

Al respecto Omar Calabrese, comparte ciertos puntos importantes y nos lleva de la mano a conocer la obra de varios autores y ofrecernos un concepto sobre el lenguaje en el arte. En su libro sobre la diferencia entre las *artes lingüísticas* y las artes visuales, revisa y da conceptos como *expresión*, *inefabilidad* e *irrepetibilidad*. Nos introduce paulatinamente al mundo de la semiótica⁵, su pretensión es llevar a cabo su estudio con un estricto empeño enmarcado en una investigación formal.

Es importante considerar algunos puntos de vista en torno a esto, ya que hace ver en con un sentido más estricto, diversas opiniones.

Susanne Langer que dice:

«...el arte no es estructura comunicativa, no es signo, no es código, no es sistema y que, por lo tanto, no debe ser tratado con métodos lingüísticos, en virtud de su esencia presentativa y no representativa como en el caso del lenguaje verbal».⁶

Para los franceses, Georges Mounin y René Passeron «la pintura, no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autoreflexiva, lo que elimina la posibilidad de llamarla lenguaje».⁷

Mounin culmina admitiendo lo siguiente:

«La obra, aunque sea considerada como objeto, existe no sólo como objeto sino como una cosa que transmite otra cosa a alguien, por lo tanto, como medio de comunicación. En este punto, sin embargo, Passeron distingue entre función de comunicación como la que tiene el lenguaje verbal y función de expresión. La expresión transmite algo sólo como resultado de una conducta humana interpretable, y la pintura es, precisamente, expresión. El llamado signo pictórico inventado por el pintor, encontraría realmente un significado sólo a posteriori en la comunidad de experiencias emocionales entre el pintor

5 «...como una ciencia que incorpora toda la experiencia y todo el saber, ya que todo es signo, todo tiene esa doble faz de significante-significado (que puede también traducirse en términos de lo sensible y de lo inteligible): lo que sirve de signo suele llamarse *significante*, mientras que a aquello a lo que se refiere el signo —aquello que da a conocer— se le llama significado». Umberto Eco, *Signo*, Ed. Labor, Barcelona 1976, p. 11.

6 Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, p.135.

7 *Ibid.*, p. 137.

y espectador de su obra».⁸

Es importante mencionar que en ambos autores encontramos el término, *expresión*. La pintura no es sólo vista como un lenguaje o aparato comunicador que transmite datos a diestra y siniestra, sino como elemento conductor de la subjetividad del autor, de *almacén* de datos, desde la memoria; de sus pensamientos y reflexiones; de su contacto con la vida cotidiana. De éste último, se desprenden las experiencias que dan origen a la necesidad de expresar lo pensado y lo vivido, no únicamente como un diario donde aparecen las noticias, sino como cuestionamiento a la realidad circundante, una pregunta constante al modelo de vida, a lo que la sociedad nos impone, sea considerado bueno o malo, una interrogante a la misma razón de estar aquí y ahora.

Uno pretende construir una imagen, con los materiales dispuestos, surge el dibujo y los pensamientos son traducidos en líneas y espacio, el color se manifiesta, en ese punto, la imagen cobra sentido, es aquí donde algunos aspectos transcendentales llaman a construirla según la idea que se tiene en ese momento: aparece un ojo, una nariz, y se agregan elementos particulares que vemos día con día. En este plano, la expresión queda plasmada en líneas, todo el sentimiento está vertido en un instante y se muestra *perfecto* en una imagen, aunque ésta no sea perfecta. Se materializa un sentimiento, un pensamiento, ya no queda en el olvido, se concretiza, la idea se cristaliza.

⁸ *Ibíd.*

I. 2.- TRIPARTICIÓN DE LA SEMIÓTICA

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia.

Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores.

Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda.

Pero me atrevo a decir que son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser leído.

La poesía, (fragmento), en Siete noches
Jorge Luis Borges

Abordaremos el análisis del lenguaje disgregando los elementos que lo componen, lo haremos, primeramente, bajo la óptica de la semántica.

Para ella el lenguaje se divide en:

1.- Univoco: Lenguaje científico

2.- Equívoco: Lenguaje cotidiano

3.- Polisémico: Es plurisignificativo y es propio de los textos literarios. Es connotativo y permite muchas interpretaciones.

En este apartado he de analizar y estudiar las claves de la comunicación; el color y la forma en el espacio como signos de comunicación del pintor Pablo Picasso, esto, con la finalidad de crear un lenguaje personal y producir una serie de pinturas donde el análisis de los elementos del pintor tomado como referente sea una aportación para la comprensión de mis propios *signos* y *símbolos*, para sostener una comunicación interna y externa.

Como instrumento metodológico utilizaré la *triptición de la semiótica*, de ella, refiriéndonos al criterio comunicativo, observamos sus tres planos:

- Semántica: relación entre signo y significado.
- Sintaxis: Relación entre signo y signo.
- Pragmática: Relación entre signo y fruidor⁹.

Juan Acha considera que «los tres planos existen en todo mensaje o sistema de signos y, por extensión, en toda recepción y percepción».¹⁰

«Dicho en otras palabras, el futuro artista debe instruirse en traducir –de forma racional, verbal y según aptitudes- las motivaciones axiológicas y teleológicas que lo impulsan, en modos profesionales de utilizar los componentes o elementos visibles como signos, para acentuar las relaciones del signo con el significado de la realidad (la semántica), con los otros signos (la sintaxis) o con el receptor o sociedad (la pragmática).»¹¹

Siguiendo a Morris:

«Lekomcev también encuentra en la producción artística la tradicional tripartición de la semiótica en semántica, sintaxis y pragmática (la relación entre signo y significado, entre signo y signo, y entre signo y fruidor respectivamente). El aspecto semántico de la obra de arte nace de la elección de la forma más económica y original de establecer una correspondencia entre signo icónico y mensaje con carácter de símbolo. El aspecto sintáctico está en lo que Wittgenstein definía como la analogía de la proposición y de la situación real. El aspecto pragmático, por fin, está en el análisis de las relaciones entre los diversos actores del hecho comunicativo, comprendidos en el ambiente y la obra».¹²

En la presente tesis, la semiótica juega un papel de gran importancia, ya que proporciona la herramienta para realizar nuestro análisis y poder distinguir eficazmente los signos y símbolos que componen la obra plástica. Estos elementos fundamentan y cristalizan de manera consciente y más profunda la producción plástica, tiene una

9 Fruidor, aquel que «...ante una obra, ya sea teatral, cinematográfica, pictórica u otra, la apreciará y gozará de ella teniendo como posibilidad el potenciar la riqueza de su contacto personal con aquella». Tomado de ¿Qué diferencia hay entre fruidor y espectador? Antinori, Analía. <<http://antinoritecnicas10.blogspot.mx/2010/04/que-diferencia-hay-entre-fruidor-y.html>> consultado el 12 de octubre de 2013.

10 Acha Juan, Crítica del arte, p. 43.

11 Acha Juan, Introducción a la creatividad Artística, p. 74.

12 Omar Calabrese, Op.cit., p.192.

doble función, observar hacia afuera y, sobre todo, ser observadores de nuestro interior. Consideremos el siguiente fragmento:

«No es justificable psicológicamente separar el yo interior de las reacciones ante la realidad externa. Esta verdad fue expuesta de manera notable por Goethe, que en 1823 escribía en uno de sus ensayos: “Confieso además que siempre me ha resultado sospechosa esa frase grandiosa y altisonante: ¡Conócete a ti mismo! Esa petición me parece una especie de ardid de sacerdotes confabulados en secreto para confundir a las personas señalándoles objetivos inalcanzables y para alejarlas de su actividad en el mundo exterior, llevándolas a un estado de falsa contemplación. Un hombre solo se conoce a sí mismo, lo mismo que sólo se encuentra a sí mismo en el mundo. Todo objeto nuevo, bien observado, revela un nuevo órgano en nosotros mismos”».¹³

Contemplar el mundo para conocerlo, para encontrarnos. Me parece una acotación muy acertada, corresponde así, al sentido vital buscar un lenguaje ya que los signos y símbolos que adquirimos provienen de ese contacto con el mundo, nos representan y expresan.

Al respecto Juan Acha dice:

«Entre las ciencias, la semiótica estudia los significados (o significaciones) de los fenómenos y cosas tomadas por sistemas de signos [...]. Por otro lado, sabemos que los componentes del inconsciente buscan emblematizarse en algún signo –sea conocido o nuevo– que es necesario descubrir y decodificar. Recordemos a Paul Ricoeur, quien ve en el inconsciente una arqueología una relación dialéctica con una teología que se emblematiza en algún signo».¹⁴

Mukarowsky comenta:

«Hemos llegado a la conclusión de que la obra plástica se distingue de los demás productos de la actividad humana principalmente por el hecho que mientras la intencionalidad convierte a éstos en cosas que sirven a objetivos determinados, la obra artística es transformada, por la misma intencionalidad, en signo no subordinado a ningún objeto exterior, sino independiente y evocador del hombre de una determinada postura frente a la realidad.

¹³ Arnheim Rudolf, *Hacia una psicología del arte y entropía.*, p. 314.

¹⁴ Acha Juan, *op.cit.*, p. 189.

Es cada más evidente a cada momento, que la materialidad de conciencia individual está presente hasta en sus zonas más profundas, por los contenidos que pertenecen a la llamada conciencia colectiva. Por lo tanto, la problemática alrededor del signo y la significación es cada vez más importante, cada contenido psíquico que rebasa los límites de la conciencia individual toma, por el puro hecho de comunicabilidad, el carácter de signo. La definición más simple acerca del signo la refiere como un hecho sensorial que invoca o se adscribe a otra realidad, la cual debe evocarse. De esta manera, enfrentamos una obligación, la cual nos lleva a preguntarnos, cuál es esa otra realidad substituida por la alguna artística. Cierto es que podríamos halagarnos al tener la certeza de que la obra de arte es un signo autónomo, representado únicamente, por el hecho de actuar de intermediario entre los miembros de una misma colectividad. De esta manera la situación del contacto de la obra-cosa con el contexto cotidiano, quedaría relegada a otro plano y, además, sin ser resuelta. Hay signos que no se describen o nombran a una realidad diferente, empero, el signo siempre significa algo que se colige del hecho que tiene que ser comprendido tanto, por quien lo emite como por aquel que lo recibe. No obstante, para el caso de los signos autónomos ese algo no está visiblemente determinado. Pensemos, ¿cuál es esa realidad indefinida que representa la obra de arte? Cada componente de una obra de arte tiene su propio valor comunicativo, independiente del tema representado (incluyendo los más formales). Así, pues, los colores y las líneas de un cuadro significan algo, no obstante no haya tema – pensemos en la pintura absoluta de Kandisky o algunas obras de pintores surrealistas. Es justo en este rasgo verdaderamente semiológico de los componentes formales, que consiste o está presente la fuerza comunicativa del arte sin tema, llamada por algunos, difuso.»¹⁵

15 Jan Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p. 267.

I. 3.- PROCESO CREATIVO SEGÚN VIGOTSKY

El acto creativo no es desempeñado sólo por el artista; el espectador contacta a la obra con el mundo externo descifrando e interpretando sus cualidades internas y así contribuye al acto creativo.

Marcel Duchamp

Hablando sobre la creatividad en los niños, se hacen presentes las siguientes etapas del desarrollo de este proceso y, que en este caso, nos sirve como un importante eje para este estudio. Revisaremos los conceptos siguientes de Vigotsky:

Disociación:

«Toda impresión conforma un todo complejo compuesto de multitud de partes aisladas, la disociación consiste en dividir ese complicado conjunto, separando sus partes preferentemente por comparación con otras, unas se conservan en la memoria, otras se olvidan. De tal modo, la disociación es condición necesaria para la actividad ulterior de la fantasía»¹⁶.

Agrupación o asociación:

«El momento que sigue en los procesos imaginativos es la asociación, o sea, la agrupación de elementos disociados y modificados. Como señalamos anteriormente, ésta asociación puede tener lugar sobre bases distintas y adaptar formas diferentes que van desde la agrupación puramente subjetiva de imágenes hasta el ensamblaje objetivo científico. Propio por ejemplo, de la representación geográfica. Y finalmente, momento postrero y definitivo del trabajo previo de la imaginación, es la combinación de imágenes aisladas ajustándolas a un sistema, encajándolas en un cuadro complejo»¹⁷

Deformación o exageración:

«Al proceso de disociación sigue el proceso de los cambios o modificaciones que

16 Lev. S. Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia*, p. 32.

17 *Ibíd.*, p. 35.

sufren estos elementos disociados. Este proceso de cambios o modificaciones se basa en la dinámica de nuestras excitaciones nerviosas internas y de las imágenes concordantes de ellas. Pero las huellas de las impresiones externas no se aglomeran inmóviles en nuestro cerebro como los objetos en el fondo de una cesta, sino que constituyen procesos que se mueven, se transforman, cobran vida, mueren y en este movimiento radica la garantía de sus cambios bajo la influencia de factores internos, deformándolos y reelaborándolos. [...] El afán de los niños por exagerar, lo mismo que el afán de los adultos, tienen una raíz interna muy honda, debida en gran parte a la influencia que nuestro sentimiento interno ejerce sobre las impresiones exteriores. Exageramos porque querríamos ver la cosas aumentadas cuando esto corresponde a nuestra necesidad, a nuestro ánimo interno»¹⁸

Cristalización:

«Y finalmente, momento postrero y definitivo del trabajo previo de la imaginación, es la combinación de imágenes aisladas a un sistema, encajándolas en cuadro complejo. Pero no termina en esto la actividad de la imaginación creadora, [...] el círculo de esta función se cerrará solamente cuando la imaginación se materialice o cristalice en imágenes externas»¹⁹

Estos conceptos tomados de Vigotsky, nos permiten ver con mayor claridad el *estudio* que hace Picasso con sus *Meninas*, quien en su *taller-laboratorio*, explora de manera analítica la obra, hasta el punto donde disecciona la imagen, separando los elementos internos del cuadro de Velázquez. Empero, lo interesante en Picasso es que de este *estudio*, de esta apropiación de elementos visuales que estudia, los transfigura con su propio lenguaje, no los copia en absoluto. Los transforma en imágenes personales donde plasma su propia expresión, su vida, su sentir, su memoria y reflexiones. Para enfatizar el trabajo del malagueño quiero agregar algunas notas importantes; la primera, respecto al trabajo.

Para mí, es prácticamente obligado mencionar lo siguiente: las obras elaboradas por un Velázquez maduro, estriban hasta el punto del efecto de la pincelada y de la armonía delicada del color, que las ilustraciones no pueden proporcionar, acaso solamente una vaga idea de lo que mostraría un original. Pensemos en la obra las *Meninas* (las damas de honor) y su enorme lienzo (más de tres metros de altura). En ella aparece el mismo

18 *Ibíd.*, pp. 32 y 33.

19 *Ibíd.*, p. 35.

Velázquez en actitud de trabajo, en el cuadro, luego de una cuidadosa observación descubrimos también qué es lo que está pintando. En el espejo de la pared posterior del estudio, se reflejan un par de figuras: el Rey y la reina, que están posando para su retrato. De tal manera que lo que vemos es lo que ellos ven, a saber: un grupo de gente que ha ingresado a la cámara. Entre ellos, su pequeña hija, la infanta Margarita, cercada por dos damas de honor, una de ellas ofrece un refresco entretanto la otra hace una reverencia a la pareja real. Conocemos sus nombres y también los la gente de talla pequeña, cuya obligación era divertir. Los adultos que están en el fondo parecen cuidar que los visitantes se comporten de manera correcta.



Lámina 1

“Pero, ¿qué significa exactamente todo esto? Es difícil saberlo y quizá nunca se desvele el manto que lo cubre, no obstante prefiero pensar que Velázquez detuvo y congeló un instante, detuvo el tiempo cual de una cámara fotográfica se tratará. Es posible considerar el hecho que la princesa hubiera sido traída para atenuar el aburrimiento de la pose y, el Rey o la Reina comentaran que había un tema digno de un pincel, allí. Cualquier solicitud hecha por el soberano se toma como una orden, así pues, es probable que debemos esta obra maestra a un simple deseo pasajero de la realeza que únicamente Velázquez podía volverlo realidad.”²⁰



Lámina 2

Muchos han estudiado las Meninas de Velázquez, como por ejemplo: Degas y Vlady. (Lámina 1 y 2), Picasso no es la excepción.

Sabartés versa sobre la descripción y elección del pintor, de la misma manera, cuestiona sobre la obra: «El trabajo, para Picasso, es la puerta de escape que le permite explicarse con mayor claridad. [...] Las meninas... ¿Por qué Las Meninas y no otra cosa?»²¹

Él mismo menciona lo que piensa el pintor acerca de la obra:

²⁰ Gombrich Gombrich. Historia del arte. p.335

²¹ Jaime Sabartés, Picasso: Las meninas y la vida, p. 2.

«Si uno se pusiera a copiar Las Meninas, de toda buena fe, pongamos por caso, al llegar a cierto punto y si el que copiase fuese yo, me diría: ¿Qué tal sería a ésa un poquitín más a la derecha o a la izquierda? Y probaría a hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez. La prueba me llevaría de seguro a modificar la luz o a cambiarla, con motivo de haber cambiado de lugar a un personaje. Así, poquito a poco, iría pintando unas Meninas que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que el creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis Meninas...»²²

Para mí, es muy interesante observar la claridad que tiene Picasso respecto de su trabajo. Indudablemente, es un maestro y tiene conciencia del don y la facilidad, no obstante, sería más atinado decir, que sabe con claridad sobre el desarrollo de su trabajo y de su lenguaje. El punto medular es el siguiente, Picasso no pretende copiar, sino, que por medio de la imagen, él construya las propias. En este momento prefiero guardar cierto silencio respecto a mi opinión personal, puesto que lo que interesa aquí es el desarrollo de la investigación, así que continuaré y más adelante verteré mis comentarios.

Continúa Sabartés:

«Velázquez es un pintor realista. A falta de medios mecánicos, la función del pintor, cualquiera que fuese, venía a ser, antes de ahora, la del fotógrafo actual: un captador de imágenes, imitador de las formas y colores que veía. La imaginación, en el sentido literal de la palabra, era innecesaria al artista anterior al descubrimiento de la cámara oscura. Velázquez, lo mismo que los demás artistas de su clase, copiaba lo que se ofrecía a su vista, como el la veía, como él creía ver. [...] Le bastó ser quien fue, dijo un biógrafo suyo. Le bastó, indudablemente, ser uno de los más grandes pintores de su tiempo y cumplió a maravilla su misión de reportero gráfico, obligación que debía al cargo de Pintor de Cámara del rey Felipe IV».²³

Después de mencionar o abordar anteriormente la comunicación desde un punto de vista general, es necesario dirigir los esfuerzos a objetivos más específicos. Ya que, es imperante darle paso a lo que se va encontrando. Ahora, no podemos hablar de la *comunicación* de una forma simple, pues empiezo a visualizar que ésta, lleva en el arte un sentido *poético*. Respecto a ello Gastón Bachelard abre un horizonte nuevo, más bien, se establece el marco

²² Ibidem.

²³ Ibid., p.10.

de este tema. Hablamos de comunicación poética, no de cualquier sistema comunicativo o lenguaje general. En este lenguaje poético van implícitas muchas más cosas, es un acto consciente y razonado de los elementos que la percepción va acomodando y estructurando dentro del esquema teleológico.

Bachelard comenta:

«Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de la ciencias, que ha seguido tan claramente cómo ha podido el eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos su hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética. [...] Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen [...] La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas.»²⁴

Dicho esto, hay puntos trascendentales para concentrar y concretar en la información de la investigación. Uno de ellos es la *percepción*, tema que, a continuación será ampliado.

24 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 7.

I. 4.- LAS TRES ESENCIAS DE LA PERCEPCIÓN SEGÚN ARNHEIM

Mirar el río hecho de tiempo y agua y recordar que el tiempo es otro río, saber que nos perdemos como el río y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño que sueña no soñar y que la muerte que teme nuestra carne es esa muerte de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo de los días del hombre y de sus años, convertir el ultraje de los años en una música, un rumor y un símbolo, ver en la muerte el sueño, en el ocaso un triste oro, tal es la poesía que es inmortal y pobre. La poesía vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara nos mira desde el fondo de un espejo; el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios, lloró de amor al divisar su Itaca verde y humilde. El arte es esa Itaca de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable que pasa y queda y es cristal de un mismo Heráclito inconstante, que es el mismo y es otro, como el río interminable.

Arte poética (fragmento)

Jorge Luis Borges

La percepción es entendida como una sensación interior que resulta de una impresión material presente en nuestros sentidos.²⁵ Por ello recurrí a estudios sobre el medio visual, en este caso de *pintura y dibujo*, a una búsqueda más específica. Rudolf Arnheim, aporta de manera formal el esquema de esta investigación con sus reflexiones, permite desarrollar ideas propias de manera más consciente. Debo mencionar que, en el curso de la integración de información surgen ideas que se van cristalizando de manera práctica, que van funcionando como enlaces que posibilitan un concepto (una imagen), a otro y a otro más, como una secuencia lógica entre una y otra imagen, podríamos llamarle la *lógica propia del arte*, que al contacto con la materia, con el hacer, manifiesta en su íntimo proceso un vehículo conductor entre uno y otro, es un terreno donde la experimentación

25 Tomado de Aprendizaje, percepción y comunicación, Enrique Martínez-Salanova Sánchez, <http://www.uhu.es/cine.educacion/didactica/0062percepcionaprendizaje.htm>. Revisado el 21 de noviembre de 2013.

tiene un vínculo con las ideas y emociones, con esa expresión que presiona hacia afuera.

Reflexionemos más acerca del concepto de *percepción*. Con él van implícitos elementos que no pueden dejarse de lado. Por ejemplo, no puedo dejar de reflexionar acerca de los sentidos, ellos son los que suministran la materia prima con los que nos relacionamos directamente con el medio y con todos aquellos objetos, espacios y situaciones que forman parte de una realidad constante. En este momento no puedo tener un idea bien definida, concreta, y claro, soy consciente de la realidad en la que me desenvuelvo, pero digamos de una manera más fina y preguntémonos ¿de qué manera es uno consciente, en esta participación en la vida cotidiana? ¿Cómo interviene la percepción? La verdad, antes de conocer a estos autores no era tan consciente, sabía que tenía sentidos, obviamente, sabía que participaba en muchas de mis actividades, y en este caso en la actividad que hoy nos atañe. Sin embargo, este saber era, sobre todo, de manera intuitiva y automática. Esta circunstancia automática e intuitiva se reflejaba en las actividades cotidianas y, con mayor énfasis, en la producción. Arnheim dice: «Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención».²⁶ ¿Todo percibir es también pensar? ¿Todo razonamiento es intuición? ¿Toda observación es invención? Quizá nuestros sentidos actúen de una manera tan veloz, que no decimos: hoy voy a percibir y por lo tanto asociar el pensamiento, es un hecho que ya está dado y con una sorprendente rapidez. Me he dado a la tarea de hacer consciente este acto vertiginoso, de mirarlo, de conocerlo, porque en un instante ya se volvió intuición, en otro, es automático. La percepción es hacer relaciones y existen tres esencias de la percepción que a continuación desarrollaremos.

La dinámica de los perceptos:

«La nueva teoría plantea un curioso problema. Es obvio que los rasgos estructurales globales de que se considera compuesto al percepto no vienen dados explícitamente por ningún esquema estimulador. Si por ejemplo, se ve una cabeza humana –o varias- como algo redondo, esa redondez no forma parte del estímulo. Cada cabeza tiene su particular silueta compleja, que se aproxima a la redondez. Si esta redondez no es producto de una destilación intelectual, sino que es realmente vista, ¿cómo entra el percepto? Una respuesta plausible sería que la configuración estimuladora participa en el proceso perceptual sólo en el sentido de despertar en el cerebro un esquema específico de categorías sensoriales generales. Ese esquema “vale por” la estimulación, del mismo modo que, en una descripción científica, una red de

26 Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 18.

conceptos generales “vale por” un fenómeno observado. Así como la naturaleza misma de los conceptos científicos excluye la posibilidad de asir con ellos el fenómeno “en sí”, no total ni parcialmente. La máxima aproximación de un científico a una manzana es la medición de su peso, tamaño, forma, ubicación, sabor. La máxima aproximación de un percepto al estímulo “manzana” en su representación a través de un esquema específico de cualidades sensoriales generales, tales como redondez, pesantez, sabor a fruta, verdor»²⁷

La mirada se desarrolla: tenemos la certeza que, si bien la vista permite a todo ser humano saludable distinguir miles de matices, aquellas categorías perceptuales con las que aprehendemos y conceptualizamos el entorno, evolucionan de lo simple a lo complejo.²⁸

Arnheim continúa, si la percepción a través del sentido de la vista es una aprehensión activa, ¿qué es, bien a bien, lo que aprehende?, ¿toma cada uno de los innumerables elementos de información, o solamente algunos de ellos? Si un espectador examina un objeto atentamente, encontrará sus ojos bien equipados para ver los detalles más pequeños o minúsculos. A pesar de, la percepción visual no opera con la fidelidad mecánica de una cámara que registra todo imparcialmente: todo lo conglomerado de minúsculos trozos de forma y color que constituyen los ojos y la boca de la persona que posa para la fotografía, lo mismo que la esquina de algún objeto que asoma, accidentalmente, por encima del modelo.²⁹

La tendencia a la estructura más simple:

«Si esta descripción es válida, habremos de decir que percibir consiste en la formación de “conceptos perceptuales”. Para nuestros patrones acostumbrados, esta resulta incómoda, porque se supone que los sentidos se limitan a lo concreto, en tanto que los conceptos se refieren a lo abstracto. Sin embargo, el proceso de la visión tal como lo hemos descrito más arriba parece satisfacer las condiciones requeridas para la formación de conceptos. La visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables o sólo al caso individual del momento, sino también un número indeterminado de otras cosas similares.»³⁰

27 *Ibíd.* p. 61.

28 *Ibíd.*, p. 365.

29 *Ibíd.*, p.58-59.

30 *Ibíd.*, p.61.

La materia bruta de la experiencia = materia prima. La percepción es muy rápida, ya lo entendí, también comprendo que dentro de la percepción hay algo más que el simple hecho de mirar todo como una cámara fotográfica, ya que tenemos la capacidad de enfocar lo que nos interesa, y con sólo seleccionar cierto aspecto importante, participa nuestra percepción apropiándose de alguna particularidad que nos ofrece algún objeto determinado, es decir, elegimos un objeto de estudio sobre el cual llevamos selecciones una y otra vez. Otro hallazgo importante y que pude observar, es que tanto de manera consciente o inconsciente, *manipulamos* nuestros sentidos para seleccionar. El término *manipulación* me parece un poco corto, más bien tendría que decir: ajustamos nuestros sentidos, para encontrar en nuestro objeto ese rasgo interpretativo para dotarlo de nuestro lenguaje poético; espero que ese encuentro sea de manera consciente y no tan automático. Abordemos aquí un punto importante: formación de *conceptos perceptuales* = *abstracción*.

Pablo Picasso como un excelente observador, toma como materia prima un cuadro de un pintor realista. A través de sus observaciones pasa por cada uno de los procesos mentales que mencionamos, su percepción y mirada que se desarrolla, muestra de manera activa estos conceptos, es decir, por medio de su trabajo nos va mostrando este proceso, creo entender que este pintor lo hace de manera intuitiva, pero, también *veo* que los cuestiona. Hay algo que me parece verdaderamente inquietante, su imaginación siempre activa lo lleva a ser una persona visual y creadora desde los inicios de su vida, y manifiesta capacidades singulares a la aprehensión del mundo bajo una mirada diferente, quiero explicarme con la siguiente cita:

«Tuvo dificultad en aprender a leer y escribir, y más todavía en dominar los números. Parece haber querido tratar los números como si fueran modelos visuales, más que como símbolos de cantidades, viendo por ejemplo una paloma como si fuera una disposición de ojos como ceros, alas como doses y la línea básica como la suma de las cifras; la historiadora del arte Mary Gede cree que “antropomorfizaba” los numerales y estaba distraído por las fantásticas dotes que poseía.»³¹

No queda aquí esta enseñanza, porque resulta que con su trabajo, además de poner en práctica las tres esencias de la percepción y el *proceso creativo* que revisamos anteriormente, los conocimientos adquiridos a lo largo de su vida, va ampliando su marco de posibilidades para posibles soluciones diferentes, muestra estas pequeñas y particulares nociones para acercarnos a un tema que nos proporciona por medio de la pragmática una visión renovada, 31 Gardner Howard, *Mentes Creativas; Una anatomía de la creatividad*. p. 159.

de este tema. Considerando estos términos entraremos ahora con Josep Palau I Fabre quien ofrece una guía, una orientación en la dirección de este trabajo.

Palau comenta: «El primero es el recuerdo de las *Meninas* de Velázquez, reactualizando por una fotografía de la obra en blanco y negro que Picasso tenía a su alcance y podía consultar mientras pintaba.»³²

Reflexionemos, el recuerdo reactualizado³³ por una fotografía en blanco y negro. ¿Qué nos está diciendo aquí el autor? La reactualización de una imagen, de una pintura realizada por un pintor de *Cámara*, un pintor realista que no tenía medios mecánicos, que imitaba formas y colores que veía, copiaba lo que se ofrecía a su vista, como el la veía, como él creía ver, donde jugar con la imaginación era innecesario. ¿Cómo y qué creía ver? ¿En realidad, el proceso de Velázquez se diferenciaba del de Picasso? ¿No había en el proceso de Velázquez imaginación, creatividad y alguno de los procesos que reflexionamos anteriormente? Picasso, en su trabajo hace más visible estos procesos, él ya contaba con los medios mecánicos, prueba de ello es una fotografía con la que da inicio a su trabajo. En seguida, el autor ofrece los distintos acercamientos que tuvo Picasso a esta obra, así también, los diferentes puntos de vista vertidos en algunas publicaciones. Antes de ir adelante debemos considerar la importancia de las siguientes preguntas: «¿es tan sólo reproducir lo que vemos la finalidad del arte? ¿Es eso su única misión?»³⁴

En esta particular serie, vemos a un *pintor* estudiando a otro *pintor*, y en la cristalización del estudio de manera práctica fluyen no solamente datos técnicos, sino toma forma el carácter subjetivo de quien lo estudia, es decir, Picasso participa activamente con su experiencia de vida, vemos algo inaudito, confirmado en la cita siguiente: «Así, poquito a poco, iría pintando unas *Meninas* que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que el creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis *Meninas*...»³⁵

Pero dentro del texto nos menciona varias motivaciones que tiene para desarrollar este trabajo, ya mencionamos algunas, y considerando el reto que él veía, hubo un elemento de la vida cotidiana, que nos menciona este autor:

«El tercer elemento a tener en cuenta es la representación de San Sebastián,

³² Fabre I Palau Josep, *El secreto de las meninas de Picasso*. p. 7.

³³ Actualizar. *Ling.* Hacer que los elementos lingüísticos abstractos o virtuales se conviertan en concretos e individuales, constituyendo mensajes inteligibles. Tomado de Diccionario de la lengua española (DRAE) 22.^a ed., publicada en 2001 consultado el 18 de octubre de 2013. <<http://lema.rae.es/drae/>>

³⁴ Fabre I Palau Josep, *Op.Cit.*, p. 8.

³⁵ *Ibíd.* p.8.

Madrid y Barcelona del ballet Meninas, basado en el cuadro de Velázquez, durante el año de 1917, cuando Picasso viajaba con los Ballets rusos. Una de las meninas era interpretada por Olga Koklova, la bailarina que un año después se casaría con Picasso.»³⁶

Me interesa sobremanera citar algo que me parece de suma importancia, ya que es nuestro tema:

«Desde el punto de vista plástico existe también, en aquellas representaciones, otro factor importante, debido a que el vestuario era obra de José María Sert, artista más bien efectista. Esto puede ayudarnos a explicar la presencia de muchos colores estridentes y algunos casi llamativos –poco velazqueños en todo caso– que hallamos en la suite picassiana.»³⁷

Además:

«Tampoco podemos olvidar, entre los ingredientes que pueden haber configurado esta aventura plástica, el rodaje, dos años antes, del film de Clouzot *El misterio de Picasso*, donde la cámara trata de captar el fluir mismo de la inspiración del artista, obligándole a una improvisación constante y a un dinamismo creciente. Si en el film Picasso ha estado trabajando ante la cámara, en las Meninas, como veremos, se convierte en cámara o, en todo caso, adopta la movilidad de ésta. Si antes el pintor se situaba ante el objeto y, sin cambiar de emplazamiento, trataba de captar su permanencia o fugacidad, ¿por qué ahora no podía desplazarse como una cámara y captar los aspectos cambiantes del objeto? [...] Para terminar con la recesión de los elementos que han pesado sobre dicho conjunto, digamos que el artista acaba de atravesar un período de crisis: ruptura con Françoise Gillot a fines de 1953, muerte de Olga Koklova, de quien ya vivía separado desde 1935, y en 1954 entrada de Jacqueline en su vida.»³⁸

Considero que lo que el autor quiere decirnos, es que en la práctica de las artes visuales se entremezclan diversos aspectos de la experiencia de vida, no podemos dejar de lado ninguno de ellos ya que originan una producción plástica, porque van implícitos cada uno de estos elementos. Dentro de un lenguaje poético hay manifestaciones verdaderamente relevantes, a saber: el psíquico, la experiencia, la percepción, la creatividad y, sobre todo la memoria.

36 *Ibíd.* p.10.

37 *Ibidem*, las cursivas son mías.

38 *Ibidem*.

En la siguiente cita, Fabre hace una reflexión importante sobre Picasso, sobre una búsqueda y contacto con la realidad que se le presenta. Pero hablamos de una realidad ontológica del pintor. Un relevante motivador para el desarrollo del trabajo plástico.

«Se refiere a la crisis sentimental o afectiva que atraviesa Picasso y que tal vez se refleja en otras producciones del momento, pero que nosotros vemos plasmada muy especialmente en algunas piezas de esa larga suite. La casi clausura que él mismo se impuso al emprender las Meninas es, creemos, una manera muy suya de buscar la salud a través del trabajo.»³⁹

Empezar una vez más de cero e intentar afirmarse, derrochando telas y colores. «Por lo tanto, el centro de gravedad de las obras varía: a veces es pictórico, a veces es psicológico. Si ciertas telas aparecen vacías es porque en él hay un gran vacío.»⁴⁰

Esta necesidad de llenar el vacío interior lo motiva y requiere de la *expresión*, término que ya hemos utilizado anteriormente.

39 *Ibíd.* p. 13.

40 *Ibíd.*

I. 5.- LA EXPRESIÓN SEGÚN ARNHEIM

La obra artística no puede ser identificada – tal como lo pretendía la estética psicológica – ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la consciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad. Queda todavía “la cosa” que representa la obra artística en el mundo sensorial y que es accesible a la percepción de todos, sin distinción alguna.

Escritos de estética y semiótica del arte
Jan Mukarovsky

Comencemos a disgregar un poco: «¿Dónde está situado exactamente y hasta dónde se extiende el territorio abarcado por el término expresión?»⁴¹

Existe un fenómeno curioso alrededor de este término, lo damos por entendido o al menos lo daba quien esto escribe. Lo que quiero decir es que lo empleaba para hacer referencia a trazos violentos, cargados de emotividad, de subjetividad. También lo usaba para referirme a ciertas actitudes que observaba en alguna persona. Igual y estas formas significantes no están tan perdidas, pero es importante estudiar y conocer, ampliar el conocimiento; Arnheim, efectivamente, hace estas dos separaciones importantes, pero él se refiere al *estímulo perceptual* y al *proceso mental*.

Del estímulo perceptual nos dice textualmente que «alude fundamentalmente a las manifestaciones externas de la personalidad humana.»⁴² De estas manifestaciones hablamos al principio y claro que podemos entenderlas, somos seres que viven en un entorno social, es algo obvio, inherente al mundo contemporáneo. Considero que lo importante por enfatizar es el proceso mental, Fabre nos dice:

«Es opinión de la psicología gestaltista que las diversas experiencias a las que suele agruparse bajo el rótulo de “percepción de la expresión” obedecen a cierto número de procesos psicológicos que convendría diferenciar.»⁴³

Lo anterior se refiere a los datos sensibles portadores de una expresión; nosotros

41 Arnheim Rudolf, Op.Cit. p. 55

42 Ibídem.

43 Ibídem.

recibimos una gran cantidad de información o *data* de nuestro medio; de las personas con las que convivimos; de los sucesos que ocurren en nuestro entorno, desde una lluvia o una interminable ciudad que se abre paso en la naturaleza. Con esto ya tenemos dos tipos de datos y no se limitan al aspecto y a la conducta, dice: «que los objetos inanimados son también portadores de una expresión directa.»⁴⁴ Llegamos al punto en que no sólo los seres animados contienen una expresión, sino también los inanimados, y menciona que nos encerramos en una dificultad terminológica, «La palabra “expresión” lleva implícita una acción, etimológicamente, la de presionar hacia afuera.»⁴⁵ Ya entiendo las pequeñas diferencias cuando nos referimos a la expresión en un individuo, y creo entender a lo que se refiere al estímulo perceptual. Pero lo que en verdad me interesa es sobre de los objetos inanimados, y entiendo su pregunta «¿qué podría expresar el aspecto de un objeto que carece de mente?»⁴⁶

Según Arnheim, hay dos teorías que lo explican temporalmente, la de la *empatía* y la de la *personificación*:

«...según ellas, el estado de ánimo del espectador se proyectaba sobre el objeto, haciéndola aparecer como si expresara una actitud propia. Pero cuando se limitaba la proyección a su dominio específico, quedaba el fenómeno genuino de la expresión inherente al aspecto perceptual del objeto mismo. En ese caso, ¿quién expresaba qué?»⁴⁷

Con eso sigue y se adelanta con una idea para fundamentar lo siguiente: todos los perceptos son dinámicos,

«...es decir, están dominados por tensiones dirigidas. Estas tensiones son componentes intrínsecos del estímulo perceptual, igual que el matiz lo es de un color o el tamaño de una forma. [...] Al dotar al objeto o suceso de una forma perceptible de conducta, estas tensiones le confieren un “carácter” y recuerdan el carácter similar de otros objetos o sucesos. Esto es lo que se quiere decir cuando se afirma que estos aspectos dinámicos del percepto expresan su carácter.»⁴⁸

Es interesante comprender cómo actúa nuestra percepción, hacemos relaciones

44 *Ibid.*, p. 56.

45 *Ibidem.*

46 *Ibidem.*, p. 56.

47 *Ibidem.*

48 *Ibidem.*

y no sólo vemos el objeto, sino que lo relacionamos con los ya existentes, conocemos las formas de los objetos de manera objetiva o al menos eso tratamos, y lo dotamos de tensionalidades (mencionadas por el autor), para descubrirnos en ello. Un ejemplo de todo esto, lo proporciona el autor, haciendo la relación con la viscosidad de la brea y la pasiva flojedad del auricular del teléfono. Este es un mero ejemplo visual, lo que es interesante viene para decirlo así: «Lo que cuenta sobre todo es, sin embargo, el carácter del objeto perceptual en sí, que se *expresa* a través de tensiones dirigidas en su interior.»⁴⁹

No pretendo tomar un tema tan extenso y diversamente estudiado en otros tiempos y por distintas materias, mi pretensión es enfocar aspectos de importancia sobre la comunicación que sirvan y vayan de lo general a lo particular, es decir, somos seres que estamos en constante comunicación, desde una palabra, hasta una postura y algún movimiento de nuestros músculos expresan algo. Bien sea que el espectador reciba tal o cual mensaje, expresamos algo.

Sabemos que el espectador recibe esta información y, por medio de sus valores, subjetividad y experiencias, traduce el mensaje de acuerdo a lo que él entiende o percibe, aunque quien mande el mensaje no quiera decir eso; la interpretación en la comunicación forma parte inherente del receptor.

Sin duda una respuesta a esta interpretación del receptor sería que el transmisor se esforzara por mandar un mensaje transparente. En las artes visuales no es tan sencillo ser claro, ya que intervienen distintos factores que no hacen tan determinante ésta claridad. Es decir, podríamos hacer el análisis de las pinturas de Picasso, creer que este análisis es el más cercano al punto de vista del creador y encontrar que nada tiene que ver con lo expresado.

Aun así, considero, que todos vemos el *lenguaje de la pintura*, una línea que define un cuerpo; un color que representa un espacio o un volumen que determine un cuerpo en el espacio, ellos son signos que atrapan los pensamientos del creador y lo enfatizan, pero hablar sobre el mensaje lleva consigo aspectos inefables, que únicamente en la expresión se pueden notar, y que no podríamos descubrir sin el debido estudio y conocimiento.

Hay que definir algunos puntos importantes sobre este tema, los cuales Arnheim muestra con sus reflexiones, además va guiándonos, para conocer de manera más objetiva la realidad que vamos a abordar. Lo que sigue nos complementa y dirige.

Vamos valorando, *percepción* y *expresión*. Con nuestra percepción encontramos

49 *Ibíd.*

indicaciones de la expresión. Es decir, esas indicaciones que llegan por medio de nuestra percepción son tomadas, seleccionadas y clasificadas.

«Cosa nada sorprendente, ya que la percepción es un mero instrumento para registrar el color, la forma, el sonido, etcétera, sólo si se le considera independientemente del organismo del que forma parte. En su contexto biológico adecuado a la percepción se revela como el medio de que se vale el organismo para obtener información sobre las fuerzas que actúan en su entorno y que son importantes por ser hostiles, amistosas o de otra clase y ante las que hay que reaccionar.»⁵⁰

Me parece interesante el contexto biológico y, aunque no es el tema a tratar, reconozco que en la percepción y en la expresión hay algo más sobre el lenguaje, ya que con éstos nos comunicamos, hasta el punto de cuidar nuestra integridad física y mental. Esto sin embargo es un tema aparte, no obstante es necesario seguirlos estudiando, al respecto nos dice el autor «La expresión como cualidad perceptiva. La definición dada anteriormente parece indicar que la expresión constituye una parte esencial del proceso perceptual elemental.»⁵¹

Este proceso, que ha ido evolucionando, se ha convertido en una parte sustancial del ser humano, con el cual desarrolla un sinnúmero de actividades físicas y mentales, creo que es necesario decir que el «fenómeno de la expresión es una manifestación física de procesos psíquicos.»⁵²

El autor agrega, la expresión «no existe tan sólo cuando una mente tira de las cuerdas de una marioneta, no se limita a los organismos vivos que poseen una conciencia.»⁵³

Abunda en torno a ello:

«Una llama, una hoja caída, el ulular de una sirena, un sauce, una roca escarpada, una silla de Luis XV, las grietas de una pared, el calor de una tetera vidriada, el dorso espinoso de un erizo, el colorido de una puesta de sol, una fuente que mana, el rayo y el trueno, los movimientos irregulares de un trozo de alambre doblado, todas estas cosas son capaces de transmitirnos una expresión a través

50 *Ibid.*, p.65.

51 *Ibidem.*

52 *Ibid.* p. 66.

53 *Ibidem.*

de los diversos sentidos.»⁵⁴

Así, que estamos como observadores, con nuestra percepción, algunas veces en toda su magnitud, otras tantas dormida, aun así captamos una infinidad de fenómenos expresivos. Lo que entiendo, es que tienen distintas funciones, ya sea por sobrevivencia o por otro tipo de necesidades biológicas, hacemos una selección de acuerdo a nuestro sistema de valores, a nuestros esquemas o a nuestros proyectos. La presente es una tesis de Artes plásticas, más concretamente del lenguaje en las Artes y es de vital importancia concretar, veamos:

«Un sauce llorón no da una impresión de tristeza porque se parezca a una persona triste. Más adecuado sería decir que ya que la forma, dirección y flexibilidad de sus ramas transmiten la expresión de dejadez pasiva, puede imponerse secundariamente la comparación con el esquema psicofísico estructuralmente similar de la tristeza en los seres humanos»⁵⁵

Anteriormente di mi definición de expresión, después de todo esto, me parece que queda muy corta, la descripción de una percepción no necesariamente equivale a una expresión, en los trazos violentos queda una ambigüedad en el significado del signo, si es que remitimos un trazo como signo. Puede estar cargado de alguna emoción, pero creo ver que esto no puede ser suficiente para describir este proceso complejo, puesto que intervienen muchos otros más, daré paso al siguiente:

El papel de la experiencia Previa:

«...la interpretación de la expresión percibida se ve influida por lo que se conoce sobre la persona o el objeto en cuestión y sobre el contexto en que se insertan. [...] Por ejemplo, una figura lineal puede modificar su estructura perceptual, y por consiguiente su expresión, si de repente la contemplamos como una figura humana. Una ceja alzada nos parece tensa porque la percibimos como desviación de la posición normal conocida. [...] Un objeto parecerá grande o pequeño según se lo vea, especialmente, en compañía de objetos menores o mayores que él. Lo mismo ocurre con el contexto temporal. Los edificios de una ciudad de tamaño mediano le parecerán altos a un granjero, pequeños a un neoyorquino, y por consiguiente la expresión que transmitan a los dos observadores será distinta. A un oyente moderno que la percibe en el contexto

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

temporal de la música del siglo XX, la música de Mozart puede parecerle serena y alegre, mientras que a sus contemporáneos les transmitía la expresión de una pasión violenta y un sufrimiento desesperado en relación con la música que conocían».⁵⁶

El papel de la sinestesia en muchas ocasiones nos da la impresión de que otra persona, a quien miramos, muestra el mismo comportamiento físico que recién exhibimos; es sin lugar a dudas una impresión sentida, si bien, lo más probable, es que en ese instante no nos halláramos mirándonos ante un espejo. Es factible que comparemos nuestro estado de ánimo, con la expresión dada por la conducta externa de otra persona, o bien, con el estado de ánimo que dicha conducta refleja o con ambos.

Ahora bien, si la conducta muscular y experiencia cinestésica son equivalentes, es entonces explicable que en ocasiones, uno tenga conciencia viva de la expresión facial, postura y gestos. Uno puede sentir, pensar y decir: en este momento soy igualito a mi padre, es de particular interés, el hecho de que el ciego pueda expresar sus sentimientos a pesar de ser incapaz de observar la expresión en otros. El ciego percibe sus propios gestos en virtud de sus experiencias cinestésicas, como menciona Pierre Villey: el ciego, igual que el vidente, es consciente de los gestos que hace cuando se halla bajo el influjo de diversas emociones. Se encoge de hombros y alza los brazos para expresar el desdén y el asombro.

La presencia de este llamado isomorfismo, podría dar cuenta del hecho en el que muchas veces basta adoptar una determinada postura, para entrar en el estado de ánimo correspondiente. El hecho de inclinarse y unir las manos, es algo más que una postura al azar para el rezo, el significado se deriva de la tradición. La impresión cinestésica que va de la mano a dicha postura es, estructuralmente, análoga a la actitud psíquica llamada devoción.

El hecho de inclinarse ante un poder superior, es una condición mental relacionada directamente con el gesto corporal correspondiente, una descripción lingüística habitual se sirve de lo físico para describir lo psicológico. Los rituales no expresan solamente lo que las personas sienten, sino que también las ayudan a sentir del modo que exige la situación. Al erguirnos, creamos una sensación muscular afín a la actitud de orgullo y, de esta manera, introducimos en nuestro ánimo un elemento perceptible de autosuficiencia. Ciertas conductas musculares, como asir, ceder, izar, estirar, suavizar, aflojar, inclinarse, correr o detenerse, parecen producir continuamente efectos de resonancia mental, por ello nos

⁵⁶ *Ibidem*.

servimos metafóricamente de estos términos para describir estados de ánimo. Podemos afirmar con seguridad, que los actos motores son expresivos aunque en diferentes grados, amén que son portadores de la experiencia de los correspondientes procesos mentales superiores, aunque ello sea, débilmente.

El acompañamiento corporal culmina la reacción mental. Ambos componen un acto de conducta psicofísica total. El organismo funciona siempre como un todo, física y psíquicamente.

En el más amplio sentido, es la expresividad directa, de las cualidades perceptuales, la que permite al artista transmitir los efectos de unas fuerzas psicofísicas de carácter universal y abstracto, esto es a través de la presentación de objetos y sucesos concretos e individuales. Cuando alguien pinta un pino, se apoya en la expresión de altura y extensión que este árbol transmite al ojo humano, pudiendo abarcar así, toda la multiplicidad de la existencia, desde principios generales hasta manifestaciones tangibles de tales principios, en los objetos individuales.⁵⁷

El conocimiento de *la percepción y la expresión* son herramientas importantes para el estudio del lenguaje, su participación activa en nuestros procesos, muestra la complejidad del espíritu humano, de su intensa labor que día a día se conecta con la realidad. Aunque esas conexiones, muchas veces, no estén tan claras como pensamos. Nuestras vivencias, emociones y pensamientos, habitan en un ente totalmente apto para el medio que lo rodea, lo interesante aquí, es que nuestros tres estados se mueven, muchas veces, de manera muy diferente. Al considerar que es parte de un solo ser, se tendrían que mover igual, o al menos eso se esperaría. Pronto me di cuenta que las manifestaciones del espíritu humano son impredecibles, dicho de otra manera, no las tenemos tan controladas como pensamos, en repetidas ocasiones nos sorprenden y actúan continuamente sin razones válidas para nuestro esquema. El mencionado autor dice que somos un todo, esta es una contradicción que es obligado estudiar más, el acompañamiento corporal que menciona habla de la expresión del carácter psíquico, esto es cierto, pero entendiendo que también interviene la experiencia en la percepción de la expresión, de quién la expresa y de quién observa lo expresado. ¿Hasta dónde es consciente el que expresa, y hasta donde es consciente el observador? Mantenemos un lenguaje lingüístico y por medio de la expresión, también hablamos.

57 *Ibíd.* p. 71.

De esta manera, el presente estudio permite ampliar nuestro conocimiento acerca de los conceptos, en particular de Picasso, ahora con la extensión que hemos hecho del concepto expresión, podemos ver los elementos que en un principio no estaban del todo claros y que nos ayudaran a poder entender los diversos procesos del lenguaje en el arte y de sus intrincados misterios que se nos muestran, como la luz de los ventanales de Picasso.

Pero lejos de acabar, doy paso a nuestro eje:

«Picasso se apodera, ataca, viola la personalidad de los demás artistas como si quisiera descubrir su secreto. Esta dimensión, evidente pero recóndita, se hace ostensible en Las Meninas. Ahora Picasso necesita formularse el problema abiertamente, casi descarnadamente; necesita verse habitado –quizá sentirse poseído- porque en él hay un vacío, y ha de hacerlo con una obra cumbre, ya que su problema y su vacío son inmensos. Es el problema del amor, del vacío del amor, de los desiertos del amor como diría Rimbaud. Muchas de Las Meninas de Picasso son Picasso menos el amor, que es como decir que les falta algo esencial. El pintor está ahí, la imaginación también, pero, a pesar de todo, Picasso parece ausente de algunas obras: en ellas no encontramos aquel calor que él acostumbra comunicarnos o que nosotros estábamos acostumbrados a descubrir. ¿Será, quizás, para decirnos que Velázquez es un pintor frío? ¿No será, más bien, que la frialdad de Velázquez es la que mejor le cuadra en este trance? ¿Por qué? En algunas de estas pinturas vemos ángulos rectos y trazos de una brusquedad que tal vez sólo encontraríamos en plena aventura cubista, con la diferencia de que los de ahora son más descarnados, más astillosos, nos hacen más daño que aquéllos.»⁵⁸

Sigamos y veamos como el color es considerado como elemento comunicacional, como signo.

58 *Ibíd.* p. 14-15.

II.- EL COLOR COMO SIGNO DE LA COMUNICACIÓN

En los vastos confines orientales del azul
palidecen los planetas, el alquimista piensa
en las secretas leyes que unen planetas y
metales.

Y mientras cree tocar enardecido el oro
aquél que matará la Muerte.

Dios, que sabe de alquimia, lo convierte en
polvo, en nadie, en nada y en olvido.

El alquimista

Jorge Luis Borges

...al definir el arte como lenguaje,
expresamos con ello unos juicios
determinados acerca de su organización.

Todo lenguaje utiliza unos signos que
constituyen su vocabulario (a veces se le
denomina alfabeto; para una teoría general
de los sistemas de signos estos conceptos
son equivalentes), todo lenguaje posee unas
reglas determinadas de combinación de
estos signos, todo lenguaje representa una
estructura determinada, y esta estructura
posee su propia jerarquización.

Estructura del texto artístico

Yuri M. Lotman

Desde el punto de vista plástico existe
también, en aquellas representaciones, otro
factor importante, debido a que el vestuario
era obra de José María Sert, artista más
bien efectista. Esto puede ayudarnos a
explicar la presencia de muchos colores
estridentes y algunos casi llamativos –poco
velazqueños en todo caso- que hallamos en
la suite picassiana.

El secreto de las meninas de Picasso

Fabre I Palau Josep

Visto desde un contexto biológico, el *color* es parte inherente a la naturaleza humana, la percepción le ha servido al hombre para obtener información sobre las fuerzas que actúan en su entorno; forma parte de la vida cotidiana. Para lograr interpretar el mensaje del color es necesario comprender que éste, está contenido en una materia y nuestros sentidos lo perciben a través de ella. La materialidad a la que nos referimos tiene una forma, y ella, una relación con el mundo natural y físico que nos rodea.

La relación del *color* con el hombre, va de la mano del entorno, dicha correspondencia

la percibe de manera diferente quien vive en una ciudad que en el campo; en cada etapa de la historia ha sido distinto, y es así que adquiere un carácter subjetivo. El hombre es un ser simbólico, tiene una inclinación, casi natural a encontrar símbolos y a adentrarse en ellos en una búsqueda de sentido.

El *color* en la pintura es un signo o fenómeno signico-ontológico. Un símbolo vivo que evoca distintos significados.

Al tratar de traducir el símbolo (*color*) es necesario conocer su contexto. Intuimos que una pintura descontextualizada no puede ser comprendida de manera adecuada, además es necesario situarla en su momento histórico para comprenderlo.

A lo largo de la historia, el *color* ha participado activamente en las actividades humanas, en ellas ha formado parte de ritos, mitos y leyendas, ceremonias, metáforas y analogías, es decir, en todas las actividades culturales del hombre; el ser humano se comunica de diferentes maneras, entre ellas, con los sentidos; el *color* es una sensación y el mundo en que transita el hombre es un universo de colores.

Empero, no quiero referirme en esta investigación al color como parte milenaria de la humanidad. Quiero acercarme al *color-materia* con lo que están elaboradas las pinturas. Y, aunque quiero situar la presente investigación en el aquí y ahora, es obligado y de suma importancia, mencionar algunos aspectos históricos para poder proyectar el sentido en que vamos a dirigir nuestro tema. Tampoco quiero extenderme en este momento, a la luz natural y a su espectro cromático, no obstante, es distinguible, para mí, la asociación de algunos de ellos a ciertos ritos y costumbres que el ser humano se empeña en construir, tal es la asociación del rojo a un poder vital como sangre y fuego.

«En Egipto, el rojo era fuego y amor. En Grecia, Zeus (Júpiter) lleva manto azul o rojo, por el cielo o por el fuego, según las circunstancias; Dionisio (Baco) prefiere el rojo, que hace referencia a la sangre vinculada a un mito especial, o al alegre estado de embriaguez (porque el rojo es la vid, néctar que alimenta al dios y lo mantiene contento); Afrodita (Venus, la esperanza) debe llevar el traje verde, tradición que se remonta posiblemente a Egipto. La simbología está directamente vinculada con la religión y la liturgia».⁵⁹

Es claro observar el empeño del ser humano por entender su entorno, ritos, mitos, leyendas, es un esfuerzo por conseguirlo, es el *color* el participante activo que interviene,

59 Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, p. 101.

de alguna manera, directamente en el lenguaje plástico. Se ve, así, como creador en todo el espacio, además, da u otorga, significados. Bajo su dominio las cosas son elaboradas a imagen y semejanza, de este modo, muestra su expresión en un abrir y cerrar de ojos.

Hay varios puntos acerca del *color*, partiendo de los experimentos de Newton, hasta el color, espectro, de la luz. A continuación revisaremos algunos datos teóricos que Johannes Itten en su libro “El arte del Color” nos aporta y nos sirven para revisar el color en esta serie.

1.- Contraste del color en sí mismo:

Uno de los más sencillos, con colores puros y luminosos. La oposición entre azul, rojo y amarillo, constituyen las expresiones más fuertes y entre más se alejen de los colores primarios va disminuyendo la expresión. “Cuando los distintos colores van delimitados por trazos negros o blancos, su carácter particular se pone mucho más de relieve. Su irradiación y sus recíprocas influencias son entonces ampliamente neutralizadas y cada color reviste una expresión real y concreta”⁶⁰ Y nos sigue distinguiendo algunos otros puntos importantes: todos los colores puros y no mezclados pueden formar contrastes de este tipo...; alcanza un número infinito...; y las variaciones son inmensas, y en consecuencia, es posible variar indefinidamente la expresión de la concordancia... “El tema o el gusto subjetivo del artista decidirán si la concordancia debe realizarse con superficies coloreadas más o menos grandes o si la concordancia debe contener más blanco o negro... el blanco rebaja la luminosidad de los colores y los hace más apagados, mientras que el negro aumenta su luminosidad y hace que se manifiesten más claros. Por ello el blanco y el negro desempeñan un papel particularmente importante en las composiciones coloreadas.”⁶¹

Es interesante como Picasso, consciente y sensible a este respecto, juega con todos los elementos que hemos revisado, y en el desarrollo de su trabajo juega con este abecedario una y otra vez. Se los presenta, pone colores principales y añade otros para subrayar. Y nos dice Itten más adelante: Este contraste “Expresa la vida bulliciosa, el brote de una fuerza luminosa. Los colores puros primarios y secundarios siempre expresan una irradiación cósmica primitiva y, al mismo tiempo, una realidad solemne y material. Por eso se emplean para un coronamiento de cielo como para una naturaleza muerta realista... Este contraste puede expresar ya una alegría desbordante ya una profunda tristeza, la vida primitiva o la universalidad cósmica.”⁶²

60 Itten Johannes “El arte del color”, p. 34

61 Ibidem

62 Ibidem

Pero aquí asistimos al despliegue de un conocimiento profundo, a una sensibilidad amplia, porque en el inicio de esta serie vemos otro tipo de contraste.

2.- El contraste claro-oscuro.

“La luz y las tinieblas, lo claro y lo oscuro son contrastes polares y tienen una importancia fundamental para la vida humana y para naturaleza entera. Para los pintores, el blanco constituyen los más fuertes medios de expresión. El blanco y el negro son, desde el punto de vista de sus efectos, totalmente opuestos; entre estos dos extremos se extiende todo el dominio de los tonos grises y de los tonos coloreados”⁶³

“El gris neutro equivale a la ausencia de colores, indiferente y desprovisto de carácter. Fácilmente sufre la influencia de los contrastes de tonos y de colores. Es mudo pero se transforma con facilidad en tonos espléndidos.”⁶⁴

“La acción de cualquier color puede conseguir que el gris pase de una ausencia de color o de un color neutro a su efecto complementario correspondiente. Esta transformación se efectúa de manera subjetiva en el ojo pero no se produce objetivamente en los mismos tonos de colores.”⁶⁵

“De por sí, el gris es neutro, muerto y sin expresión. Sólo recibe la vida por proximidad de los otros colores que le comunican por contacto un carácter. Los debilita y los suaviza. Puede servir de ligazón neutra para violentas oposiciones de colores; aspirando su fuerza se hace él mismo como un vampiro”⁶⁶

Picasso conoce las distintas maneras de obtener el gris, mezclando blanco y negro, lo vamos a ver en la secuencia de esta serie, también sabe que mezclando los tres colores primarios y blanco obtiene grises, y mezclando cualquier par de colores complementarios, pero en esta producción estos grises responden a una situación ontológica, a un carácter subjetivo que necesita explorar y materializarlo, tenerlo frente a su mirada. Con ello va estudiando las relaciones de su percepción, y vemos como se presenta lo que aquí Itten nos indica: “Los contrastes de proporciones son los siguientes: grande-pequeño, largo-corto, ancho-estrecho, grueso-delgado.”⁶⁷ Esto lo vemos en la lámina 24 y 26, empero hemos dicho que está jugando con distintas fórmulas, y nos sigue diciendo Itten: “Al contrario que la multiplicidad de los colores vivos y resplandecientes, el blanco, el gris y el negro dan una

63 *Ibid* p.37

64 *Ibidem*..

65 *Ibidem*.

66 *Ibid* p.38.

67 *Ibid* p.40.

impresión de inmovilidad, de abstracción y de alejamiento. Pero se pueden transformar en tonos coloreados y comunicarles un carácter coloreado... un gris queda influenciado por el color vecino hasta el punto de parecer el color complementario.”⁶⁸

“para un pintor, el amarillo saturado no contiene negro; igualmente, el pintor no ve en los colores puros como el anaranjado, el rojo, el azul, el violado y el verde, ningún rastro de blanco ni de negro, piensa en un color roto o apagado. En las aplicaciones técnicas, la noción de dosis de blanco o de negro tiene otra significación”⁶⁹. De esta otra significación la veremos más adelante, ahora veamos el siguiente contraste que seleccionamos:

3.- Contraste cualitativo

“La noción cualitativa del color se fundamenta en el grado de pureza o de saturación . Por contraste cualitativo designamos la oposición entre un color saturado y luminoso y otro color apagado y sin resplandor. Los colores del prisma, que brotan de la refracción de la luz blanca, son colores muy saturados y de una luminosidad extrema.”⁷⁰

“En cuanto un color puro se esclarece, pierde algo de su luminosidad. Los colores pueden ser rotos o apagados de diferentes maneras; además, reaccionan de distinto modo ante los varios medios de que se vale el artista para perturbarlos.”⁷¹

1.- Se puede romper un color puro con la ayuda del blanco. El carácter del color evoluciona hacia el frío.

2.- Se puede romper un color puro valiéndose del negro. El amarillo mezclado con negro pierde su expresión irradiante y clara y se hace enfermizo y venenoso.

3.- También podemos romper un color saturado con una mezcla de negro y de blanco, es decir con el gris. En cuanto se realiza esta mezcla, se obtienen unos tonos del mismo grado de claridad o de oscuridad pero, sea cual sea, los tonos siempre más turbios que el color puro correspondiente. Los colores mezclados con gris se hacen más o menos neutros o ciegos.

4.- También podemos “enturbiar” un color puro mezclándolo con su color complementario... El verde y el rojo no están muy alejados entre sí pero, mezclados juntos, dan una mezcla gris muy oscura. Las diferentes modificaciones de tonos que resultan de los colores complementarios pueden, con un poco de blanco, originar resultados extraños y

68 Ibíd p.41.

69 Ibíd p.44.

70 Ibíd p.55.

71 Ibidem..

sorprendentes.

“Cuando la mezcla proviene de tres colores primarios, el tono final es de un carácter roto y apagado. En función de las relaciones cuantitativas de los tres colores, la mezcla será un gris más o menos amarillo, rojo, azul o negro. Todos los grados se pueden conseguir con los colores primarios. Esto es válido también para los colores secundarios y para cualquier combinación de colores siempre que la mezcla contenga amarillo, rojo y azul.”⁷²

“El efecto de contraste luminoso-apagado es relativo. Un color cualquiera puede parecer luminoso junto a un color apagado o tomar un carácter apagado junto a un color luminoso.”⁷³

Uno de los puntos importantes de esta investigación es el *color*, y la significación a la que refiere Itten, Pablo Picasso la pone en práctica en su serie *Las Meninas* que nos aproximamos a revisar en el siguiente capítulo.

72 *Ibid* p.56.

73 *Ibidem*

II. 1.- EL COLOR COMO SIGNO EN LA SUITE LAS MENINAS DE PICASSO

Yo pinto los objetos como los pienso, no
como los veo.

Pablo Picasso

Cuando no tengo rojo, pongo negro.
Pablo Picasso

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primer pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen.

Las palabras y las cosas
Michel Foucault

Al continuar, el autor ofrece instantes interesantes; el tema de *Las Meninas* ha conseguido obsesionarle, habla sobre *alquimia intelectual*. Sobre una mutación de la problemática intelectual y voluntariosa en problemática sensible o afectiva. Habla sobre un laberinto y hace las siguientes preguntas: «Más aún: ¿qué significa esta pequeña menina que surge inesperadamente, de manera imprevista, casi un mes después de aquel retrato? Picasso ha salido del laberinto, pero ¿cómo? ¿Por dónde? ¿A qué precio?»

El retrato al que se refiere la cita anterior es el de Jacqueline, pero no nos adelantemos, vayamos con calma. En el comienzo de este trabajo, el autor muestra un primer cuadro, del cual habíamos dicho anteriormente, se tomó de una fotografía en blanco y negro que Picasso tenía a la mano. Ya sea como recuerdo, como alguna postal, artículo de revista. Sea como fuere, hay una primera traducción observada de la riqueza cromática, de este primer estudio el autor nos menciona: «a la sola alternancia de blanco y negro, con su hijo inevitable, el gris. Con los matices del gris Picasso nos habla de la luz, del contraluz, de los reflejos, de las sombras...»⁷⁴

Hablamos aquí del *blanco* y *negro*, con el que está construido el cuadro, todo este mundo. No puedo dejar pasar inadvertido que son un sinfín de grises, con un tratamiento

con soltura, y con formas libremente construidas. (lámina 3)



Lámina 3

Me interesa el lado izquierdo, está recargado de formas rectangulares, al lado de un negro existe un gris o un blanco. Picasso se apropia de los elementos del cuadro de Velázquez; el pintor casi toca el techo de la composición, es muy alto, y tiene un tratamiento en distintos grises en escalas muy altas como si se pudiera ver un ente mágico, que brilla desde lo alto, atrás del bastidor. Todos estos matices diversificados se dirigen hacia el lado derecho, pero ya no tan abarrocado, dando un respiro a los elementos de la derecha. La interpretación de la arquitectura está construida con pintura, bajo ninguna otra ley, más que el de la materia pictórica, son manchas que no quieren definir exactamente algo, que dejan a la mirada un cuestionamiento, ¿es pared? ¿Es techo? El personaje parado en la puerta, ¿va hacia afuera? Hacia ese rectángulo vertical, hacia ese rectángulo metafísico. ¿Quiere dejar toda esa algarabía del primer plano o está observando? Los ventanales son contruidos apenas con líneas negras. María Agustina Sarmiento está trabajada muy sólidamente, casi se integra con la composición del lado derecho, o tal vez, ¿sale de él?, detrás de las sombras o de lo que el pintor está creando. La infanta está de blanco, con una relación del blanco que corporiza el ente mágico del pintor. La paleta de Velázquez está dividida en dos triángulos y la delimitan el negro y el blanco, los pinceles son cuatro líneas negras, en su mano el pincel es blanco, el piso del primer plano tiene pintura blanca, con líneas blancas (una manera distinta y creativa de definir el espacio de manera plástica -piso), mostrando solidez para todo lo que se levanta en vertical. Hay seis líneas blancas en la falda de María, me hacen recorrer mi mirada hacia arriba, quizá una indicación para mirarla. Ver lámina 3.

La interpretación de los personajes, incluso de los personajes de la derecha están realizados a su manera, de manera esquemática, con dos rectángulos negros y dos cuadrados

blancos, que enmarcan esos dos círculos de las cabezas, y debajo de ellos, un círculo más grande. Del personaje en la puerta de negro hay una mancha gris, será luz del rectángulo, o alguna indicación hacia la puerta. Ninguna de las ropas de los personajes está trabajada



Lámina 4

como el de María, está trabajado con delimitaciones concretas, armonizado entre blancos y negros, y el gris yuxtapuesto, no llenan a toda la figura, solo en algunos sitios, por ejemplo entre el pelo de María, y los olanes de su falda, en la lámina 3.

«Se diría que algunos aspectos de la cálida gravedad del cuadro de Velázquez hubieran quedado reducidos a ironía o como si ahora, de pronto, cobraran un tono festivo,... Sin embargo, en este primer proyecto hay una figura más caricaturesca que todas las demás; es la de Isabel Velasco, que nos recuerda demasiado otra figura, pintada en 1929, en una obra que ha sido titulada Autorretrato y Monstruo (Lámina 4), para que podamos dejar de relacionarlas. Es cierto que ya no la volveremos a ver con una caricaturización tan marcada, pero será menester no olvidar su origen.»⁷⁵ (lámina 3 y 4)

¿Existirá relación entre las dos pinturas? Del *autorretrato* de 1929 a *Las Meninas*. ¿Picasso pintó un autorretrato en esta composición, o sólo nosotros hacemos esta relación?

⁷⁵ *Ibíd.* p.19.

¿La pragmática está jugándonos alguna broma? Dice el autor, que es un signo, esta caricatura ya no se repite en las siguientes pinturas.

Me causa extrañeza la relación sobre estas dos obras en diferentes tiempos, lo cual me lleva a pensar en la disgregación en el proceso creativo. Picasso, en otros momentos de su carrera ha estudiado y analizado otros trabajos, ha investigado a Poussin, Delacroix y al Greco, sabe que estudiar no es nunca criticar, ni disgregar es destruir, es apetito por aprender, apetito por saber el cómo y el porqué, entregándose a una verdadera investigación. «Picasso ha estudiado *Las Meninas* sometiendo cada línea al rigor de la geometría, derribando para construir, diseccionando las formas, variando el color. Así se hizo el cubismo».⁷⁶

Tenemos ante nosotros la disgregación aplicada, la disgregación que se experimenta en el espíritu del creador, buscando el porqué de cada cosa, la gratitud probable, la posibilidad de equivocarse, discutiendo consigo mismo, *afeando*. Quiere ser claro con él, no engañar ni engañarse o dejarse llevar por las falsas apariencias, trabaja con bisturí, con un análisis profundo y consciente, sosteniendo un diálogo a veces templado, a veces a gritos, ardiente, penetrante, para provocar distintas e imprescindibles reacciones y lo

vemos cristalizando en su trabajo, imagen tras imagen.

En la lámina 5 vemos ejemplificada la disgregación aplicada, y cómo ha tomado una parte de la imagen para su estudio.

Picasso ha tomado la figura central de la *obra maestra* de Velázquez, no obstante, ahora la vemos sola, acercó la *cámara* para tomarla como en un gran plano cinematográfico. Este es un notable ejemplo de la disgregación aplicada, primeramente interpreta a Velázquez, y ahora, de toda la multitud de elementos y personajes, la disecciona, presentándola (presentándose). Podemos hablar del acercamiento a la Infanta Margarita, con



Lámina 5

76 *Ibíd.* p. 17.

una escudriñadora mirada y con trazos bien estructurados y bien colocados. Conociendo y manejando perfectamente los contrastes para enfatizar los valores altos de la forma, que ahora parecen un mero pretexto. Reforzando nuestro concepto de contraste: « ¿Qué queremos decir con ello? La percepción de la forma es el resultado de diferencias en el campo visual». ⁷⁷

⁷⁷ Gillam Scott Robert, *Fundamentos del diseño.*, p. 10.

II. 2.- EL CARÁCTER SUBJETIVO DEL COLOR EN LAS MENINAS DE PICASSO

El centro del grupo es ocupado por la pequeña infanta, con su amplio vestido gris y rosa.

La princesa vuelve la cabeza hacia la derecha del cuadro, en tanto que su torso y el guardainfante del vestido van ligeramente hacia la izquierda; pero la mirada se dirige rectamente en dirección del espectador que se encuentra de cara al cuadro.

Una línea media que dividiera al cuadro en dos secciones iguales, pasaría entre los ojos de la niña.

Las palabras y las cosas
Michel Foucault

Picasso conoce perfectamente esto, y nos entrega una imagen desarrollada de forma rápida, quizá, su verdadero afán al apoderarse de ella con la mirada y con el acto mismo del pintar. De la misma, con esa misma rapidez deja huella en la tela, dando distintos valores visuales, vemos que no es lo mismo observar la huella del pincel en los planos y la blancura del vestido, o el símbolo de la flor en la Infanta Margarita y la definición que mantiene con los trazos negros.

El gris aparece cubriendo la mayor parte de la superficie, son distintos los tonos; no puede dejarse de lado el color que existe en el fondo, un tono amarillo cubierto con grises. Los blancos tampoco son iguales, el matiz del blanco de la derecha, es un tono de gris muy alto, totalmente perceptible a nuestra mirada, el cual contrasta totalmente con el blanco, casi puro, del vestido, no tiene ningún grado de negro, es plano, con ello destaca la figura y además establece una relación con el espacio. Existe un lenguaje, hay una sintaxis presente entre estos elementos, la relación entre el espacio, figura-forma con el color, dotando la imagen de un carácter subjetivo, la esquematización de esta forma disgregada permite que el *color* (blanco, negro y grises) jueguen con una necesidad de querer ver más claramente alguna imagen mental o algún recuerdo en especial, pero se manifiesta que el color es en la gama de los grises.

En la lámina 4 (cuatro), (lámina 4) continua con la disgregación aplicada, en este caso, el *color* aparece de una manera más tímida. Picasso quiere ver de cerca esta imagen, este acercamiento tiene una doble función, presentársela a sí mismo dentro de la iconografía



Lámina 6

orden de la sensibilidad, sea quien vaya construyendo el diálogo con la timidez del color, el blanco, el negro y los grises.

María Agustina Sarmiento aparece inmediatamente después de la Infanta. ¿Por qué? Existen estudios de 1897 y 1898 de estas dos figuras. La creación de esta *Suite* contiene aspectos que ya hemos mencionado, el carácter subjetivo; ¿existe una evocación a la memoria de Picasso? Estoy seguro que sí, de manera inconsciente o consciente, el ballet del mismo tema que presencié tiempo atrás con su esposa Olga. «Tal vez lo que importa aquí, lo que importa a Picasso, cuya obra posee a menudo, para él mismo, una auténtica función psicoanalítica, es justamente el hecho de ser él quien dirige la representación.»⁷⁸

El gris, el blanco y el negro que están participando dentro de esta representación hacen visible esa lucha, el color se encuentra en una niebla espesa, se distingue por la sensibilidad de nuestra percepción, la cual participa activamente en las relaciones con las telas de Picasso y, podría aventurarme a decir, que es esa conversación entre su mirada, su consciente e inconsciente y las imágenes con las que pinta y dialoga, lo que hace visible de alguna manera el aspecto psíquico y emocional del *pintor*, lo que me lleva a revisar, el

⁷⁸ *Ibíd.* p. 24

consciente y el inconsciente, que se ha mencionado y que ha influido en la intimidad de las imágenes, Juan Acha comenta al respecto: «el inconsciente influye de lejos y espera la primera oportunidad para actuar.»⁷⁹

¿A qué se refiere el autor con la primera oportunidad para actuar? La construcción de un lenguaje ha llevado miles de años, no obstante, hay alguien quien nos dice que por medio de la percepción captamos la expresión, que hay varios tipos de ella, sus manifestaciones están presentes en nosotros de distintas maneras, no sólo nosotros los únicos que nos expresamos, también lo hacen los *seres inanimados* y a lo largo de todo esto, ¿hay un inconsciente que quiere actuar? Veámoslo con más detenimiento: «el artista imagina, piensa, siente y percibe durante cada paso de la concepción-ejecución del esbozo o de la obra; interviene su conciencia y su inconsciente, las constantes y las variantes.»⁸⁰

En el proceso de *soñar despierto* con los recursos de nuestra memoria, hacemos un garabateo de asociaciones libres; nuestros pensamientos diurnos, las imágenes residuales de nuestras experiencias salen a flote, se accionan automáticamente, saltan desde los niveles más profundos, hay intromisiones erráticas, simbolismos que luchan de manera errante para aparecer como generalidades sencillas, como dibujos infantiles con simetrías elementales; en las esculturas de las civilizaciones primitivas, o bien, los personajes muy *buenos* o *malos* de cuentos y leyendas. Picasso trabaja de manera análoga, «ante las exigencias de la realidad, el arte evoluciona hacia esquemas cada vez más complejos para dar cuenta de la diversidad de las apariencias y las peculiaridades de cada mente en concreto.»⁸¹

Se vuelve a resaltar algo en particular, esquemas más complejos. En esta producción encontramos algo importante, las imágenes que estamos revisando vienen de la interpretación de un cuadro realista bajo un espíritu creativo totalmente distinto, sus figuras sencillas y esquemáticas, con una variedad de enfoques, con la pretensión de no sólo copiar; Picasso, por medio de sus imágenes se dice, se contradice, se pregunta, responde, le responden, así en un interminable conversación, desencadenando un pensamiento visual, dónde consciente e inconsciente, imbricados, ellos hablan de la memoria y el contacto con la vida, simbolizándose en líneas, puntos y colores, en una constante actividad de exploración de las actividades humanas vividas y guardadas en nuestro almacén. ¿Es favorable o desfavorable el inconsciente en la creación artística? No hay respuestas claras, el inconsciente y el consiente, aunque son entes vinculados, se diferencian.

79 *Ibíd.* p.149

80 *Ibíd.* p.6

81 Arnheim Rudolf, *op.cit.* p. 156.

«Muchas actividades son conscientes, pero sus fines y motivaciones suelen ser inconscientes. La conciencia sabe lo que hace. Sin embargo, ignorarlos no impide que se simbolicen subrepticamente en alguna forma y color. Después de todo, producir una obra de arte provista de innovaciones, implica ir tomando conciencia de lo inconsciente, de lo vivido. Significa autoconocimiento»⁸²

Juan Acha, habla sobre el inconsciente, diciéndonos que «es un transmisor de necesidades ocultas, y es el conjunto de experiencias, conocimientos y actitudes vividas que llevamos adentro y florecemos; se le supone fuente de conocimiento (ignorando hasta entonces)»⁸³. El conocimiento de ese que llamamos inconsciente, que está implícito en nosotros, y no se puede separar del consciente, no es algo que podamos dejar sin la debida atención, ni desconectar o tomarlo a la ligera, tampoco permitirle completo control dentro de nuestras actividades cotidianas. Hacer conscientes sus características, fortalece, aporta y contiene las diversas experiencias, que finalmente son una importante parte de las motivaciones que echa andar el motor de la creatividad, porque de una u otra manera la práctica de la pintura se debe valer de nuestras herramientas subjetivas; sin embargo, pensar que, es nuestra total responsabilidad la actuación de cualquier propiedad de nuestro espíritu o teología humana, es preciso conocer los dos, porque podríamos decir que se tendría algo como consciencia del inconsciente, Picasso se conoce perfectamente, al punto que es capaz de mantener este diálogo visual con su consciente e inconsciente, son una dualidad, los cuales deben fortalecerse en su dialéctica.

Esta dialéctica nos da a conocer los símbolos y significados de la percepción de una realidad indefinida que posteriormente se convierte en un lenguaje poético. Los dos términos o conceptos diferentes, nos hablan de realidad, que no está definida; y el conjunto de signos poéticos revelan una conexión; la realidad poética es indefinida, se define al pasar nuestros sentidos en ella y dotarla del espíritu humano. Éste, no puede contentarse únicamente con la intuición, el inconsciente o el consciente, el conocimiento, la razón o la subjetividad, el estudio o la pura reflexión, sino con la combinación o dialéctica de estos elementos, intervienen en un fin común, en la creación de un objeto, donde cada uno se mueve para cumplir funciones creativas. La creación de ese objeto, en este caso particular, da origen, o dicho de otra manera, germina una nueva imagen, que ha sido revestida de materia, de forma y de color.

82 *Ibíd.* p. 188

83 *Ibíd.* p. 253

Al mencionar los distintos elementos que nos componen, vemos que existe una integración del conocimiento que se va adquiriendo, y al conformar parte de un todo, la construcción de este lenguaje, me ha llevado no sólo al estudio del conjunto de signos de la imagen poética que menciona Bachelard en *La poética del espacio*, sino a encontrar ese conjunto de *signos*, que han sido importantes y sensibles a los ojos de Picasso que ha *significado* algo al malagueño.

Me parece relevante que no haga bocetos previos de su suite *Las Meninas*, ¿por qué?, porque existen muchos ingredientes, como dice el autor, para la producción de esta serie. Lo cual me lleva a reflexionar es sobre un impulso, ¿podría ser inconsciente, dotado de un poderoso sentimiento o el instinto por desmenuzar todo, llegar a su propio inconsciente, un pretexto para tomar los pinceles y diseccionar los pensamientos, estudiar quirúrgicamente sus emociones, su psique, su inconsciente y consciente en imágenes? No, es simplemente el representar: hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene.

II. 3.- EL COLOR. ASFIXIA Y RESPIRACIÓN EN LAS MENINAS DE PICASSO

Supongamos que uno tuviese que hacer una copia de Las Meninas, si fuese yo, llegaría un momento en que me diría: supongamos que muevo esta figura un poco a la derecha o un poco a la izquierda.

Entonces lo intentaría sin preocuparme de Velázquez.

Casi seguro que me sentiría tentado de modificar la luz, o de ordenarlo todo de manera diferente según cambiase las posiciones de las figuras.

Poco a poco crearía una pintura de Las Meninas que estoy seguro horrorizaría a los especialistas en copiar a los maestros antiguos.

No sería Las Meninas que vi cuando miraba al cuadro de Velázquez. Serían mis Meninas.

Picasso. An intimate portrait
Jaime Sabartés

Así, Picasso hace presente con imágenes lo que ha disgregado a lo largo de su vida y retiene en su memoria. Podría ser de alguna otra manera, podríamos hablar de que existen otras más, literarias o musicales, pero de lo que estamos hablando, está dicho con lenguaje



Lámina 7

no verbal, en imágenes, en pintura. Imágenes que se revisten con materia y color, con *gris-color*, con el cual lucha constantemente por mantener un diálogo consigo mismo. Tenemos aquí el Proceso Creativo y las Claves de la Comunicación que revisamos anteriormente y las vemos ejemplificadas. Desde el pensamiento no verbal del Pintor, la semántica visual y la disgregación de sus imágenes que la Pintura de Velázquez y su memoria del ballet de Las Meninas, le proponen un discurso complejo dicho en imágenes, en materia y color, con elementos formales en planos bidimensionales. Un diálogo con pintura, con las reglas de la materia, como si fueran una analogía de las reglas lingüísticas. Se dice con imágenes, resignificandolas, se dice y reaparecen de nuevo



Lámina 8

los pensamientos-color gris, porque aún no está convencido de los colores que cuadran en el significado de cada personaje, duda aún entre los colores de Velázquez o los de sus memorias del ballet, «o tal vez no tenía suficientes motivos pictóricos o psicológicos, lo cierto es que Picasso se ha situado casi en el mismo punto en que se hallaba antes de la intervención de María Agustina Sarmiento, como si quisiera recomenzar la acción»⁸⁴, ver láminas de la 7 a la 9.

Con este pensamiento no verbal, regresa al mismo punto del blanco, negro y grises, diría de una manera muy poca ortodoxa, como si rumiara pensamientos y sentimientos, que salieran transformados en imágenes. ¿Qué es lo que hacemos cuando tenemos alguna situación que nos atora? Le damos vueltas y vueltas al asunto, queriendo descubrir algo que se nos escapa. Lo notable de este ejemplo, es que Picasso lo hace por medio de la materia, espacio-forma y color, resultando en imágenes.



Lámina 9

El *color* lo va integrando poco a poco en líneas, y llegamos a distintas composiciones, percibimos con qué intimidad las ha vuelto abordar, no se olvida del gris, sigue estando presente en una mancha espacial que interactúa con las figuras esquemáticas. No obstante, los grises ahora son distintos a los primeros, son más alegres, como si el contacto con los colores los hubiera vivificado. En ésta secreta

intimidad hay un encuentro nuevo que, en las composiciones iniciales,

no conseguía. El blanco activa una nueva percepción, se relaciona con el color de una manera diferente, conversa de



Lámina 13

84 *Ibíd.* P.26



Lámina 10

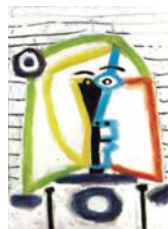


Lámina 11



Lámina 12

otra manera. Los grises funcionaban como colores, los sustituían; ahora en este cambio, los *contrastan* y los *van subrayando poco a poco*, se ve en las

láminas 8, 9, 10 y 11, 12. Y somos testigos de como va retirando elementos y relacionándolos de otra manera, buscando así lo que revisamos en el primer capítulo, y que atiende al 1.4 sobre las la Dinámica de los Perceptos y La tendencia a la estructura más simple, esquematizando así la forma (ver láminas 10,11,12 y 13). Podríamos decir que ha encontrado una nueva manera der relacionarse perceptualmente con el color.

Me pregunto: ¿qué ha encontrado con este acercamiento, no sólo con la acción de acercamiento y alejamiento físico,



Lámina 14

sino con el acercamiento espiritual e íntimo que va dirigiendo por medio del diálogo? ¿Por qué el gris-color (ahogamiento) encuentra aquí una posibilidad distinta ante su relación con los colores? ¿Será acaso un cambio físico o psíquico de mirar? La reflexión ante el color, va cambiando de sentido con la relación que existe ante el blanco. Tal parece que dejar los grises, lleva un ahondamiento más profundo, un trabajo de reflexión y contacto con una necesidad visual. Mientras, la vida sigue su curso, y de manera impredecible, se aparece en su taller, llenando de aires nuevos la grisasea mirada de Picasso, ese aire lo obtiene de la sorpresiva aparición de la vida cotidiana y su contemplación, la cual da pie a que en esa misma serie surjan distintas composiciones que lo dejan respirar nuevos aires con su mirada. Me refiero a los siguientes nueve cuadros en los que destaca un tema principal. Un ventanal que nos habla de paisaje, de luz, de vida, de un presente al



Lámina 15



Lámina 16

cual se dirige instintivamente para sumergirse, y en este va encontrando la respuesta que ha estado acechando en telas anteriores. Ver láminas 14, 15 y 16.

«Toda la obra de Picasso está sometida a un ritmo eminentemente pulmonar. Y si este ritmo, que es respiración es en su doble vertiente de aspiración o inspiración y expiración o expulsión, está presente y rastreado a lo largo de su obra, aquí, en Las Meninas, es incluso visible y perceptible –casi controlable–, de inmediato, pues el ojo, como todo el organismo, obedece a este vaivén; también aspira o asimila y también él devuelve las imágenes recibidas. Si aquí el ojo parecía haber empezado con un movimiento expiratorio, con la devolución de las imágenes ya asimiladas (Velázquez, ballet, cine), ahora necesita saciarse de nuevo. La luz –la luz solar– es el oxígeno del ojo, y Picasso mediterráneo, está acostumbrado a respirar de este oxígeno a pleno pulmón».⁸⁵

Respiración, respiración de luz, que inunda todo el ser e ilumina cada rincón y, muestra ante la mirada, un mundo nuevo, lleno de sensaciones de color, que participa en la algarabía de la vida y nos habla del contacto con ella. El deseo principal, sumergir la mirada en la vida, estar ante ella, sentirse parte de ella y declarar que está ahí, para ser contemplada y que, en un instante ya no estará, nos habrá dejado y habremos partido, quedarán solamente

esos instantes referidos a ella, somos únicamente el vehículo para que ella se exprese. En lámina 16, vemos el azul del cielo y el mar, en primer término árboles y una franja de tierra algo más lejos, y aire, mucho aire. Por estas ventanas entra luz-oxígeno, mucha luz, para que ojo y pulmón puedan respirar con plenitud. «Ello demuestra, una vez más, que había en él una necesidad de liberación, de desahogo. La Luz confiere juventud a todas las cosas que toca y rejuvenece la



Lámina 17

85 *Ibíd.* p.54.

visión del mundo...»⁸⁶,

Hay que sumergirse en estas imágenes, no queda otra más que volver a la carga, pero esta vez, la *luz-oxígeno* ha aclarado la percepción de las cargas psíquicas y emotivas que movían desde el interior su pincel, y Picasso, recurre a enfrentar sus imágenes con esa nueva respiración. No desiste de él, de lo que ha visto, de lo que ha vivido, de lo que ha sentido, de lo que ha aprendido y ha pintado, no desiste del color, de su forma, de su memoria, todo con una nueva luz, bajo un ritmo respiratorio totalmente nuevo. La lámina de 17 tiene una característica particular, es apaisada, como si con el acto respiratorio los pulmones se hubieran ensanchando, y por un momento, su visión del mundo se hubiera dilatado.



Lámina 18

Picasso no desiste ante sus imágenes, su libertad creativa, el proceso creativo rejuvenece cada vez más, la relación de los signos (sintáxis), que va disponiendo en relación con la luz nueva que a encontrado sumergiéndose en la realidad, moviendolos, resignifica cada signo, y ellos, que eran vistos en un ahogamiento visual, cobran una nueva respiración vital que necesita el organismo para existir. Este reto a seguir trabajando, a seguir hurgando en las emociones complejas que se le presentan, con intensa reflexión, jugar con ellas, y vemos aquí, que disgrega, deforma, agrupa y cristaliza. Propicia en sí mismo la dialéctica de la mirada y el trabajo. Parece ser que la correspondencia entre la vida y el pintor desatan una correlación que no es para nada superflua, se responden una al otro, procurando fluidez a los aspectos psíquicos, emotivos y formales del trabajo en la plástica. Como se revisó anteriormente con respecto a la sinestesia, vive y participa dentro de ella, es el motor impulsor que fecunda y lo lleva representación.

Continuemos, no a terminado la revisión de esta serie. Picasso sabe, y lo revisamos al inicio (con las claves de la comunicación), moviendo un elemento todo lo demás se recompone, y no es únicamente, asunto de copiar, o volverlo copia de copista, sino de

⁸⁶ *Ibíd.* p. 62.



Lámina 19

Estos elementos de la naturaleza son transformados en materia pictórica y materia poética. Su redescubrimiento y resignificación, ante el escenario de *ahogamiento* de las primeras obras que vivía, funcionan como el catalizador en



87 *Ibíd.*, p.66.

Lámina 21

ahondar en aguas en constante movimiento y la vida se continua presentando (ver lámina 18).

Revisando estas telas de *ventanas* o *palomas*, podemos acercarnos junto con él a la significación de su creación, dar pasos hacia la luz que va dando y, por lo tanto, al color que quería encontrar con tanta desesperación; una necesidad de desintoxicar el ojo y la mente ante el espectáculo de la vida cotidiana, y esa cotidianidad le muestra aire, luz y agua, que se significa como puro oxígeno para continuar respirando profundamente la vida.



Lámina 20

la experiencia plástica, para poder seguir con el dialogo, pero, esta vez, bajo un nuevo signo, bajo el signo del color. Es una verdadera lucha, precursora de una nueva tranquilidad, podríamos llamarlo temple y sobriedad para volver, como lo hemos referido, volver a la carga a su interior. Consiste en ignorar lo que se sabe, en despreciar la experiencia adquirida. «La inocencia se recupera al final del camino, en el último de la experiencia.»⁸⁷

Estas telas, fueron pintadas en una semana, la aventura al mundo exterior, donde aire y agua permitieron bañar la mirada, bañar

el ojo. «Al paso que el mar -La Mar- ha dado hacia él para entrar en su estancia, él ha respondido con un paso hacia ella, acudiendo a su encuentro»⁸⁸, ver láminas 19 y 20.

Ahora puede volver a la carga y empezar de nuevo, el retorno al interior se inicia puede bajo el signo del color. Los elementos exteriores, que fueron interiorizados, producen ahora un fenómeno inverso, en cuanto quiere



Lámina 22

ser vista exteriormente. Pero mientras la luz y el aire triunfaban en los ventanales, por encima de todo, en la Infanta, lámina 21, muy a pesar de sus esfuerzos de reintegrarse a la realidad, su figura no consigue evitar que se le vea como un ser fantasmagórico, engendrado por la mente y la luz de la mente o, tal vez acaso, por la luz de la memoria. Creo que es particularmente repetitivo, creo que el diálogo con sus imágenes se repite y se repite, podríamos decir que respira y respira cada vez más profundo, para llenarse de oxígeno, de luz, de color, del *color* que anhelaba tanto y ha encontrado, este nuevo signo íntimo lo conduce a una nueva respiración. Al revisar cómo continúa con este diálogo, nos encontramos una tela importante, que a mi parecer nos habla de espacio, no contiene mucha materia, está trabajado con una tenue capa de colores, el aguarrás y el aceite disuelven la materia pictórica, los colores son transparentes, hasta el punto de absorberlos. Es claro percibir que quiere una solución distinta a su composición (con una nueva semántica), buscando algún reflejo de *aire y espacio*, veámoslo en la lámina 22.

Le siguen cinco lienzos más, donde el tratamiento del color va obteniendo características propias con imágenes mentales, el color participa en ese espacio de forma contundente, ahora hay planos de colores en las composiciones, una indicación, que se observa todo, de manera clara. Así, llegamos a un acontecimiento que ya mencionamos, el llamado

⁸⁸ *Ibíd.*, p.70.



Lámina 23



Lámina 25

89 Laberinto

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.
Elogio de la sombra, Jorge Luis Borges, 1969.

laberinto. El contacto con la realidad ha funcionado de manera singular, proporcionándole los colores tan ansiados que en las primeras representaciones de sus *Meninas* no encontraba, y que, al contacto con su memoria del ballet, han sido disgregados y revividos; al ser pensados, reflexionados y replanteados se encuentra en un profundo dialogo. Así, que al abordar los colores primarios subyace dentro de las imágenes una necesidad de querer seguir viendo con la claridad obtenida, —respecto de su inconsciente que—,



Lámina 24

lo mantenían preso y perdido dentro de ese *laberinto*⁸⁹, en el cual no encontraba salida alguna, de tal manera que tuvo que pasar por el primer confrontamiento: el contacto con la realidad para refrescar el ojo, el espíritu, el consciente e inconsciente, para acercarse a ella. Lo anterior, me deja cavilando en torno de la claridad que encontró con respecto a su



Lámina 26

subjetividad, por medio del dialogo que mantiene con la ejecución de sus imágenes.

Ahora, el cambio en la materia, es producto de la respiración profunda. El color tiene una nueva categoría perceptiva, más pesado, más sensual. El negro hace una entrada espectacular, tiene una doble función: ser color y definir el contorno de las cosas. Anteriormente eran toques tenues; el dibujo se sobreponía a los colores, aquí se confunde con ellos. El aire es más espeso, nos hunde la vista, en los ventanales, se eleva (ver láminas 23a 27).



Lámina 27

En estas imágenes «La sobriedad cromática, unida a la preponderancia del marrón vivificado con rojo, que lo une todo, contrasta con la policromía estridente de la obra anterior. La representación, que allí casi desaparecía a causa de la fragmentación a que era sometida, reaparece en esta esquematización en un grado equiparable. Esto nos confirma que acabamos de pasar por el centro mismo del laberinto. ¿A dónde hemos ido y de dónde hemos vuelto? O mejor: ¿A dónde ha ido Picasso y de dónde ha vuelto?»⁹⁰

Hay una nueva semántica y es necesario hacer una breve escala en torno al color negro, ya que está funcionando en relación con los otros colores como un color más entre los primarios, el verde (secundario); el negro y el blanco son dos colores que funcionan creando tensiones y espacio.

Las manifestaciones del espíritu humano traen consigo el conjunto de experiencias vividas y, más aún, su práctica lleva implícitos el consciente e inconsciente, lo que vemos en estas pinturas de Picasso son esas manifestaciones del proceso creativo, por lo tanto considero, que al disgregar una imagen, el pintor disgrega también el carácter subjetivo de su memoria, lo quiere ver delante de él, estudiarlo, materializarlo por medio de la *alquimia*⁹¹

⁹⁰ Gillam Scott Robert. *op. cit.* p. 86.

⁹¹ Alquimia (del árabe [al-khīmiyā]) es una antigua práctica protocientífica y una disciplina filosófica que combina elementos de la química, la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, la



Lámina 28

de la pintura y, por tanto, una honestidad abrumadora y la agudeza de su percepción lo lleva a interiorizar y a profundizar sobre el interior que se materializa.

Aunque el concepto de alquimia es mu amplio, creo que está aplicado certeramente a este trabajo, ya que viene a mi mente la alegoría de Picasso *alquimista*

corriendo de un lugar a otro dentro de ese *laberinto* preparando fórmulas (sus imágenes), para transmutar en él ese ahogamiento que sentía en un primer momento.

Sigamos.



Lámina 30



Lámina 29

No solamente la composición o el color le han interesado a Picasso, en composiciones anteriores nos ateníamos al ritmo y la armonía cromática; ahora vemos la vivacidad del pincel. En los siguientes lienzos (láminas de la 28 a la 31) ha acercado de nuevo la cámara a Agustina Sarmiento y a la Infanta



Lámina 31

Margarita, destaca lo que quizá desde un principio

le ha llamado la atención: «la pincelada y los colores, el fondo gris cobrizo que la envuelve semiótica, el misticismo, el espiritualismo y el arte. La alquimia fue practicada en Mesopotamia, el Antiguo Egipto, Persia, la India y China, en la Antigua Grecia y el Imperio romano, en el Imperio islámico y después en Europa hasta el siglo XIX, en una compleja red de escuelas y sistemas filosóficos que abarca al menos 2.500 años. La alquimia fue una de las principales precursoras de las ciencias modernas, y muchas de las sustancias, herramientas y procesos de la antigua alquimia han servido como pilares fundamentales de las modernas industrias químicas y metalúrgicas. En el plano espiritual de la alquimia, los alquimistas debían transmutar su propia alma antes de transmutar los metales. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Alquimia>> consultado el 9 de noviembre de 2013.

parece pertenecer aún al fondo de que procede, a la vetustez de que el pintor la ha hecho surgir para incorporarla a nuestro mundo.»⁹²

En estos lienzos conviven dos edades, María Agustina Sarmiento y la Infanta Margarita, tienen equivalencia expresiva. La juventud de la infanta es expresada mediante un amarillo y azul tenues que contrastan con el verde y marrón de María Agustina Sarmiento. «El color vuelve a cumplir una función esencialmente *temporal*»⁹³, podemos verlo en la lámina 28.

La preferencia de olvidar su saber, al emplazar un brazo, para olvidar la enseñanza de Velázquez: «Un brazo es un tentáculo que parte de la zona superior del cuerpo y permite alcanzar otros cuerpos u objetos. Lo importante son el punto de partida y el punto de llegada.»⁹⁴



Lámina 32

Hay igualdad cromática entre estas cuatro pinturas: verde, marrón y gris. Tal vez Picasso ha querido someterse a pintar solamente el recuerdo de la obra de Velázquez.

«Sin insistir en la visión, sin tolerar que esta se convierta en contemplación.»⁹⁵ Sólo un vistazo al objeto para formarnos una idea de él, ese vistazo tiene que contener los elementos que integran la imagen. Es un vistazo a su memoria, a sus recuerdos, es probar con nuevas fórmulas.



Lámina 33

Estas fórmulas van y vienen, probando con distintos recursos *matéricos*, armonías y composiciones distintas, agudizando la percepción más y más con distintos elementos plásticos, conocí cada material en su intimidad y fragua con ellos una nueva fórmula en cada obra, para mantener constantemente un diálogo dentro de ese laberinto interiorizado. Picasso, absorto, trabaja en las fórmulas que crea con ahínco y las

92 Gillam Scott Robert. *op. cit.* p.90.

93 *Ibíd.*, P.92.

94 *Ibíd.*, P.94.

95 *Ibíd.*, p.96.



Lámina 34

comprueba o refuta. Ese camino va apuntando hacia la salida, pero ocurre algo irremediable, la vida siempre es más fuerte; obedeciendo a su llamado, incorpora más elementos, cambian colores, pareciendo más inmediatos, aunque sean incongruentes o estrafalarios.

Aparece un piano con Nicolasico de Pertusato. Asimila los elementos para sus imágenes y, cuando algo brinca a la luz de sus pensamientos, no duda en tomarlos (lámina 32).

Sigue ocurriendo que los signos que se le presentan con la vida cotidiana, aparecen en sus telas —en este, caso el piano-, fue por el contacto con la realidad o por algún recuerdo con el ambientador en el ballet que había vivido; también las dos velas que iluminan el teclado y

la partitura, saltan y, de pronto, el inconsciente de alguna manera se significa en algún elemento de la vida cotidiana, es necesario traerlo al dialogo para darle luz al pensamiento.

La relación entre los lienzos de las láminas 32 y 33, donde en la lámina 32, la representación de Nicolasico de Pertusato aparece con la cabeza solo en blanco con el piano, en la 33 se la presenta diferente, por algún recuerdo o contacto de la vida cotidiana, en esta siguiente representación aparece entre un tono de gris muy bajo y con rasgos distintivos, atendiendo a la dinámica de los perceptos y a la tendencia de la estructura mas simple que revisamos en el primer capítulo, y que ahora ya no sólo se las presenta en blanco. Hay que destacar, que lo largo de la *suite*, es la primera vez de disocia a este personaje. En el cuadro de Velázquez, él es el más dinámico, no está en alguna postura, sino que refleja movimiento; son diferentes las propuestas de estos pintores para lograr este efecto, la instantánea de Velázquez y la simultaneidad de Picasso; persigue llegar más lejos



Lámina 35

que la cámara fotográfica, «intenta crear el cuadro que se mueve o, por lo menos, impedir que nos parezca inmóvil.»⁹⁶ (ver láminas de la 32 a la 36). Aunque sea el mismo personaje con elementos diferentes, existen distinciones en las pinceladas, ahora lo caracteriza la sensualidad en amarillo-oro, que se mezcla con gris, rojo y negro, presente en la lámina 33.

En los siguientes tres lienzos el color sigue permeado bajo este evidente carácter subjetivo con que ha vuelto a la carga en esta producción, en las láminas 34, 35, 36 podemos observar que intensifica las relaciones y valores de los colores yuxtaponiéndolos, atendiendo al contraste del color en si mismo y algunas veces delimitandolos con trazos negros que mencionamos anteriormente, el dialogo íntimo e incesante, lo mantienen al tanto de las relaciones que viene disgregando telas atrás; es decir que sus memorias (ballet), su realidad cotidiana (ventanales), su referente (Velázquez), se van agrupando en un complejo lenguaje visual. «El negro, el rojo, el amarillo, el verde y el azul tienden a su expresión más elemental. Como si cada elemento quisiera salvar su identidad.»⁹⁷



Lámina 36

Hay que mencionar una nueva distinción: el encuadre ha cambiado, en los anteriores se refiere más a la izquierda, ahora va a hacia la derecha⁹⁸. Y con ello un nuevo suceso semiótico.

En la siguiente tela (lámina 34) el autor nos habla de una -mueca y sonrisa-, la cual nos habla que sigue moviendo los signos de acuerdo al carácter que hemos subrayado

96 *Ibíd.*, p.100.

97 *Ibíd.* p.102.

98 En la extrema derecha, el cuadro recibe su luz de una ventana representada de acuerdo con una perspectiva muy corta; no se ve más que el marco; si bien el flujo de luz que derrama baña a la vez, con una misma generosidad, dos espacios vecinos, entrecruzados, pero irreductibles: la superficie de la tela, con el volumen que ella representa (es decir, el estudio del pintor o el salón en el que ha instalado su caballete) y, delante de esta superficie, el volumen real que ocupa el espectador (o aun el sitio irreal del modelo). Foucault, M. *op. cit.* p. 19.



Lámina 37

cierto episodio de su vida; permitiéndole, así, situarse de nuevo en el antiguo punto de partida. ¿Miraba acaso



Lámina 39

extrañeza que nos causaba la figura de Mari-Bárbola en la obra de Velázquez por la que nos causa el azul en medio de esta gama de colores. En el cuadro de

99 Gillam Scott Robert. *op. cit.*, p.104.

en está investigación. Fabre nos dice: Picasso no está sometido ni pictórica ni temáticamente al de Velázquez. Esta característica nos hace entender a lo que se refería con “sus Meninas”, me hace pensar que se refiere a varias cosas, entre ellas, pinta “su vida”. Las “Meninas las va ocupando en esta tarea. Picasso se ha dado libertad de estudiar a Velázquez, y por medio de el, estudiarse. Es una libertad que incluye la esencia individual; percepción, proceso creativo, expresión, y forman este todo complejo que llamamos comunicación y que: «para Picasso Las Meninas cumplen una función psicoanalítica en cuanto le liberan –justamente haciéndoselo revivir- de

Isabel de Velasco a Nicolasio de Pertusato durante los ensayos del ballet Meninas?»⁹⁹ ¿Es acaso el turno de su memoria la que ahora habla en este dialogo?



Lámina 38

En la tela siguiente, que podemos ver en la lámina 35 podemos ver algo entrando en escena, el azul, y que nos dice el Fabre:

«...se irá afirmando progresivamente. Uno se pregunta si Picasso no ha sustituido la

Velázquez, el rostro de Mari-Bárbola es el de una infeliz, está en disonancia con los otros, tiene todo el aspecto de



Lámina 40

un ser marginal. Y es evidente que aquí el azul produce un efecto muy similar. De acuerdo con esta idea, en el lienzo de Picasso la función del color se introduciría mediante una asociación indirecta de imágenes y, adquiriría así, carácter.»¹⁰⁰ Esta libre asociación,



Lámina 41

o relación semántica distinta, le permite, además materializar su pensamiento -emoción con todo su carácter subjetivo, verlo y verlo es sumergirse en un dialogo.

Con dirección a una posible salida del laberinto, sigue propiciando con su proceso creativo nuevas imágenes, el encuentro con el color (rojo, verde, amarillo, blanco y negro), que ahora se presenta, son nuevas fórmulas, que en esta nueva secuencia de cuadros, son muchas cosas a la vez. Hemos venido asistiendo, desde composiciones anteriores al despliegue del aspecto más unitario de todo el conjunto, lámina 37a la 41, esta vez en estas composiciones, se hace más evidente la unicidad que busca.

El color las une, las enlaza, va penetrando de izquierda a derecha. Reaparece el personaje al fondo, y en esta consecución de imágenes: «...un cuadro es una armonía –o una desarmonía intencionada- de colores: un cuadro es composición, atmosfera, problemas de luz...»¹⁰¹ Ahora, Picasso se preocupa por conseguir una



Lámina 42

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.106.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p.114.



Lámina 43

profunda. «El problema pictórico parece sobreponerse al de la gracia del personaje e incluso mancillarla.»¹⁰² (ver láminas 43 y 44).

La alquimia ha hecho su verdadera aparición, en este tenor, no sólo se ha transmutado la materia sino también el espíritu de quien la trabaja. Parece ser que la labor constante, el proceso creativo, el diálogo, su percepción, sus expresiones, la honestidad sobre su interioridad, ha logrado transformarse en algo nuevo, en algo diferente a como apareció en un principio. Eso lo hemos tratado a lo



Lámina 44

misteriosa unidad, ha luchado por alcanzar una integración en una misma visión interior, la del visionario que hay en cada uno de nosotros y que hallamos en el acto de pintar. Hay que distinguir que el pintor insiste con Isabel de Velasco y el trato con la materia ha cambiado. En estas composiciones, asistimos a un cambio de ritmo a una nueva semántica (ver lienzos 37 y 38). Los colores ya no se aíslan, comienzan a mezclarse, a pelearse; su limpieza no es tan nítida, el negro se superpone, el blanco pugna con el verde y el amarillo. Algunos toques de blanco son directos con el tubo o tal vez usando el pincel sin aguarrás. Hay una mutación

¹⁰² *Ibíd.*, P.122.



Lámina 45

largo de esta investigación y con sus paisajes, llegamos aquí a una pregunta: «¿Pinta aquí Picasso lo que ve, lo que ha visto o lo que recuerda?»¹⁰³ En esta producción, va y viene con estos dos conceptos como en el piano de Nicolasio, o tal vez con los cuadros de los ventanales. Está en ese juego alquímico de fórmulas, navegando entre la realidad y su memoria.

Los siguientes tres paisajes (láminas 45,46 y



Lámina 46

47), nos recuerdan



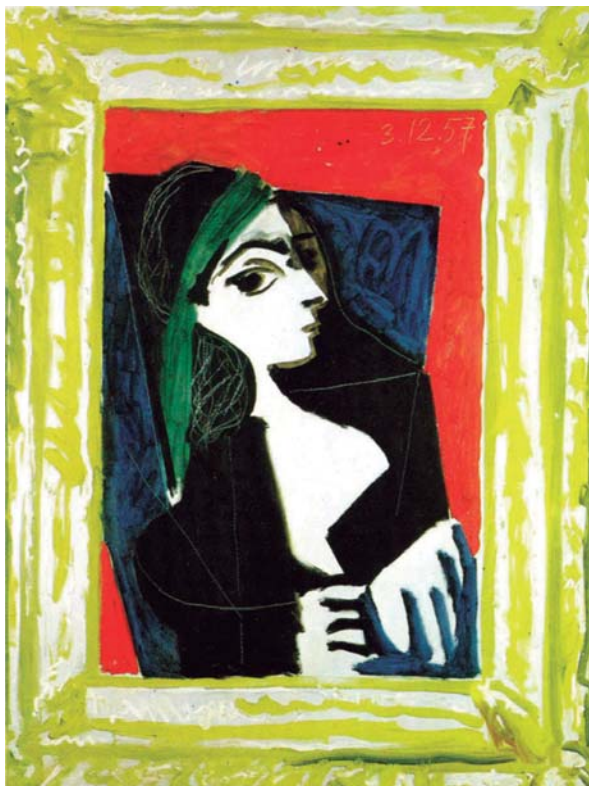
Lámina 47

los ventanales con palomas pero, en este caso, lo podríamos ver como otras *salidas* al mundo exterior, pero muy íntimos e interiorizados. Su tamaño nos habla de la soledad comulgando con la naturaleza. Existe una necesidad por librarse de los fantasmas de *Las Meninas* (ballet); Picasso tuvo que mirar hacia afuera, respirar muy hondamente la luz, el mar, la atmosfera,

saciarse de color; ahora en este caso, este mundo, lo exterior, penetra en él, «quizá porque

103 *Ibíd.*, p.126.

sus defensas vitales han ganado la partida.»¹⁰⁴ Con su trabajo, ha abierto varias salidas, al mismo tiempo, ha sido un gran logro.



Llegamos así a un cuadro mencionado al principio, el retrato de Jacqueline, fue, con el que empezamos a abordar el tema del color, bajo el cual, se han movido los distintos aspectos de la producción y su relación con el carácter subjetivo. (Lámina 48)

Se han abordado distintos tópicos en cuanto a este trabajo y, el retrato de Jacqueline es una conclusión a esta *suite*, tiene una relación directa con los cuadros de palomas y paisajes. Esta presencia es una *anti-menina*. La serie surgió a través de una obra anterior (Velázquez) y un ballet, la memoria visual, una memoria en la que se percibe iluminada por reflectores, son fantasmagóricos, como en el cuadro después de las palomas (lámina 21) o la *Menina* (lámina 5), anteriores a los cuadros de las *Palomas*; el almacén al que nos referíamos al principio tiene una relación determinante. Al contacto con esta memoria, provocaron cierta reacción en el espíritu creativo de Picasso, en ningún momento desisté del trabajo; la comunicación con sus obras, este esfuerzo por mantener el diálogo entre su memoria, la vida cotidiana, la pintura. Es un interesante ejemplode lo que se ha investigado

104 *Ibíd.* p.126.

en el trabajo plástico . Al abordarlo desde el método con las claves de la comunicación o la tripartición de la semiótica pudimos clarificar y revisar el lenguaje no verbal que se desarrolla en las artes plásticas.

Existen diferentes formas de relacionar el signo pictórico-el color. Los pintores modernos, Matisse, Mondrian, Picasso, Kandisky, Léger y Miró han construido a menudo composiciones con estos diferentes relaciones. Matisse en particular nos aporta dos puntos importantes:

1.-Color /Sabor

“Podemos hacer surgir aquí algunos elementos productivos determinantes de ese fondo material en el campo de la pintura, situando la noción de sabor, tal como Demócrito la refiere, a la forma y el color, en su relación con el afecto y las pulsiones destructivas de nutrición dirigidas hacia la madre. Según Demócrito: No existe ninguna forma pura, sin mezcla de otras. Cada sabor por el contrario , contiene varias a la vez: lo liso, lo áspero, lo romo, lo agudo. etc. Demócrito afirma que el color no existe en la naturaleza. Pues los elementos se hallan privados de cualidades , no existen más que partículas compactas y vacío, los compuestos así formados adquieren el color gracias al orden de los elementos, a su forma y a su posición. Fuera de ellos solo existe la apariencia. La del color se presenta bajo cuatro especies: blanco, negro, rojo y amarillo. Demócrito afirma que lo negro corresponde a lo áspero y el blanco a lo liso, el sabor lo relaciona con los átomos. La compleja relación aquí establecida entre sabor y color queda por tratar; por el momento, de todo ello me quedaría con la secuencia analítica que, según Demócrito, determina la adquisición del color: el orden de los elementos -su forma- su posición. ¿Elegiríamos acaso otra estructura de análisis para describir las pulsiones de la nutrición en la fase oral?.”¹⁰⁵

Nos continua diciendo: “el siglo XIX determina el campo ideológico en el campo ideológico se halla unido directamente con las cuestiones de la posición del “sujeto” en el discurso, con el concepto metafísico del “signo”. Estas cuestiones son puestas en evidencia por las ciencias entonces nacientes (lingüísticas/psicoanálisis) y, son puestas en juego empíricamente... Matisse, al establecer un vínculo entre su práctica del dibujo y su relación con el rostro de la madre, y entre el color y “el fondo sensual de los hombres”, no nos remite a otros aspectos que los de doble articulación sobredeterminante: fase oral-conflicto edípico. En está articulación se pone en escena el “la mujer y/o la madre, sublimado pintura de mujer: materia que conmueve el fondo sensual de los hombres -pulsión-gusto-sabor

105 Pleynet Marcelin, La enseñanza de la pintura. p.72

“escisión del objeto (bueno/malo) -madre dibujada-mujer pintada.”¹⁰⁶

¿Existe una relación entre estos pintores? Para mi es indudable, la aportación al tema del color en esta investigación nos ofrece ampliar un panorama muy amplio, hasta el momento desconocido, aunque no ajeno. Por el momento le doy paso al siguiente punto importante:

Signo/naturaleza:

“Matisse escribe: “Un artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es artificial, pero cuando pinta, debe tener el sentimiento de que ha copiado a la naturaleza. Incluso se ha separado de ella, debe quedarle la convicción de ha sido así sólo para ofrecerla más completamente.”¹⁰⁷

Está misma noción de naturaleza la observamos en los “Ventanales o Palomas” que revisamos anteriormente de “Las Meninas”, y tomaremos de Matisse a este respecto lo siguiente: “Tengo necesidad de la naturaleza para tomar mi impulso”. Esta noción de naturaleza (como todas las nociones que utiliza Matisse) es absolutamente irreductible al esquema racional clásico, simplemente viene a ocupar el lugar (exponer rechazando inhibiendo) del significante al que el pintor debe “la revelación de la vida en el estudio del retrato.”¹⁰⁸ Esta necesidad de naturaleza, o, de vida cotidiana, como lo había llamado, Goethe en la cita 13 de la página 19, “Un hombre solo se conoce a sí mismo, lo mismo que sólo se encuentra a sí mismo en el mundo”.

“En arte, la verdad, lo real comienza cuando ya no se comprende nada de lo que hace, de lo que se sabe, pero permanece en una energía tanto más fuerte cuanto más contrariada y comprimida está.”¹⁰⁹ Y vimos que Picasso quiere olvidar su saber, empezar en un punto todo de cero, nos dice Matisse: “Es preciso entonces presentarse con la mayor humildad, totalmente blanco, puro, cándido, el cerebro como si estuviera vacío, en un estado de espíritu análogo al del colmulgante que se aproxima a la Santa mesa. Evidentemente es necesario tras de sí toda una experiencia y haber sabido guardar la frescura del Instinto.”¹¹⁰ Queda la sensación de Picasso conoce de lo que aquí Matisse expresa de manera verbal y que hemos ido descubriendo poco a poco, a lo cual cierro con una cita importante con respecto al signo: “El signo aquí no remite a su modelo: proyección: Mis signos plásticos

106 *Ibíd.* p.73.

107 *Ibíd.* p.74.

108 *Ibidem.*

109 *Ibíd.*

110 *Ibíd.* p.74.

expresan probablemente su estado de ánimo (palabra que no me gusta) por el que me intereso inconscientemente ¿como si no? -introyección. “El interés que me inspiran no s ve especialmente en la representación de sus cuerpos, sino frecuentemente por medio de las líneas o de los valores especiales repartidos por toda la tela... formando así su orquestación”. El “signo”, aquí, es el producto expresivo y ausente, expresivo en tanto que ausente, de la voluptuosidad que da en este juego el cuerpo nutricio generalizado “repartido por toda la tela”, alimentando, “dando vida” a toda posible representación. Ese “signo plástico”, “gráfico” es irreductible al código normativo (“no existe el diccionario para los pintores”), la gramática es la pulsión (madre=sabor/naturaleza, color/signo=lenguaje) antes de serlo de la ley; y porque la castración, desde entonces, ineluctablemente interpreta el “texto” (el que quiera dedicarse a la pintura, debe comenzar por hacerse cortar la lengua)”¹¹¹

111 *Ibíd.* p.76.

III. PROPUESTA PLÁSTICA

DE GUSTAVO CANTERO

[El símbolo tiene]
«...la virtud de contener en unas cuantas
líneas convencionales
el pensamiento de las distintas épocas
y los sueños del género humano.
Enciende la imaginación y nos lleva
al reino del pensamiento no verbal»
Lin Yu-tang

«un símbolo [...] siempre participa
de la realidad a la que le da sentido;
y al tiempo que enuncia todo,
sigue siendo una parte viva
de esa unidad a la cual representa»
Samuel Taylor Coleridge
Un hombre se propone la tarea de dibujar
el mundo. A lo largo de los años puebla
un espacio con imágenes de provincias, de
reinos, de montañas, de bahías, de naves,
de islas, de peces, de habitaciones, de
instrumentos, de astros, de caballos y de
personas. Poco antes de morir, descubre
que ese paciente laberinto de líneas traza
la imagen de su cara.
Jorge Luis Borges, en *El hacedor*.

III.1 «LA PINTURA COMO ACTIVIDAD SEMIÓTICA»

Al igual que el modelo verbal de comunicación, la pintura se configura a sí misma como una forma humana más, de interacción, de comunicación. En distintas etapas de la historia del arte el humano se ha visto en la necesidad de aprender lecciones diferentes: Gombrich refiere que «los egipcios plasmaron lo que sabían que existía; los griegos, lo que veían; los artistas del medievo aprendieron a expresar lo que sentían».

Más allá de la discusión de si el arte *es* o no *es*, podemos tomar en cuenta que la pintura es una actividad humana importante, tanto que, desde un punto de vista semiótico, trae consigo elementos esenciales de la comunicación, donde la *tripartición de la semiótica*¹¹² participa activamente. Al realizar nuestro acercamiento en el primer capítulo, clarificamos, puntualizamos y delimitamos sus funciones dentro de un texto; es importante mencionar que existen tres tipos de texto, a saber: escrito, el diálogo, en este caso el arte o más concretamente, la pintura. Aunque Mauricio Beuchot no hace referencia directa a la pintura, deja abierta la posibilidad de poder considerar a la pintura como un texto, «hay otra

112 Con respecto a los signos lingüísticos, se distinguieron tres áreas en la semiótica: la pragmática –estudio del modo en que personas, animales o máquinas como los ordenadores usan los signos–, la semántica –estudio de la relación entre los signos y sus significados, haciendo abstracción de su uso– y la sintaxis –estudio de las relaciones entre los signos, abstrayendo tanto de su uso como de su significado. Robert Audi (editor) Diccionario Akal de filosofía, Traducción de Huberto Marraud y Enrique Alonso. Ed. Akal, España, 2004. Versión digital, p. 964.

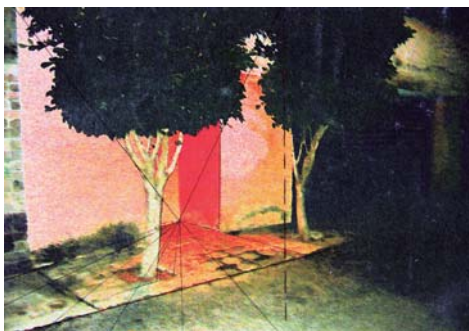


Lámina 49

lo individual en lo universal, lo momentáneo en la historia».¹¹⁴ El texto escrito, es cerrado, mientras



Lámina 51

que los otros dos son abiertos y en general, los tres van cambiando. De esta manera, al investigar, concretamos la posibilidad de conocer el contexto en que fue concebida *La Suite de Las Meninas* de Picasso, y así, revisar detenidamente, percibir sus inicios, su génesis, los signos con los que trabajó a lo largo de la serie y qué los fue resignificando dentro del laberinto emocional y psíquico en el que se encontraba, fue ahondando más, revisándolo como un fenómeno signico, relacionándolos cada vez más intensamente con la participación de su memoria, su vida cotidiana y su larga experiencia como pintor. Fue necesario un acercamiento a la hermenéutica¹¹⁵ para profundizar más en las observaciones de los textos plásticos, y revisar detenidamente las interpretaciones que formulamos ante la experiencia estética, y creo que contribuye sustancialmente, como la siguiente cita nos deja ver: «Comparando la hermenéutica con la semiótica, el texto es un signo, o fenómeno signico, y es emitido por un autor y

cosa que se pueden tomar como texto: esculturas, edificios, etc. Inclusive, los medievales tomaban como texto al mundo.»¹¹³, agrega que es necesario estudiar cada texto, «poner un texto en su contexto es colocar algo particular en el seno de algo más general,



Lámina 50



Lámina 52

113 Beuchot Mauricio., *Hermenéutica, analogía y símbolo.*, ed. Herder., p. 35.

114 Beuchot Mauricio., *Hermenéutica, analogía y símbolo.*, ed. Herder., p. 36.

115 *Hermenéutica, arte o la teoría de la interpretación*, así como el tipo de filosofía que se inicia con preguntas acerca de la interpretación. Originalmente hace referencia a la interpretación de los textos sagrados, pero empieza a adquirir un significado mucho más amplio en su desarrollo histórico y llega a convertirse finalmente en una corriente filosófica en el siglo XX en Alemania. Robert Audi (editor) *Diccionario Akal de filosofía*, Traducción de Huberto Marraud y Enrique Alonso. Ed. Akal, España, 2004. Versión digital, p. 486.

recibido por un intérprete. Son el escritor y el lector, que se relacionan mediante el texto.»¹¹⁶



Lámina 54

El texto central y el más complejo es el símbolo, ello que tiene que ver con los elementos simbólicos, entre ellos: el mito, el rito, la metáfora, etc. El símbolo como texto, o viceversa, es el elemento central para la hermenéutica. Es donde la interpretación acierta a realizar su prueba de fuego y principal aplicación. Es donde cualquier *hermenéutica* revela su rendimiento y potencial cognoscitivo. El símbolo siempre remite a un significado distinto del que ostenta de manera superficial y aparente; lleva un significado profundo, oculto, inclusive, en algún sentido, misterioso. Más adelante retomaremos de nueva cuenta, al símbolo¹¹⁷.



Lámina 53



Lámina 56

Picasso aborda el texto de Velázquez con el conocimiento del proceso creativo de una forma muy peculiar, participa activamente de las imágenes, no sólo como creador, sino como actor, se involucra con los personajes, dialoga visualmente con ellos, usa movimientos, expresiones, formas



Lámina 55

116 Beuchot Mauricio., *Hermenéutica, analogía y símbolo.*, ed. Herder., pp.36-37.

117 «[...] Aunque la dimensión de un símbolo no pueda ser captada por la palabra escrita ni confinada dentro de los límites de un diccionario, existe, sin embargo, un amplio corpus simbólico que se ha convertido en tradición a lo largo del tiempo, y constituye, a su vez un lenguaje internacional que trasciende los límites normales de la comunicación. Más aún, podemos decir que, si bien es imposible limitar el símbolo a un simple significado y definición, sí podemos proporcionar o indicar un punto de partida para un viaje o exploración de dos direcciones, una búsqueda de la mente y el espíritu, de profundidades interiores y alturas externas de lo inmanente y lo trascendente, de los planos horizontal y el vertical. El uso simbólico inmediato en sí mismo, puede conducir a lo inmediato y la aprehensión directa. [...] El símbolo no se limita a equiparar; ha de revelar una parte esencial del tema que se intenta comprender. Contiene el vasto ámbito de las posibilidades en continua expansión y permite la percepción de las relaciones fundamentales entre formas y aspectos aparentemente diversos. En rigor, el símbolo difiere del emblema y la alegoría en que se expresa o cristaliza algún aspecto de la vida y la verdad, y se trasciende, por lo tanto a sí mismo.» J.C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. Editorial Gustavo Gili SL, España, 2007.



Lámina 57

y color en un juego simbólico. Al revisar un poco su proceso, observé que en repetidas ocasiones, mi proceso creativo lo he desarrollado de manera intuitiva y automática, y él, lucha por dirigir, busca reformular constantemente este proceso y resulta complicado buscar maneras diferentes de hacer, para combatir este reflejo. No le parece suficiente reintentar una y otra vez, los signos vivos se los presenta una y otra vez, reformulando

su sintaxis y su semántica, estudia los signos hasta apropiarlos como si los viviera una y otra



Lámina 58

vez, Raimon Panikkar nos dice: «el símbolo no se puede interpretar, sólo se puede vivir»¹¹⁸, al ser permeado por el tiempo se resignifica. Los signos nos representan y expresan, son una expresión de la realidad. Al hablar de pensamiento visual, es importante destacar, que



Lámina 59

llegamos al encuentro del *signo pictórico* como elemento principal de la manifestación de la pintura como lenguaje.



Lámina 60

Este signo, viene de la disgregación de los elementos visibles de la realidad, de la relación psíquico y emocional del autor y la máxima aproximación a su representación sensorial (redondez, pesantez, sabor, verdor).

Beuchot, nos dice que el hecho de entre percibir y comprender la realidad hay diferencias, es algo distinto,

118 R. Panikkar. "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo", en K. Kerenyi et al., *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona: Ánthropos, 1994, pp. 383-413.



Lámina 62



Lámina 61

«partimos de la literalidad que da la simbolicidad. Una actitud literalista y una actitud simbolista. Más aún, hay que conjuntar las dos cosas, cómo en la metáfora se unen el significado literal y el metafórico.»¹¹⁹

Luego de referirnos de esta manera a la pintura, es obligado un ejemplo sobre la naturaleza de la pintura como lenguaje; la construcción de un signo pictórico lo podemos



Lámina 63

encontrar en el arte religioso, el Papa Gregorio el Grande¹²⁰, a finales del siglo VI, recordó a aquellos que quienes se oponían a cualquier especie de representación gráfica, que muchos



Lámina 64

de los miembros y fieles de la Iglesia no sabían leer ni escribir, era necesario, para enseñarles el evangelio, recurrir a imágenes, las cuales eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado lo

¹¹⁹ Beuchot Mauricio., *Hermenéutica, analogía y símbolo.*, ed. Herder., p.41.

¹²⁰ Nació en Roma alrededor del año 540, hijo de Gordianus, un senador afluente que llegó a renunciar al mundo y ser uno de los siete diáconos de Roma. Tomó al hábito monástico en el 575, a la edad de 35 años. Fue ordenado diácono y nombrado legado pontificio en Constantinopla. Después de la muerte de Pelagio, San Gregorio fue escogido unánimemente Papa por los sacerdotes y el pueblo, el día 3 de septiembre del año 590. Tiene escritas muchas obras sobre teología moral y dogmática. Su extraordinario trabajo le valió el nombre de «El Grande». Murió el 12 de Marzo del 604. Tomado de corazones.org, página de Las siervas de los corazones de Jesús y María. <http://www.corazones.org/santos/gregorio_magno.htm> consultado 7 de marzo de 2014.

La comunicación en el arte

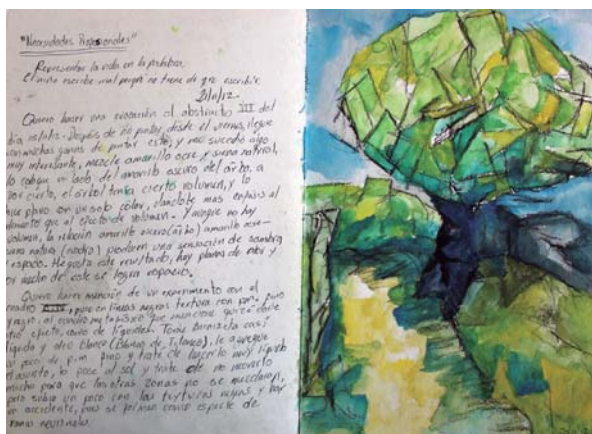


Lámina 65

son para para niños. La pintura y los grabados pueden ser para los iletrados, lo mismo que la escritura para todos aquellos que saben leer.¹²¹ Esto permitió traducir en imágenes las escrituras y conformar un lenguaje para adoctrinar a los fieles.

Aquí estamos hablando de una iconografía y signos desarrollados a lo largo de la historia y retomados, o mejor dicho, reinventados y permeados a través del tiempo,

los cuales, en el transcurso de los siglos fueron cambiando al paso de nuevos descubrimientos, nuevas necesidades de los nuevos espíritus que tomaron en sus manos el proceso creativo



Lámina 66



Lámina 67

que estudiamos, ellos lo impulsaron a una apropiación de signos, para una re-significación de un ser que constantemente busca expresarse en su espacio y tiempo con la materia que lo rodea. Estos signos, son manifestaciones o entes vivos en el *pensamiento visual*, de alguna manera se mueven y gravitan en el escenario de las mentes, por consecuencia están presentes en la cultura. Este lenguaje interior, siempre presente, busca de alguna manera salir a flote, de expresarse, en

121 E.H. Gombrich., La historia del Arte., p. 86.



Lámina 68

nuestro caso, con la producción plástica; el proceso creativo es una herramienta que fortalece notablemente la relación con los signos, de tal manera que al hacer y deshacer, hay un afán por encontrar el porqué de su manifestación (semántica). Nuestro sentido visual *toca* los objetos, los estudia, evalúa, apropia y modifica, para re-interpretarlos e insertarlos dentro de un discurso, o mejor dicho, en una relación,

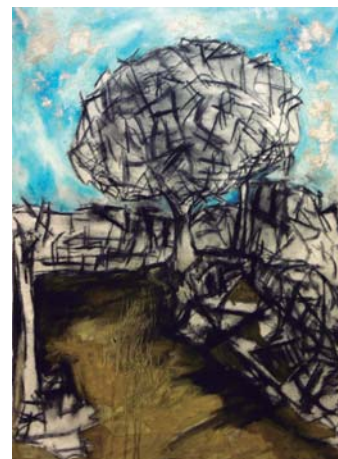


Lámina 69

donde cada signo forme parte de un todo, gracias a la relación con la vida cotidiana; al estudiar su contexto y rasgos estructurales, observamos la relación que participa activamente en el desarrollo de las imágenes posteriores, conformando parte de un todo ontológico que, finalmente, al ser bien observado, se convierte en el órgano nuevo que menciona Goethe, enriqueciendo el lenguaje visual, así, podemos resumir que el signo pictórico es un órgano vivo y al referirnos a éste, decimos que tiene cualidades sensoriales como color y forma, entre otras, y está íntimamente relacionado con los demás (sintaxis).

En este orden de ideas acerca del pensamiento visual y el signo pictórico, al evocar vivencias de la vida cotidiana (disociando, algunos elementos como por ejemplo, el cuadro: *Nicolasico de Pertusato con piano o los ventanales con palomas*) en el desarrollo plástico, Picasso, a través de su memoria, va tomando *signos* del cuadro de Velázquez, relacionándolos con los que se van moviendo ante su percepción, con este juego de sintaxis los reformula, los re-veste de materia, forma y color; tomando el percepto y llevándolo a rasgos estructurales concretos. Su principal finalidad es despertar en él un estímulo para conseguir un diálogo visual, analógicamente, va creando fórmulas nuevas con



Lámina 70



Lámina 71

su *alquimia*, para poder dialogar con un pasado que está trepidando en su interior, hecho que lo lleva a re-significar la percepción de los signos pictóricos que ha retomado de otro pintor. Al abordar el color, parece que el blanco, el negro y los grises responden a una sensación de *asfixia existencial* con la que lucha desesperadamente por sobreponer. No es solamente limitar la paleta por necesidades compositivas, más bien, es no poder alcanzar otro tipo de color espiritual, que es vital para poder respirar profundamente la vida que se le sigue presentando. Este anhelo pictórico lo encuentra en la luz que se le presenta enfrente, ya lo dijimos, en la vida que se le presenta en el ventanal con la serie de Palomas, podríamos expresar entonces que este es el color respiración, color-luz, encuentra la ansiada bocanada de aire, sabemos que ella es el origen de los colores, los hace posibles, hace referencia al espacio vital en el que se existe y, para un pensamiento visual, es necesario respirar profundamente una nueva luz-color.

Al revisar en la práctica este concepto, el *color-asfixia* como movimiento existente y real, se le plantea una problemática que no es en absoluto superficial, sino todo lo contrario, es un ahondamiento en su significación como medio expresivo y como característica principal del rasgo semántico de la pintura. A primera vista, parece que no hay una razón significativa al decir: ¿Qué tal sería a esa un poquitín más a la derecha o a la izquierda?, en su esencia, este acercamiento nos lleva al interior que mueve su pincel, no una simple y llana casualidad o a elementos formales puestos de manera fortuita, ya que en este pensamiento



Lámina 72

está resumida la sintaxis que estudiamos anteriormente, así también, una clave evidente que no hemos abordado, la imaginación. Sabe perfectamente la relación entre los signos, por lo cual, reconoce que al mover cualquier elemento puede re-significar, re-interpretar y apropiarse. Hay una necesidad clara de estudiar los signos que



Lámina 73

le propone Velázquez, de hacer un acercamiento a ser por medio de ellos, al disgregarlos, los respira profundamente, casi sin poder expirarlos.

Esta *asfixia visual*, la asocié al trabajo práctico con el que inicié, fue con una imagen que se me presentó en la vida cotidiana, de la cual me interesó la luz de un foco de una fachada en la entrada de una casa (láminas

49,50 y 51), en siguientes intentos lo fui delimitando (syntaxis). Fui restándole signos a estos paisajes, poco a poco, se les fue restando el color, hasta llegar a una composición totalmente gris, sin importar, que fuera una representación realista, —de hecho considero que tiene serios problemas compositivos—, lo que en ese momento fue importante, consistió en delimitar la paleta a una escala de grises, de tonos bajos, medio y altos, con la búsqueda de querer presenciar su función, porque mi atención está puesta sobre el color (láminas de la 52 a la 57). A eso que en su momento llame *función*, ahora lo puedo entender como *signo pictórico* y *syntaxis*. Fue una necesidad para entenderlo visualmente. Para el siguiente paso, propuse hacer más sencilla la imagen, sustrayendo más *elementos formales*, hasta llegar, como hemos dicho antes, a rasgos estructurales que me permitieron indagar un poco más las formas que se presentaron ante mis ojos, y que, en su momento, me llevaron a



Lámina 74



Lámina 75

querer descubrir un velo que me hacía querer saber algo más allá de lo que mi percepción me permitía (semántica, o dialogar con ellos). Al continuar revisando la probable significación del color en posteriores composiciones, revisé cómo fue funcionando dentro de un sistema compositivo más estructural, lo cual me llevó a buscar otro tipo de paisaje para diversificar las estructuras con las que empecé

trabajando (láminas de la 60 a la 69). Éste, al que me fui refiriendo visualmente, apunta a una exploración del significado de un paisaje que se presentó conformado por un camino.



Lámina 76

albergues del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí.»¹²³ Esta aproximación ante esta nueva imagen (un árbol y el camino), fue diferente,

tuvo un carácter menos intuitivo y más consciente, buscando la manera de enriquecer la



Lámina 78

que potencie la práctica. El árbol, entonces es un signo en movimiento, que parece ser inconsciente, que al aproximarse, verlo y dibujarlo participó de un *diálogo visual*, que busca desencadenar distintas maneras de representación. Este ejercicio de intuir y tratar de comprobar con la práctica es una manera visual de investigar para seguir descubriendo un lenguaje que me signifique. Al enriquecer el diálogo con la percepción y sus tres esencias

A este respecto Gastón Bachelard dice: «cuando revivo dinámicamente el camino que *escalaba* la colina, estoy seguro de que el camino mismo tenía músculos, contramúsculos.»¹²² Dice que: «llama al ser a vivir en el exterior, fuera de los



Lámina 77

experiencia al integrar la información que se recabó y así al participar del espacio del árbol, salir hacia él, rodearlo y verlo desde distintos ángulos, incluso debajo de su copa, estudiando y comprendiendo la esencia de la dirección de sus ramas, láminas de la 71 a la 75, —que en este caso corresponden primero a una verticalidad orgánica que sube y que une dos planos, y participa del abajo y arriba-. Meditando esta experiencia, esto es, dibujándola, pude acercarme a lo que revisamos acerca del papel de la experiencia previa y de la sinestesia. Al guiarnos solamente por la intuición nos limitamos, la experimentación diversifica la experiencia visual y puede convertirse en una acción *visualizadora*

122 *Ibíd.*, p.40

123 *Ídem.*

(que anteriormente revisamos), se posibilitaron acercamientos hacia diferentes esquemas que empezaron a surgir con la experiencia del dibujo, estos nuevos bocetos y la idea sobre el *color gris-asfixia*, que se retomó de las anteriores composiciones, se trabajó en un camino

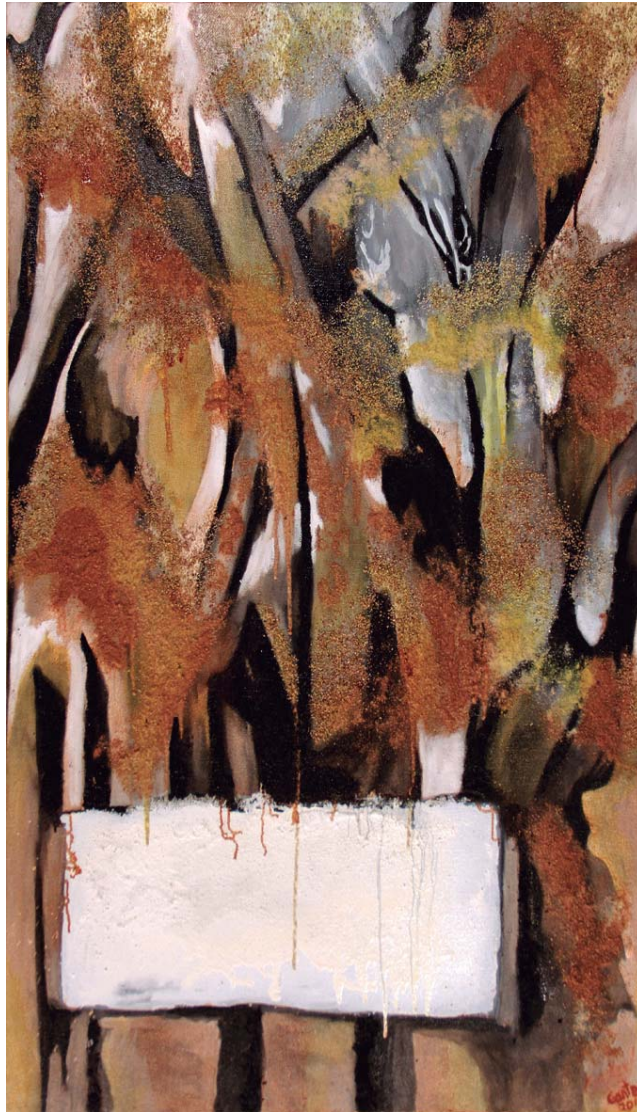


Lámina 79

distinto, se agregó polvo de mármol grueso y fino a las pastas de óleo para buscar diferentes sensaciones visuales y no se quedará solamente la forma gráfica (láminas 60,70 y 79). Me pareció significativo que un reflejo de un boceto que se realizó en la bitácora se calco a la izquierda, funcionando de manera diferente y tuvo una potencialidad que el propio boceto no alcanzó, razón por la experimentación con estos últimos tomó un nuevo sentido, planificando la producción en esta dirección, motivando más la experimentación con otros materiales (láminas 62,63,73,74,75 y 76) y resultando en un cuadro abstracto con estos



Lámina 80

elementos disgregados de la realidad, lámina 79 . Esta forma diferente de participación en los nuevos esquemas fue importante, encontrando otras tantas relaciones, una de ellas fue la referencia gráfica del follaje, ésta ya no fue necesaria porque se interpretó de manera distinta con la textura del polvo de mármol y la escala en grises y algunas veladuras, sin la necesidad de hacer una descripción gráfica de este elemento, simplemente se intentó remitir a una sensación visual (semántica, una nueva relación con el significado de la textura y follaje del árbol, láminas 60,70 y 79).



Lámina 81

AL ABRIR PASO AL DIBUJO, ENCONTRÉ NUEVOS ESQUEMAS QUE FUNCIONAN COMO ACCIONES VISUALIZADORAS PARA PODER CRISTALIZAR OTRAS COMPOSICIONES (láminas de la 62, a la 64, y de la 73 a la 75). Por medio del dibujo exploré nuevas imágenes, que se me fueron presentando. Esta labor la lleva a cabo nuestro referente al realizar lo que aborda. Así como vive un espacio real, también vive en un espacio poético donde las distancias físicas no son iguales a las internas, quizá por eso hay una necesidad de enfocar y alejar los elementos, dialoga con su pensamiento visual dentro del laberinto y este es su propio ser, su expresión queda fundida en el color y la materia, por medio de los signos que investiga de Velázquez.



Lámina 82

Gombrich, muestra que a lo largo de la historia, distintos pintores han realizado estudios de referente y parece imprescindible este camino, por ejemplo: EL GRECO, estudia el desdén hacia las formas y colores naturales que el TINTORETTO trabaja (el elemento semántico), superándolo; los artistas del Renacimiento estudian las esculturas griegas,



Lámina 82.1

pero también, muestran el mismo ímpetu por decir lo suyo,



Lámina 83

un ejemplo de ello es CARAVAGGIO, Gombrich alude que asustarse de la fealdad le parecía una flaqueza depreciable del género humano, cuando él únicamente deseaba la verdad, esa verdad como él la veía. El artista no sentía preferencia alguna por los modelos clásicos, tampoco respeto por la *belleza ideal*. Deseaba romper los convencionalismos y pensar por él mismo respecto al arte. Muchos consideraban que lo que en realidad se proponía era horrorizar al público; que no sintió respeto

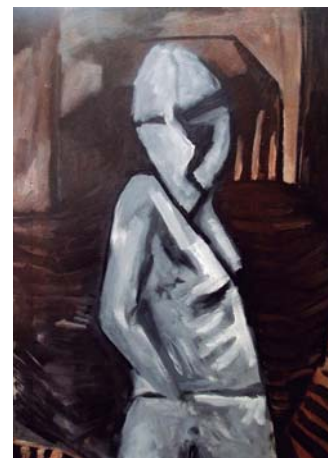


Lámina 84

por ninguna clase de belleza o tradición¹²⁴. ¿Acaso Picasso no se propuso lo mismo?, el estudio que realiza de Velázquez, poniendo de manifiesto el proceso creativo y la importancia de ahondar en las percepciones de otros artistas, pero sobre todo, buscando develar el



Lámina 85

acercamiento perceptual del espacio y tiempo que les tocó vivir, cristalizando su producción, alimentándose de otros artistas. Así como EL GRECO se alimentó del TINTORETTO, él a su vez, lo hizo de TIZIANO, llegando al punto de hastiarse de él y encontrar una nueva forma para expresarse, cristalizando nuevas y significativas producciones, las cuales han servido de referencia para alimentar la creatividad de los pintores posteriores.

Hablemos ahora del *estilo Picasso*, que menciona Ingo F. Walther en su obra homónima, tiene relación con la mayor parte de la obra de Picasso, y con la *suite* en la que nos hemos enfocado. Al dirigirnos y apuntar, revisamos un tema que puede observarse naturalmente,

cuando pasamos la mirada por los cuadros de nuestro referente. La intuición nos propone la dirección de su investigación del *pensamiento visual* que desarrolló a lo largo de su vida y que fue cristalizando cuadro a cuadro, me gustaría retomarla, porque contiene muchos

124 *Ibíd.*, p.392.



Lámina 86

de los elementos que hemos tratado de desmenuzar para poder visualizar y hacer consciente su lenguaje, mismo que vamos intuyendo, también, afirmamos que la intuición puede ser una limitante,



Lámina 87

así que para reafirmar lo siguiente, tomemos a Walther y veamos que con respecto al signo pictórico nos da pista para aterrizar lo que de manera intuitiva vamos encontrando, la siguiente cita ahonda en este tema y fortalece lo anterior:

«...existían para Picasso dos principios contrarios de representación [...]



Lámina 88

designados con los conceptos de *disociación* y *figuración*. La disociación y la figuración pueden ser consideradas como elementos opuestos en el sistema total de la representación figurativa. La figuración refleja el punto de vista subjetivo, y muestra el objeto tal como lo percibe el observador desde el lugar en que se encuentra. Aquí, son válidas las leyes de la perspectiva: un objeto visto y reproducido de frente no

muestra su parte posterior; es necesario imaginarlas. La figuración se basa en la capacidad de asociación del observador. Por el contrario, la representación disociativa no suprime lo existente y trae a la imagen tanto la vista frontal como la posterior. En ese sentido es más objetiva. Las ventajas de la representación disociativa deben ser retribuidas con una pérdida: los diversos elementos ya no pueden ser colocados en un campo cerrado, y desaparece el contorno como límite del objeto. El contorno pertenece a la figuración, donde todo queda encerrado por una silueta que lo destaca claramente de lo demás».¹²⁵

Al revisar el *estilo Picasso*, podemos ver que la dirección de estudiar el proceso creativo que nos propone Vygotsky tiene certeza, ofrece una comprobación respecto a lo

125 Walther F. Ingo., *Picasso*. Taschen, p. 405.

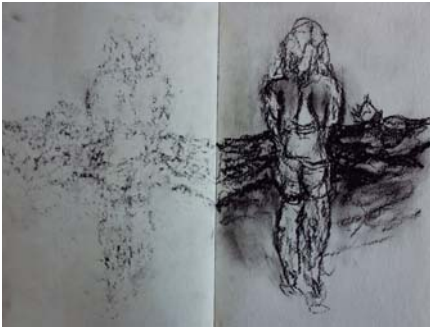


Lámina 89

que estamos percibiendo naturalmente y una seguridad sobre lo que estamos abordando, deja ver la intimidad de la construcción y sencillez aparente de su lenguaje. La *Suite de Las Meninas* como objeto de estudio, plantea una revisión de los distintos elementos con lo que está construyendo su lenguaje para conjugar el trabajo práctico de manera más consciente. El intento no es copiarlo, es estudiarlo y, al hacerlo, revisar cuales son mis limitantes conscientes e inconscientes. Siguiendo a Walther, que a su vez menciona a Krauss, señala que «al romper la relación entre representación y referente, empuja a la pintura hacia un devenir *sígnico*»¹²⁶ y lo hace por medio de la vía moderna, del cubismo y el collage, permite ver que al utilizar la *tripartición semiótica* como instrumento metodológico en esta investigación y disgregando



Lámina 90

la información para aprehenderla y tener un programa de pintura, que en varios momentos de la Historia del Arte han utilizado distintos pintores, por ejemplo Gustave Coubert que: «no quería ser discípulo más que de la naturaleza. Hasta cierto punto, su temperamento

126 Lucero Guadalupe., *Picasso alquimista: Una lectura de "Las Meninas"*. p., 266.



Lámina 92

que, en pintura, el color era mucho más importante que el dibujo, y la imaginación que la inteligencia».¹²⁸ Foucault dice que hay una relación infinita entre la pintura y el lenguaje y son irreductibles una a la otra, «por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se



Lámina 93

quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en que aquellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis».¹²⁹

Por ello, al ir más a fondo en el *estilo Picasso*, estudiando los fundamentos de su lenguaje son importantes y enriquecen nuestra percepción; al desmenuzar estos elementos de lenguaje visual vemos que la

y su programa se parecieron a los de CARAVAGGIO: no deseaba la belleza, sino la verdad».¹²⁷ Podemos ver cómo habla sobre DELACROIX: «no soportó toda aquella teatralería acerca de griegos y romanos, con la insistencia respecto a la corrección en el dibujo y la constante imitación de las estatuas clásicas. Consideró



Lámina 91

400



Lámina 94

disociación cubista, la figuración y el simbolismo infantil¹³⁰ (láminas 5,7,8), son elementos de un proceso creativo constante, que exploré con wash en las láminas 80,81,82, y que

127 *Ibíd.*, pp.511.

128 *Ibíd.*, pp.504-506.

129 Foucault Michel., *Las palabras y las cosas.*, pp.19.

130 «La disociación cubista, la figuración y el simbolismo infantil son los tres fundamentos sobre los que descansa el lenguaje formal del “Estilo Picasso”. De esa manera también fue posible alcanzar tan inmensa diversidad de variaciones, ya que cada uno de esos sistemas formales se compone de una serie de características que sólo integran un sistema cerrado cuando se presentan conjuntamente.» Walther F. Ingo., *Picasso.* Taschen, pp. 408.

después las reinterprete con imágenes de mi vida cotidiana, disgregando y exagerando de acuerdo

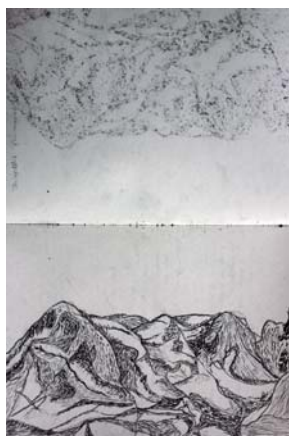


Lámina 96

a los conceptos explorados en el primer capítulo (láminas 83,84 y 85). El dibujo de la lámina 82.1 fue tomado de mi realidad y se fué practicando en las siguientes composiciones (láminas 83,84 y 85). El pensamiento visual

de Picasso palpita nunca ajeno de la realidad inmensa de su ser y de la vida cotidiana. Al tomar los signos de la figuración cotidiana y usarlos conforme a sus necesidades expresivas, presenciamos los signos vivos de los que hablamos, reconstituídos bajo una mirada viva, que apropia y está en constante reinvención, que nunca se separa del contexto vital, es decir, consciente de la realidad y momento histórico del que participa activamente. Aunque para llegar a la consciencia que estamos



Lámina 98

abordando con nuestro referente, tenemos que tomar en cuenta las siguientes imágenes que inicié y que siguieron en el desarrollo práctico, ya que justamente al aludir a la vida cotidiana y al piano de Nicolasio de Pertusato que introduce en la *suite*; analógicamente tome de un viaje al mar¹³¹ este signo como movimiento ontológico,



Lámina 95



Lámina 97

131 Antes que el sueño (o el terror) tejiera
 Mitologías y cosmogonías,
 Antes que el tiempo se acuñara en días,
 El mar, el siempre mar, ya estaba y era.
 ¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento
 Y antiguo ser que roe los pilares
 De la tierra y es uno y muchos mares
 Y abismo y resplandor y azar y viento?
 Quien lo mira lo ve por vez primera,
 Siempre. Con el asombro que las cosas
 Elementales dejan, las hermosas
 Tardes, la luna, el fuego de una hoguera.
 ¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día
 Ulterior que sucede a la agonía.
 El mar (de *El otro, el mismo*, 1964).



Lámina 99



Lámina 100

cuadros de paisajes con camino y árbol, cambió de forma (láminas 86 y 87). Esta relación de colores que fui rastreando y revisando con la *suite* de las Meninas, con los paisajes anteriores, y que ahora se transformaban, con la nueva experiencia del pensamiento visual, me llevó inevitablemente a asociar el exterior con el interior, es decir, la percepción de los colores grises que habían sido experimentados, ahora estaban ante la percepción, los podía ver moverse en el viento, en el movimiento de las olas, en el horizonte inmenso (el significado que estaba estudiando cobro vida ante mi mirada) (lámina 86 y 87). Fue inevitable tomar esa imagen como recurso para lanzarme al interior, bajo una nueva forma: *mar gris* (o temporal en Veracruz). Este nuevo paisaje me sirvió para estudiar la semántica del color gris, entre ellas, si al cambiar de forma contenía la misma significación con el *color-asfixia*. Entonces puedo resumir que el gris como signo pictórico, además del significado que le dio en su momento

pues relacione lo que tenía frente a mí con los colores y el paisaje que anteriormente he mencionado. Podríamos decir que existió en ese momento una disociación del color, blanco, negro y grises que se movían por el mal tiempo físico que se acercaba en ese mar, lo que asocio con el trabajo práctico y la investigación. Para describir mejor esta idea; tome la marina en un temporal en Veracruz y lo que justamente estaba revisando en los



Lámina 101

Picasso, yo lo retomé visualmente con el mar (láminas 88, 89 90). Estos tienen dos aspectos importantes que previamente había percibido y que se repiten, el arriba y abajo que mencionamos en las composiciones de árbol pero que ahora no existe una línea vertical que



Lámina 104

lo indique, o que los relacione, es sólo espacio (conciencia humana vertical, lámina 89). De aquí nacieron dos cuadros más en gris, lo mismo que una interminable serie de bocetos con la misma exploración del color y el espacio (semántica y sintaxis). El

primero de ellos se trabajó en una parte central del cuadro, dejando dos partes en blanco de la tela (el arriba y el abajo, láminas 91, 95,101), de las cuáles hemos hablado y éstas obedecen a la sensación visual de

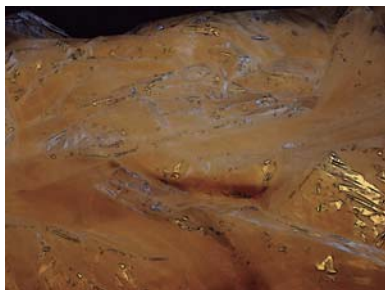


Lámina 103

entrecerrar los ojos para poder mirar algo más profundo, o enfocar algo, como lo realizó en su momento Picasso con los acercamientos a la Infanta Margarita, María Agustino Sarmiento, Nicolasico de Petusato o a la misma Jacqueline al final de la serie. Estos acercamientos los hice por medio de las superficies en blanco en el arriba y abajo en tres composiciones, buscando ver la

potencialidad de los grises primero, y después con azul prusia (que lo utilice para buscar una sensación visual de profundidad, que signifique ahondar más en ese mar, lámina 95), buscando en ellas sensaciones visuales que me remitieran a esa relación visual de conciencia vertical y la realidad con el interior, aunque de una manera perceptual, por medio del espacio bidimensional y el gris. Quiero precisar que en este momento no entendía la profundidad sobre lo que se estaba abordando, me llevó algo de tiempo asimilar el camino que se iba recorriendo. Al transitarlo encontré el carácter subjetivo que nuestro referente va trabajando a la par con la serie, en



Lámina 102



Lámina 105



Lámina 106



Lámina 107

del color respiración que se le sigue presentando (ventanal con palomas con nuestro referente, luz, mar o mucha agua para enjuagar la mirada, o mar de Veracruz en mi caso, renovándonos a cada instante. Llegamos a un nuevo acento, un nuevo matiz espiritual que corresponde a una necesidad de expresar visualmente algo incomprensible,

su investigación visual. Quiero retomarlo únicamente en el sentido de que, psíquica y emocionalmente estaba asumiendo una pérdida y podríamos resumirlo en la necesidad de querer acceder a un nuevo tipo de respiración (como el azul prusia significa ir en búsqueda de una nueva respiración), una respiración visual, a la que no podía acceder de manera directa, sino por medio



Lámina 108

con la aparición del azul, que para nuestro referente significaba enjuagar la mirada, para mí, fue buscar en este color, un anhelo de un nuevo *color espiritual*, que para nuestro referente, al final del laberinto representa una vida en constante cambio y que es inevitable vivirla. En esta parte, Ingo refuerza lo planteado: «gracias al llamamiento emocional engendrado por la alusión asociativa de las formas, resulta posible



Lámina 109

representar cosas de una manera equivalente a la lograda por la pintura figurativa convencional. Pero el “Estilo Picasso” posee una mayor riqueza de medios expresivos y se atreve a formular de otra manera los objetivos tradicionales de la



Lámina 110

representación».¹³²

Areverse a formular es una necesidad primordial para poder encontrar la *nueva luz* a la que tanto hemos hecho referencia y tratado de desmigajar, para encontrar la luz propia que signifique.

En este acercamiento perceptual a un espacio real en gris, distinguí un nuevo referente visual que se



Lámina 111



Lámina 113

referido (láminas 88,89,91,92,96,98,99,102) ya que al regresar a la ciudad solamente intuía la forma del mar, o mejor dicho, el espacio y color de ese mar que, en un primer intento estando en una ciudad, fue un recurso visual muy pobre, y era necesario ir más a fondo, así que recurrí a imágenes en películas, fotografías



Lámina 112

y videos (láminas



Lámina 115

132 Walther F. Ingo., Picasso. Taschen, p.420.

venía descubriendo en el camino, sólo que esta vez, se vivió y quedó situado en la memoria; para estudiarla fue necesario recurrir a otros recursos visuales porque en la presente investigación no se podía quedar únicamente con el recuerdo, así que busque fotografías y dibujos que realice en ese momento de mal tiempo y que reactualizaron el recuerdo al que nos hemos



Lámina 114

referido (láminas 93,94,97) que me permitieran tener un recurso visual con el cual poder trabajar las limitaciones de los recuerdos. Así, el mar se convirtió en un tema contextualizado en la ciudad, un referente visual, en el cual me sumergí, y encontré en esta nueva imagen una relación en los textos



Lámina 116

que hemos revisado de Bachelard. Sobre el programa de Coubert de la ciudad-océano, el artista escribe a sus amigos: «lo hubiera pintado en el estilo de mis marinas, con un cielo de una profundidad inmensa, con sus movimientos, sus casas, sus cúpulas simulando las ondas tumultuosas del océano...».¹³³



Lámina 117

Con la anterior cita quiero decir dos cosas: la primera es que en el transcurso de



Lámina 118

la revisión del proceso creativo se han disgregado formas de la realidad, estudiándolas y diseccionándolas, con una necesidad de revisar sus funcionamientos en la pintura como



Lámina 119

133 *Ibíd.*, p.60.

signo, y que su acercamiento semántico sea participante activo para la cristalización de



Lámina 120

una obra plástica; la segunda obedece a la significación por medio del estudio de las formas y el espacio en color gris, para habitar un espacio en la pintura. Esto me trae a la mente la imagen de un mar-ciudad, olas-desplazamiento, un continuo ir y venir.¹³⁴



Lámina 121

Asaltado por olas-sueños, olas-



Lámina 122

pensamientos, olas-luz, que se empeñan en llegar hasta la playa de mi percepción, para
134 «Cuando el insomnio, mal de los filósofos, aumenta con la nerviosidad debida a los ruidos de la ciudad, cuando en la plaza Maubert, ya tarde en la noche, los automóviles roncan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mis destino ciudadano, encuentro paz viviendo las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que Paris deja de oír en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. Entonces convierto esas imágenes manidas en una imagen sincera, una imagen que es mía como si la inventara yo mismo, según mi dulce manía de creer que soy siempre el sujeto de lo que pienso. Si el rodar de los coches se hace más doloroso, me ingenio para encontrar la voz del trueno, de un trueno que me habla y me regaña. Y tengo compasión de mí mismo. ¡Ahí estás, pobre filósofo, de nuevo en la tempestad, en la tempestades de la vida! Hago una ensoñación abstracto-concreta. Mi diván es una barca perdida sobre las ondas; ese silbido súbito, es el viento entre las velas. El aire furioso “claxonea” por todas partes. Y me digo a mí mismo para animarme: mira, tu esquife es sólido, estás seguro de tu barca de piedra. Duerme a pesar de la tempestad. Duerme en la tempestad. Duerme en tu valor, feliz de ser un hombre asaltado por las olas».



Lámina 123

de tempestad, me exigió hacer un trabajo de paleta para examinar distintos grises y establecer un comparativo entre ellos, y después jugar con las mezclas de azul prusia, revisar en el plano bidimensional cómo funcionaban, también me llevó a una serie de bocetos de diferentes tamaños, he de destacar algunos que se hicieron en grande en *papel kraft* (láminas de la 107 a la 115). En ese momento también se realizaron bocetos con telas, buscando un referente visual que asemejará el movimiento de las olas del mar, tomando algunas fotografías, variando los materiales y los tamaños, relacionándolos con el trabajo



Lámina 125

atraparlas en imágenes, «me duermo arrullado por los ruidos de Paris. Además, todo comprueba que la imagen de los ruidos oceánicos de la ciudad pertenecen a la “naturaleza de las cosas”, que es una imagen verdadera, que es saludable naturalizar los ruidos para hacerlos menos hostiles.»¹³⁵

Esta retención del recuerdo marino a punto



Lámina 124

de paleta que mencionamos. (láminas 103,104,111,112,105,106) Metiendo con cautela algunos otros colores, como el rojo indio, para observar su función. Está cautela la relacione con los colores que tímidamente metía nuestro referente (láminas 5,6 y 9). Este tímido acercamiento al color fue a sobreponerse espiritualmente al poder expresivo del color y su relación entre ellos, que no hemos perdido de vista. Para no darme alguna respuestas fortuita o fácil, el autor de esta *suite* me



Lámina 126

enseñó a tener calma y no desistir de ese diálogo que en ocasiones parece largo e interminable. Porque de alguna manera le dices *rojo indio*, y su respuesta no es tan clara como lo que se pretende recibir como respuesta, es decir, el diálogo verbal y el visual se responden en diferentes espacios y tiempos, ya lo vimos con Foucault, y aunque



Lámina 127

son irreductibles, las respuestas en ellos, no son necesariamente en el sentido que nosotros pretendemos.



Lámina 128

Al tomar en cuenta que los dos son irreductibles, que son lenguajes que discuten íntimamente secretos que hasta ahora puedo alcanzar



Lámina 129

composiciones con el mar, como tema, con una forma y un significado que no estaba explorado completamente, aún, sólo fue la idea de agua como elemento visual y un horizonte que me habla de espacio, *del arriba y el abajo*, que se había intuido muy



Lámina 131

129); experiencia que junto con los bocetos en *papel kraft*, buscaba reformular los dos planos

a vislumbrar de lejos, como en el misterio de la perspectiva que descubrieron en el Renacimiento y que es un encuentro tan sorprendente que hizo (y hace) falta estudio e investigación para decir que lo entiendo satisfactoriamente. Lo que si me ha permitido es enriquecer el diálogo con las imágenes, y saber que el anhelo de Picasso por el color lo compartí, un anhelo del *ser* por encontrar una nueva semántica al color. En torno al cuadro *¡Calla, enmudece!, Tormenta* (láminas 91, 100 y 101), bocetos y ejercicios de paleta de distintas escalas de grises (láminas de la 106 a la 110), perfilaron a una nueva dirección, traté de dirigir en las tres siguientes



Lámina 130

sucintamente en los primeros paisajes, así mismo con la delimitación de la paleta a grises. No puedo dejar pasar inadvertido que en la composición de la marina en grises (*¡Calla, enmudece!*, lámina 101) hubo un hallazgo perceptual, hay tonos altos, medios, bajos, a esos grises les falta mucho trabajo, me permitió relacionarlos al *gris-asfixia* que mi referente trabajó en su serie, en el cuadro *Tormenta* (lámina 100), busqué relacionar los elementos formales (líneas y color gris, lámina



Lámina 132

verde para significar vida o respiración, empero, fue algo arrebatado, me desesperé y volví a utilizar diferentes escalas de grises (volví a la *asfixia*, lámina 124 y 125), cubriendo la extensión del color, y permitiéndole participar en algunas zonas que intuía adecuadas. Esto como significado, me *hizo saber*, que aún no estaba preparado aún para el color por extensión (para una nueva respiración), necesitaba seguir enjuagando la mirada, así que por medio de veladuras continúe al acecho de un color que me permitiera re significarse, y lo encontré. El gris asfixia al relacionarse con otros colores (en este caso con el verde y el azul prusia) percibí que se convertía en color salmón. Este hallazgo quizá no sea el mismo de nuestro referente, lo que puedo rescatar es que a través del contacto con la realidad que él propone con sus nueve lienzos pude

por extensiones de color o por medio de líneas o manchas de color.

La posterior exploración con telas fue óptima y me permitió conocer un esquema que podría explorar en los dos siguientes tamaños que preparé (láminas 111,112,113). Al comenzar, de manera muy semejante, decidí ir directamente al

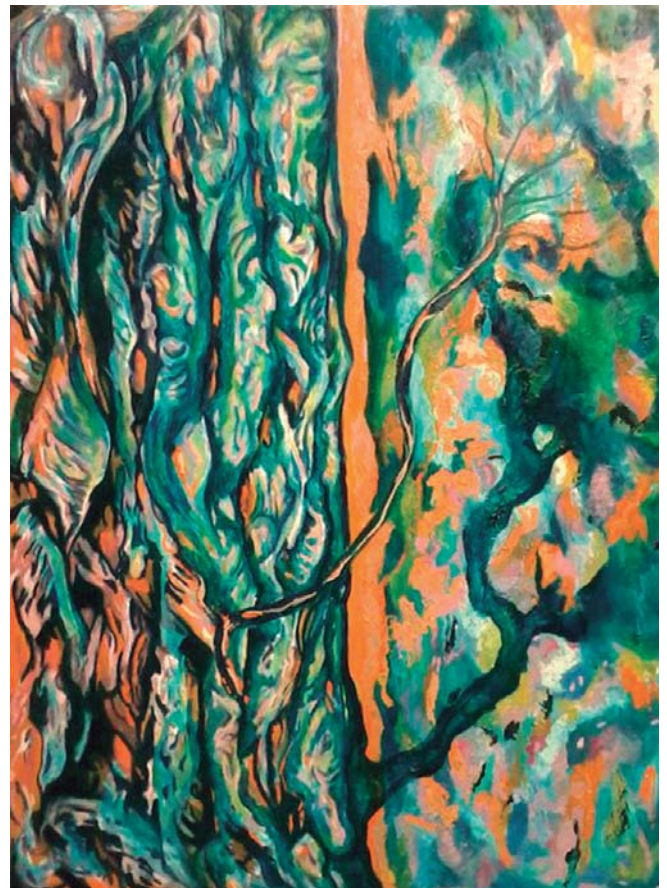


Lámina 133

re-significar el gris y los siguientes colores, pero a mi manera y con mis signos personales (árboles-conciencia: vertical humana; marinas-arriba y abajo: conciencia vertical humana), todo ello, con la maleabilidad poética del agua (lámina 126). Al revisar la construcción de olas en pintores como Willem van de Velde, Ludolf Backhuys y Jacob Isaaksz (lámina 117 y 118) quise descubrir la semántica de mi propio signo, y aunque mi relación fue distinta, las nubes, el agua y el espacio que habitan me hablaron de movimiento y pareció cobrar vida en mi inconsciente. En el color del segundo fue muy similar, sólo que en este decidí plantear la forma a través de extensiones de color y no como transparencia (como *queriendo* cubrir todo con agua). Los dos cuadros se trabajaron de manera simultánea, mientras en uno se exploró el color gris en una mayor extensión (la falta de aire), en el otro se exploraba la extensión del color pero por *liquidez* (como sumergiendo la mirada una y otra vez en esa agua, láminas 127 y 128). En el segundo se planteó respetar el movimiento y la construcción de manchas de color en su extensión, se buscaba la sensación de movimiento de arriba hacia abajo (en un sentido diagonal), tratando de encontrar una sensación de viento —buscando alguna luz entre los grises—, como el viento que movía los elementos grises que tuve ante la mirada, y que relacionaban la conciencia vertical de la que hablamos con el arriba y abajo (mi significado de *asfixia-conciencia* vertical). En el primero, con el encuentro del gris salmón, dado por la relación del gris con algunos verdes que se respetaron y el azul prusia que se iba agregando, encontré una sensación de luz y movimiento por la estructura de las olas, busqué repetirlo en el segundo cuadro, pero que no lo logré porque el acercamiento del color era diferente, a pesar de que eran los mismos colores, lo manejé de manera distinta, pensé en cierta liquidez como significado del agua. No obstante funcionó al contrario, al llevar ciertas veladuras al primero sirvió para enriquecer la gama de azules. A este primero, por intuición, fue necesario ir buscando una gama de su color complementario del azul para el cielo (me fue *pidiendo* más *luz-respiración*), no quería encontrarlos de manera fácil, sino por medio de la combinación en la paleta de grises con amarillo oscuro, ocre y rosa alizarina. Al mirar está sintaxis del color, decidí empezar un nuevo cuadro de menor tamaño, que me permitiera terminarlo rápido, su boceto se realizó con la idea de los bocetos en papel kraft, solo que de menor tamaño, se pretendía esa inmediatez en tela (lámina 123), pero esta idea estuvo lejos (lámina 130,131,132,133). La preocupación fue distinta, las exploraciones de las relaciones del color estaban en las dos anteriores telas, de igual forma el esquema del movimiento de las olas y el breve estudio de las telas también. Al reflexionar cual debería ser el siguiente acercamiento al mar como signo, el planteamiento de un cuadro rápido salió de los bocetos en papel kraft de 100 x 130 cm que había realizado, desde mi percepción habían resultado afortunados, la estructura del dibujo directa con el óleo me pareció

inquietante, los cuadros no tenían mayor preocupación que la de representar el signo-mar (arriba-abajo/conciencia vertical), con líneas gruesas y delgadas, pequeñas manchas que ocuparan el espacio entre las líneas, resultaron así, bocetos experimentales rápidos, que exploran la relación visual entre los signos (mar-cielo, arriba-abajo, movimiento de elementos perceptivos —líneas, puntos, direcciones-, directo con color). Estos bocetos me hicieron reflexionar acerca del cuadro nuevo que quería empezar y cómo lo iba abordar con los colores; sinestesia, expresión, percepción, y con la nueva sintaxis del color, es decir, el gris en relación con otros. Utilicé un fondo con *rojo indio*, éste lo usé en los bocetos con las mezclas de las escalas de grises altos con azul prusia, significando el azul del agua con trazos cortos y buscando grises más altos en *el arriba* (el cielo). Quería problematizar aún más la relación de los colores e introduje el color verde que no me había funcionado en el cuadro que tapé con escala de grises, esta vez había colores complementarios, una distinta sintaxis del color. Estuve jugando con estas dos diferentes sintaxis, reduciendo los colores complementarios y aumentando las relaciones del gris con otros en *el arriba*, buscando una sensación visual de atmósfera, como si quisiera significar el arriba y abajo interior. Con esta semántica y el juego de significados del color, sucedió un fenómeno, el mar cobró una sensación de corteza de árbol, si lo giramos da la sensación de un acercamiento de árbol y cielo. Puedo pensar que el mar se re-significó o relacionó con el primer signo que trabajé, se estableció una relación perceptual entre ellos, permitiendo relacionarlo a su vez con el asunto del proceso *creativo* de Vygotsky y que percibimos en *Nicolasico* de Pertusato con *Piano* en la Suite, a la cual hemos hecho referencia, ya que el color venía conformando una sintaxis nueva, la cual ha sido el objeto del presente estudio. En el paisaje de la lámina 134 se encontró este acercamiento, resultando una conclusión visual.

CONCLUSIONES

Existen artificios que son signos en sentido propio, como las palabras, algunas siglas, algunas convenciones de señalización, y luego está todo lo demás que no es signo, que puede ser experiencia perceptiva,

capacidad de deducir hipótesis y previsiones de la experiencia, etc.

Signo
Umberto Eco



Lámina 134

En el primer capítulo se abordó la comunicación de lo general a lo particular, acercándome a la *triptición de la semiótica* para así, establecer un método de estudio que me permitiera explorar diversos conceptos, mismos que forman parte de la intimidad del lenguaje plástico de

Picasso. Este acercamiento, me permitió conocer las distintas relaciones del autor con sus imágenes y la importancia de estudiar, también, a otros referentes. El valor de la experiencia acumulada (memoria) a lo largo del tiempo, el camino recorrido para revisar las diversas semánticas con que se *habla* visualmente. El pensamiento visual con el que reflexiona, cuestiona, responde y dialoga para explicarse el *mundo* con mayor claridad. Esta visualización, para mi limitada intuición, me permitió refrescar el impulso comunicativo (diálogo) con mi práctica en la pintura y experimentar el diálogo visual entre la realidad y el interior, revisando así las preguntas que elaboré al acercarme a los signos que vivo, que trabajo y re-trabajo, con el proceso creativo que revisamos y, que de manera intuitiva en un principio, consolidado ahora, es el conocimiento con que se abordan los pensamientos visuales. El estudio aún no termina, creo que hay todavía muchos conceptos que desmenuzar, que disgregar, pero es necesario establecer ciertas conclusiones, la primera ya fue enunciada: LA INTUICIÓN PUEDE LLEGAR A SER UNA LIMITANTE, ES NECESARIO PROFUNDIZAR MÁS. Es obligado realizar un ejercicio comparativo, y formular un juicio más amplio que nos permita distinguir las diferencias, como la alquimia que propone Picasso en ese laberinto en el que continuamente nos sumergimos con el acto de pintar.

Al abordar el *color* en el segundo capítulo, el recorrido que estableció fue en un sentido sintáctico, la relación del color de nuestro referente aunado a sus motivaciones, una de ellas emocional, permite distinguir el movimiento de la exploración del color y su

probable significación en las composiciones en que una y otra vez se repite. Yo sólo intuía, en la práctica, que era necesario una delimitación en la paleta, no comprendía que esta delimitación es parte del signo pictórico, al restringirlo, la *relación semántica* tiene un contexto emocional, al menos en la *Suite* que hemos revisado, nuestro referente, por su experiencia, lo ocupa para explorar el significado de signos que se le presentaron en su vida (ballet), que forman parte de la cultura (Las Meninas de Velázquez), y que ahora trabaja con ellas para relacionarlas entre sí haciendo distintos acercamientos y alejamientos, cambiando los ángulos, y acercándose a distintas relaciones del colore. Esta búsqueda sintáctica de reformular el color en el laboratorio de imágenes es un notable ejemplo de una lucha que se encuentra en el hacer y hacer, aunque una y otra vez se repita la pregunta, hasta llegar a satisfacer las necesidades del *pensamiento visual* que nos cuestiona. Al visualizar el juego sintáctico del referente, intente experimentar *sensaciones* entre ellos, esta reformulación me permitió que la lucha constante se convirtiera en un juego de *alquimia espiritual*, y también me imagine corriendo con nuevas fórmulas de cuadro a cuadro.

Es imprescindible algún tipo de alejamiento para dar oportunidad a la reflexión, que finalmente es lo que se busca en el tercer capítulo, respecto de las relaciones entre teoría y práctica. A lo largo de esta investigación, se pueden citar ejemplos, donde fui confrontando las ideas personales sobre nuestro tema, EL LENGUAJE CON RESPECTO A LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA. Una de ellas, versaba sobre la intuición, dejarla sola, concluyó, podría convertirse en una limitante. Otro punto importante que anotar, con respecto a este capítulo es la revisión de distintos referentes. En esta investigación se limitó a uno, y a *La Suite Las Meninas* de Picasso, pero creo muy prudente destacar, que existe un sinfín de referentes que estudiar. Una más fue: LA SINTAXIS DEL COLOR Y LAS DISTINTA SINTAXIS O DIMENSIONES DEL COLOR de los cuáles se exploraron las tres siguientes: CONTRASTE O MATIZ = RESPIRACIÓN; VALOR O CLAROSCURO = FALTA DE RESPIRACIÓN; COMPLEMENTARIOS = COLOR LUZ. A partir de estas tres dimensiones se abordó el signo pictórico, enfrentando en el camino errores y *hallazgos*, no podría hablar de aciertos hasta que la pragmática responda. Lo que sí puedo formular, es que el programa de pintura que se ha realizado en esta investigación tuvo el fin de mantener un diálogo con distintos *signos* que se aparecieron ante el pensamiento visual y que busqué reformularlos con la alquimia de la pintura, donde al sumergirme una y otra vez al laberinto, encontré conocimientos que ni yo mismo consideraba o contemplaba adquirir. Como éste, sobre el alejamiento y la sintaxis del color.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha Juan, Introducción a la creatividad artística. Ed. Trillas, México. Primera Edición, 1992.
- Arnheim, Rudolf, Hacia una psicología del Arte y entropía. Ed. Alianza Forma, Madrid, España. 1984.
- Bachelard, Gaston, La poética del espacio, Fondo de cultura económica, México, 1990.
- Borges, Jorge Luis, Elogio de la sombra, Buenos Aires, ENECÉ, 1969.
— Nueva antología personal, Bruguera, México, 1980.
- Calabrese, Omar, El lenguaje del arte Editorial Paidós 1987, Primera Edición.
- Fabre I Palau, Josep, El secreto de las meninas de Picasso. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, España. 1982.
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, Ed. S XXI, México, 1988.
- Gardner Howard, Mentales Creativas; Una anatomía de la creatividad, Editorial Paidós, Barcelona, 2010.
- Gillam Scott Robert, Fundamentos del diseño. Editorial Víctor Lerú S.A. -1975.
- Gadamer Georg-Hans, Mito y Razón. Editorial Paidós. 1997. Primera Edición. 5.a impresión. 2010.
- Gombrich H. Ernst, Arte e Ilusión. Ed. Phaidon Press Limited. 2008
- Gombrich H Ernst, La historia del arte. Ed. Phaidon Press Limited. 2007
- Itten Jhoannes, El arte del color. Editorial Limusa S.A. de C.V. 1994. Primera Reimpresión.
- López Chuhurra, Osvaldo, Estética de los elementos plásticos. Editorial Labor, S.A. 1971, Primera Edición.
- Lotman, Yuri M., Estructura del texto artístico. Ed. Istmo, 1995, 3ª edición.
- Pleyner Marcelin, La enseñanza de la pintura. Ed. Gustavo Gilli, S.A. Rosellón 87-89 Barcelona - 29
- Martínez, Jesús Miguel, Amores que duran... y duran... y duran. Editorial Pax México, 2007.
- Mukarovsky, Jan, Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Editorial Gustavo Gili, 1975.
- Sabartés, Jaime, Picasso: Las meninas y la vida. Ediciones Polígrafa S.A. 1982.
- Vigotsky, Lev. S., La imaginación y el arte en la infancia, Ediciones Coyoacán, 2011.
- Walther F. Ingo., Picasso. Taschen, 2004
- Fuentes electrónicas
Martínez-Salanova Sánchez, Enrique, Aprendizaje, percepción y comunicación, <http://www.uhu.es/cine.educacion/didactica/0062percepcionaprendizaje.htm> Revisado el 11 de octubre de 2013.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1.- Hilaire-German-Edgar Degas. Versión de “Las Meninas de Velázquez, 1857-1858.
Óleo s/tela. 31,2 X 25,1 cm, Bayerische Staatsgemädesamumlungen, Múnich.
- 2.- Vladímir Kibalchich Rusakov-Vlady. “Las Meninas Caribeñas” 1979.
Óleo y temple s/tela. 318 X 276 cm.
- 3.- Picasso Pablo. “Conjunto”, 1957.
Óleo s/tela. 17-8-57 194 X 260 cm.
- 4.- Picasso Pablo. “Autoretrato y mounstruo, 1929.
Óleo s/tela.
- 5.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 20-8-57 100 X 81 cm.
- 6.- Picasso Pablo. “María Agustina Sarmiento”, 1957.
Óleo s/tela. 20-8-57 46 X 37.5 cm.
- 7.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 21-8-57 100 X 81 cm.
- 8.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 22-8-57 33 X 24 cm.
- 9.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 26-8-57 41 X 32.5 cm.
- 10.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 27-8-57 33 X 24 cm.
- 11.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 27-8-57 33 X 24 cm.
- 12.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 28-8-57 18 X 14 cm.
- 13.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María, 1957.
Óleo s/tela 28-8-57 18 X 14 cm.
- 14.- Picasso Pablo. “Las Palomas 1”, 1957.
Óleo s/tela. 6-9-57 100 X 80 cm.
- 15.- Picasso Pablo. “Las Palomas 2”, 1957.
Óleo s/tela. 6-9-57 100 X 80 cm.
- 16.- Picasso Pablo. “Las Palomas 4”, 1957.
Óleo s/tela. 7-9-57 100 X 80 cm.
- 17.- Picasso Pablo. “Las Palomas 5”, 1957.
Óleo s/tela. 7-9-57 80 X 100 cm.
- 18.- Picasso Pablo. “Las Palomas 6”, 1957.
Óleo s/tela. 11-9-57 129 X 97 cm.
- 19.- Picasso Pablo. “Las Palomas 8”, 1957.
Óleo s/tela. 12-09-57 100 X 80 cm.
- 20.- Picasso Pablo. “Las Palomas 9, 1957.
Óleo s/tela. 12-09-57 145 X 113 cm.

La comunicación en el arte

- 21.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María”, 1957.
Óleo s/tela. 14-9-57 100 X 88 cm.
- 22.- Picasso Pablo. “Conjunto, sin Velázquez”, 1957.
Óleo s/tela. 15-9-57 129 X 161 cm.
- 23.- Picasso Pablo. “Conjunto, sin Velázquez”, 1957.
Óleo s/tela. 17-9-57 129 X 161 cm.
- 24.- Picasso Pablo. “Conjunto”, 1957.
Óleo s/tela. 18-9-57 120 X 161 cm.
- 25.- Picasso Pablo. “Conjunto” 1957.
Óleo s/tela. 19-9-57 161 X 129 cm.
- 26.- Picasso Pablo. “Conjunto”, 1957.
Óleo s/tela. 2-10-57 161 X 129 cm.
- 27.- Picasso Pablo. “Conjunto”, 1957.
Óleo s/tela. 3-10-57 129 X 161 cm.
- 28.- Picasso Pablo. “Isabel de Velasco, 1957.
Óleo s/tela. 9-10-57 65 X 54 cm.
- 29.- Picasso Pablo. “María Agustina Sarmiento, 1957.
Óleo s/tela. 9-10-57 65 X 54 cm.
- 30.- Picasso Pablo. “María Agustina Sarmiento e Infanta Margarita María, 1957.
Óleo s/tela. 10-10-57 92 X 73 cm.
- 31.- Picasso Pablo. “María Agustina Sarmiento, 1957.
Óleo s/tela. 10-10-57 115 X 89 cm.
- 32.- Picasso Pablo. “El Piano”, 1957.
Óleo s/tela. 17-10-57 130 X 96 cm.
- 33.- Picasso Pablo. “Nicolásico de Pertusato”, 1957.
Óleo s/tela. 24-10-57 104 X 61 cm.
- 34.- Picasso Pablo. “Isabel de Velasco, Mari-Bárbola y Nicolásico de Pertusato, 1957.
Óleo s/tela. 24-10-57 130 X 96 cm.
- 35.- Picasso Pablo. “Isabel de Velasco, Mari-Bárbola y Nicolásico de Pertusato, 1957.
Óleo s/tela. 24-10-57 130 X 96 cm.
- 36.- Picasso Pablo. “Isabel de Velasco, Mari-Bárbola y Nicolásico de Pertusato, 1957.
Óleo s/tela. 24-10-57 130 x 96 cm.
- 37.- Picasso Pablo. “Infanta Margarita María e Isabel de Velasco, 1957.
Óleo s/tela. 15-11-57 130 X 96 cm.
- 38.- Picasso Pablo. “Grupo integrado por María Agustina Sarmiento, Infanta Margarita María, Isabel de Velasco, Nicolásico de Pertusato y el personaje del fondo, 1957.
Óleo s/tela. 15-11-57 130 X 96 cm.
- 39.- Picasso Pablo. “Conjunto sin Velázquez ni Mari-Bárbola”, 1957.
Óleo s/tela. 17-11-57 35 X 27 cm.
- 40.- Picasso Pablo. “María Agustina Sarmiento”, 1957.
Óleo s/tela. 17-11-57 24 X 19 cm.
- 41.- Picasso Pablo. “Isabel de Velasco, 1957.
Óleo s/tela. 17-11-57 24 X 19 cm.

42.- Picasso Pablo. "Isabel de Velasco", 1957.
Oleo s/tela. 17-11-57 27 X 22 cm.

43.- Picasso Pablo. "Isabel de Velasco", 1957.
Oleo s/tela. 17-11-57 24 X 19 cm.

44.- Picasso Pablo. "Isabel de Velasco", 1957.
Oleo s/tela. 17-11-57 24 X 19 cm.

45.- Picasso Pablo. "Paisaje I", 1957.
Oleo s/tela. 17-11-57 14 X 17.5 cm.

46.- Picasso Pablo. "Paisaje II, 1957.
Oleo s/tela. 2-12-57 14 X 18 cm.

47.- Picasso Pablo. "Paisaje III, 1957.
Oleo s/tela. 2-12-57 16 X 22 cm.

48.- Picasso Pablo. "Retrato de Jacqueline, 1957.
Oleo s/tela. 3-12-57 116 X 89 cm.

IMÁGENES DE PROPUESTA

49.- Cantero Gustavo. "Paisaje I", 2012.
Fotografía, proceso digital, impresión s/papel. 17 X 13 cm.

50.- Cantero Gustavo. "Paisaje", 2012
Oleo sobre tela. 30 X 20 cm.

51.- Cantero Gustavo. "Paisaje II" 2012
Fotografía, proceso digital, impresión s/ papel. 10 X 11 cm.

52.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje I" 2012
Barra conté s/papel. 43 X 28 cm.

53.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje II" 2012
Barra conté, grafito, tinta china, pastel s/papel 28 x 21 cm.

54.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje III" 2012
Barra conté s/papel. 28 X 21 cm.

55.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje IV" 2012
Barra conté s/papel. 28 X 43 cm.

56.- Cantero Gustavo. "Paisaje en gris" 2012
Oleo s/tela. 30 X 20 cm.

57.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje" 2012
Pluma bic s/papel 10 x 11 cm.

58.- Cantero Gustavo. "Boceto-Abstracción para paisaje" 2012
Barra conté y pastel s/papel 28 X 43 cm.

59.- Cantero Gustavo. "Proceso-Paisaje abstracto" 2012
Oleo y polvo de mármol s/tela 45 X 30 cm.

60.- Cantero Gustavo. "Paisaje Abstracto" 2012
Oleo y polvo de mármol s/tela 45 X 30 cm.

61.- Cantero Gustavo. "Paisaje" 2012
Fotografía impresa s/papel 14 X 17 cm.

- 62.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje I" 2012
Barra conté s/papel 43 X 28 cm.
- 63.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje II" 2012
Barra conté s/papel 43 X 28 cm.
- 64.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje III" 2012
Pluma bic s/papel 43 X 28 cm.
- 65.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje IV" 2012
Wash s/papel 28 X 21 cm.
- 66.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje V" 2012
Oleo s/papel 28 X 21 cm.
- 67.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje VI" 2012
Oleo s/papel 28 X 21 cm.
- 68.- Cantero Gustavo. "Boceto para paisaje VII" 2012
Oleo s/papel 28 X 21 cm.
- 69.- Cantero Gustavo. "Proceso-Paisaje y camino" 2012
Carboncillo, óleo, polvo de mármol, dámara s/tela 30 X 45 cm.
- 70.- Cantero Gustavo. "Paisaje y camino" 2012
Carboncillo, óleo, polvo de mármol, dámara s/tela 30 X 45 cm.
- 71.- Cantero Gustavo. "Árbol" 2012
Fotografía, impresión s/papel 17 X 14 cm.
- 72.- Cantero Gustavo. "Árbol" 2012
Fotografía, impresión s/papel 14 X 17 cm.
- 73.- Cantero Gustavo. "Boceto Árbol"- I" 2012
Pluma Bic s/papel 43 X 28 cm.
- 74.- Cantero Gustavo. "Boceto Árbol - II" 2012
Barra conté s/papel 43 X 28 cm.
Barra conté s/papel 43 X 28 cm.
- 76.- Cantero Gustavo. "Reflejo de Boceto-Árbol" 2012
Barra conté s/papel 21.5 X 28 cm.
- 77.- Cantero Gustavo. "Proceso reflejo de árbol" 2012
Carboncillo y óleo s/tela 100 X 120 cm.
- 78.- Cantero Gustavo. "Proceso reflejo de árbol" 2012
Carboncillo, polvo de mármol, dámara y óleo s/tela 100 X 120 cm.
- 79.- Cantero Gustavo. "Reflejo de árbol" 2012
Carboncillo, polvo de mármol, dámara y óleo s/tela 100 x 120 cm.
- 80.- Cantero Gustavo. "Estudio de Menina" 2012
Wash s/papel 21.5 x 28 cm.
- 81.- Cantero Gustavo. "Estudio de Menina II" 2012
Wash s/papel 21.5 X 28 cm.
- 82.- Cantero Gustavo. "Estudio de Menina III" 2012
Wash s/papel 21.5 X 28 cm.
- 82.1.- Cantero Gustavo. "Dibujo de músicos" 2012
Carboncillo, barra conté y pastel 21.5 X 28 cm.

- 83.- Cantero Gustavo. "Disgregación de dibujo de músicos" 2012
Óleo sobre tela 30 X 45 cm.
- 75.- Cantero Gustavo. "Boceto Árbol - II" 2012
Barra conté s/papel 43 X 28 cm.
- 84.- Cantero Gustavo. "Disgregación de dibujo de músicos II" 2012
Óleo sobre tela 35 X 65 cm.
- 85.- Cantero Gustavo. "Pensando en Mar" 2012
Wash s/papel 21.5 X 28 cm.
- 86.- Cantero Gustavo. "Mar gris en Veracruz" 2012
Fotografía 14 X 17 cm.
- 87.- Cantero Gustavo. "Mar en Veracruz II" 2012
Fotografía 14 X 17 cm.
- 88.- Cantero Gustavo. "Boceto de Mar gris en Veracruz" 2012
Barra conté s/papel 21.5 X 14
- 89.- Cantero Gustavo. "Boceto de Mar en gris y mujer de espaldas" 2013
Barra conté s/papel 28 X 21.5
- 90.- Cantero Gustavo. "Marina" 2013
Óleo s/papel fraft 100 X 80 cm.
- 91.- Cantero Gustavo. "Mar con barco - Boceto para ¡Calla, enmudece! 2013
Wash s/papel 21.5 X 28 cm.
- 92.- Cantero Gustavo. "Tormenta en negro" 2013
Wash s/papel 28 X 21.5 cm.
- 93.- Cantero Gustavo. "Tormenta I" 2013
Fotografía de Video 14 x 17 cm.
- 94.- Cantero Gustavo. "Mar gris de Veracruz" 2013
Fotografía y proceso digital 28 X 21 cm.
- 95.- Cantero Gustavo. "Estudio para Mar azul" 2013
Óleo s/tela 65 X 50 cm.
- 96.- Cantero Gustavo. "Estudio de telas II" 2013
Barra conté s/papel 21.5 X 56 cm.
- 97.- Cantero Gustavo. "Tormenta II" 2013
Fotografía de video 14 X 17 cm.
- 98.- Cantero Gustavo. "Estudio de Tormenta" 2013
Óleo s/papel 28 X 21.5 cm.
- 99.- Cantero Gustavo. "Estudio de telas" 2013
Óleo s/papel 21.5 X 56 cm.
- 100.- Cantero Gustavo. "Tormenta" 2013
Óleo s/tela 130 X 90 cm.
- 101.- Cantero Gustavo. "Mar en gris - ¡Calla, Enmudece! 2013
Óleo s/tela 100 X 120 cm.
- 102.- Cantero Gustavo. "Dibujo de Mar! 2013
Barra conté s/papel 14 X 21.5 cm.

- 103.- Cantero Gustavo. “Estudio para olas-Tela con plástico” 2013
Fotografía y proceso digital 14 X 17 cm.
- 104.- Cantero Gustavo. “Estudio para olas II-tela con plástico” 2013
Fotografía y proceso digital 14 X 17 cm.
- 105.- Cantero Gustavo. “Estudio para olas III - tela con plástico” 2013
Fotografía y proceso digital 14 X 17 cm.
- 106.- Cantero Gustavo. “Estudio para Mar gris” 2013
Grafito acuarelable y gesso s/papel 21.5 X 14 cm.
- 107.- Cantero Gustavo. “Boceto para Mar” 2013
Óleo sobre papel kraft 100 X 85 cm.
- 108.- Cantero Gustavo. “Boceto para Mar II” 2013
Óleo sobre papel kraft 100 X 85 cm.
- 109.- Cantero Gustavo. “Boceto para Mar III” 2013
Óleo sobre papel kraft 100 X 85 cm.
- 110.- Cantero Gustavo. “Boceto para Mar IV” 2013
Óleo sobre papel kraft 100 X 85 cm.
- 111.- Cantero Gustavo. “Estudio para olas con tela” 2013
Fotografía con proceso digital 14 X 17 cm.
- 112.- Cantero Gustavo. “Estudio para olas con tela II” 2013
Fotografía con proceso digital 14 X 17 cm.
- 113.- Cantero Gustavo. “Estudio de tela para olas” 2013
Carboncillo s/papel kraft 100 X 85 cm.
- 114.- Cantero Gustavo. “Estudio de tela para olas II” 2013
Carboncillo s/papel Kraft 30 X 35 cm.
- 115.- Cantero Gustavo. “Estudio de tela con barco” 2013
Carboncillo s/papel Kraft 30 X 45 cm.
- 116.- Cantero Gustavo. “Estudio de Marina” 2013
Carboncillo s/papel kraft 35 X 75 cm.
- 117.- Willem Van Velde. “Marina” 1673
Óleo s/tela
- 118.- Ludolf Backhuys. “Marina” 1667
Óleo s/tela
- 119.- Cantero Gustavo. “Disgregación Marina de Ludolf Backhuys I” 2013
Proceso digital 14 X 17 cm.
- 120.- Cantero Gustavo. “Disgregación Marina de Ludolf Backhuys II” 2013
Proceso digital 14 X 17 cm.
- 121.- Cantero Gustavo. “Dibujo de lámina 104” 2013
Carboncillo s/papel 14 X 21.5 cm.
- 122.- Cantero Gustavo. “Dibujo lámina 105” 2013
Óleo sobre papel kraft 14 X 21.5 cm.
- 123.- Cantero Gustavo. “Boceto para Marina con barco” 2013
Carboncillo s/papel 35 X 45 cm.

124.- Cantero Gustavo. "Proceso Marina-Dos corrientes" 2013
Oleo s/tela 170 X 120 cm.

125.- Cantero Gustavo. "Proceso Marina-Dos corrientes II" 2013
Oleo s/tela 170 X 120 cm.

126.- Cantero Gustavo. "Marina-Dos corrientes" 2013
Oleo s/tela 170 X 120 cm.

127.- Cantero Gustavo. "Proceso Marina verde con barco" 2013
Oleo s/tela 120 X 130 cm.

128.- Cantero Gustavo. "Proceso Marina verde con barco II" 2013
Oleo s/tela 120 X 130 cm.

129.- Cantero Gustavo. "Marina verde con barco" 2013
Oleo s/tela 120 X 130 cm.

130.- Cantero Gustavo. "Proceso Mar-árbol" 2013
Oleo s/tela 100 X 80 cm.

131.- Cantero Gustavo. "Proceso Mar-árbol II" 2013
Oleo s/tela 100 X 80 cm.

132.- Cantero Gustavo. "Mar-árbol II" 2013
Oleo s/tela 100 X 80 cm.

133.- Cantero Gustavo. "Paisaje" 2013
Oleo s/tela 100 X 80 cm.

134.- Cantero Gustavo. "Paísaje azul" (Conclusión) 2014
Oleo sobre tela 45 X 60 cm.