



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“EL ESPACIO PICTÓRICO COMO ESPACIO
METAFÍSICO: ANALISIS DE LA REPRESENTACIÓN Y
PERCEPCIÓN DE MOVIMIENTO EN EL ESPACIO
PICTÓRICO SEGÚN LAS TEORIAS DE NOEL
MOULOU D”.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA
DALIA ISELA MARTINEZ ORTEGA

DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO LUIS RENE ALVA ROSAS
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2016



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.

EL ESPACIO PICTÓRICO COMO ESPACIO METAFÍSICO:

Análisis de la representación y percepción de movimiento en el espacio pictórico según las teorías de Noël Mouloud.

INDICE DE CONTENIDOS	
INTRODUCCION	1
1. PERCEPCION Y REPRESENTACION DEL MOVIMIENTO	3
1.1 Bases psicofisiológicas de la percepción visual del movimiento	4
1.2 Percepción del movimiento en el espacio pictórico	14
1.3 Representación del movimiento en el espacio pictórico	20
2. EL ESPACIO PICTORICO COMO ESPACIO METAFISICO	31
2.1 Condiciones de la experiencia estética - dinámica	38
2.1.1 Estructuras de la visión y de la pintura	43
2.1.2 Estructuras e intencionalidades	55
2.1.3 El Ente pictórico y el logro de la experiencia formal	63
2.2 Relaciones teóricas de Noël Mouloud	76
2.2.1 Estructuralismo	77
2.2.2 Formalismo	83
2.2.3 Fenomenología	86
3. PERSPECTIVAS PARA LA CONFORMACION DE UN DISCURSO	92
ARTISTICO	
3.1 Perspectivas bergsonianas y pintura dinámica	93
3.2 Enfoques discursivos y obra pictórica	99
CONCLUSION	113
bibliografía	119

INTRODUCCION

La relación pintura y percepción ha sido antaño investigada desde enfoques disciplinarios bastante diversos pasando desde teorías psicológicas, filosóficas o históricas, hasta las actuales neurociencias. El movimiento tanto como fundamento perceptual como pictórico ha formado parte de dicha búsqueda, generalmente como un recurso más, sometido a la relación entre lo visto y lo pintado; la presente investigación propone explorar desde diferentes vertientes teóricas la representación dinámica en pintura, sus fundamentos y recursos, así como sus posibilidades discursivas, con una inclinación hacia los enfoques teóricos del texto del filósofo francés Noël Mouloud *“La peinture et l’espace: recherches sur le conditions formelles de l’expérience esthétique”* que realiza un estudio cercano al formalismo, a la fenomenología y a la psicología, para después confrontarlo con otras teorías.

En el primer capítulo centraremos nuestra atención en la percepción visual estudiando el fenómeno total de la visión, sus bases psicofisiológicas y las condiciones específicas de percepción del movimiento, todo con la finalidad de abordar esta recepción cotidiana de datos como relación fundamental con lo representado en pintura. El enfoque teórico abarcará desde concepciones generales de la teoría Gestalt hasta las neurociencias, así como una evocación de los intentos de composición dinámica en el devenir histórico de la pintura.

En el segundo capítulo nos acercaremos a indagar sobre las posibilidades de comprensión y creación que ofrece el formalismo para la representación de lo moviente; iniciaremos siguiendo la pauta del pensamiento de Mouloud tratando de abordar las condiciones formales de la experiencia estética – dinámica, distinguiendo en principio de entre aquello que vemos en nuestra percepción cotidiana y su correspondencia o divergencia con lo visto en pintura en *Estructuras de la visión y de la pintura*; posteriormente en *Estructuras e intencionalidades pictóricas* intentaremos ahondar en la correspondencia del pintor, de su imaginación, su cuerpo y su experiencia, con aquello que logra representar en la imagen. Por último nos acercaremos a las relaciones que Mouloud entabla con el formalismo y la fenomenología tratando de concebir el cuadro como un ente vivo, que debe mirarse bajo un interés activo en *el Ente pictórico y el logro de la experiencia formal*, para concluir con un apéndice sobre las influencias teóricas de dicho filósofo.

En el tercer capítulo de esta investigación los cuestionamientos teóricos que apoyaron esta búsqueda dejarán de ser mera fuente de reflexión para ser sendero en el encuentro con un discurso propio revelado en pintura. Acudiremos al pensamiento del filósofo Henri Bergson para sustentar la búsqueda dinámica y nos centraremos en las reflexiones sobre la experimentación pictórica personal.

1. PERCEPCION Y REPRESENTACION DEL MOVIMIENTO

Mucho de lo que conocemos del mundo lo sabemos por la experiencia que de él tenemos: es el campo donde todos nuestros pensamientos y acciones se desarrollan, donde nos posicionamos como individuos y conformamos la realidad. Bajo las pautas que el desarrollo contemporáneo apunta, con sus circunstancias específicas de dependencia tecnológica y científica, hemos visto desvanecerse las relaciones antes estrechas entre la naturaleza y su influencia ante nuestros modos de percibir y actuar. La percepción del ritmo, del movimiento y la velocidad, así como del tiempo, tienen poco que ver ya con los ciclos biológicos y naturales antaño base de las acciones espirituales y cotidianas: el movimiento de los planetas, las fases lunares, las mareas, las estaciones, la propia respiración. Así, la manera en que el contexto evoluciona ha trastocado al individuo, ha sin duda modificado sus formas de ver y comprender. Nuestras nuevas necesidades al percibir, ¿podrían aún encontrar satisfacciones en la disciplina pictórica? Trataremos de establecer senderos que nos acerquen a comprensiones entre nuestras nuevas maneras de percibir lo moviente y lo que puede ofrecernos la pintura.

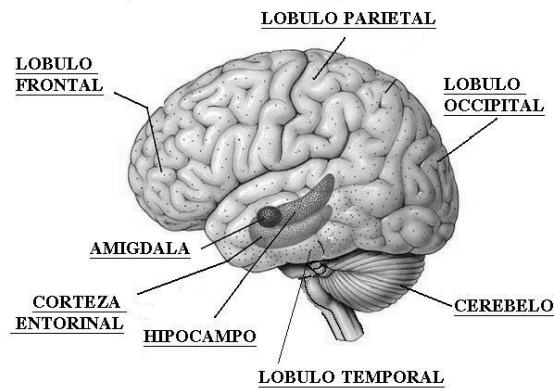
1.1 BASES PSICOFISIOLOGICAS DE LA PERCEPCION DEL MOVIMIENTO.

Nuestras percepciones son la base de nuestra experiencia y nuestra existencia. Lo exploramos todo activamente, nuestro cuerpo, las partes de este, se mueven en un entorno de cosas que a su vez se encuentran también en movimiento, en constante cambio; llevamos el movimiento en nosotros mismos y lo reconocemos en lo demás, siendo por tanto una experiencia “propia” y también externa.

La percepción del movimiento es crucial para sobrevivir; la inmediatez con la que la visión nos aporta datos es para humanos y animales la diferencia entre vida y muerte, entre ser cazador o presa. ¿Acaso esta “herramienta práctica”, analizada desde su perspectiva científica, dura, meramente física, pudiera aportarnos luces nuevas sobre la representación pictórica? Trataremos de indagar a continuación algunos datos sobre el funcionamiento del sistema visual y su relación estrecha con los procesos cognitivos y además, con los procesos creativos.

En principio, es importante destacar que la percepción visual del movimiento no se encuentra disociada de los procesos “generales” de percepción visual; de manera sintética podemos decir que vemos cuando la luz estimula nuestro sistema visual, el cual, procesa el estímulo en tres áreas o divisiones principales que son:

“el ojo, el núcleo geniculado lateral en el tálamo y el área receptora visual en el lóbulo occipital. El área receptora visual también denominada corteza estriada[...] además fuera de esta corteza estriada existen otras áreas de procesamiento superior para la visión [...] conocidas como corteza extraestriada, incluyen áreas en los lóbulos temporal, parietal y frontal. 1”



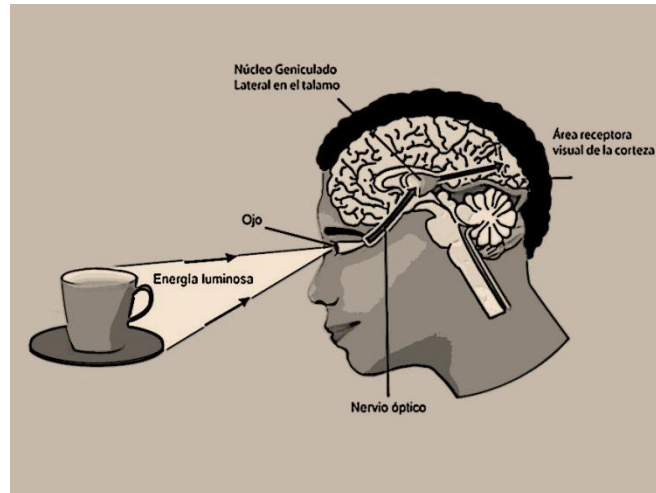
AREAS CEREBRALES, RECURSO EN LINEA: kasparovfundacionajedrez.com

El proceso de la visión, podría englobarse en las siguientes fases, de manera general:

“Cuando la luz entra al ojo, pasa por la cornea transparente y el cristalino [...] crean una imagen enfocada en la retina y las luz de esta imagen estimula los receptores, [...] conos y bastones[...] que contienen sustancias llamadas pigmentos visuales, que reaccionan a la luz y desencadenan señales que fluyen [...]hasta abandonar el ojo para formar el nervio óptico que conduce las señales al núcleo geniculado lateral.” 2

1 GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*. Pp.39.

2 *Ibidem*, pp. 40



GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*, p. 35

Dicho proceso se da evidentemente con la conjunción de diversas y detalladas funciones de los elementos que componen el ojo y sus conexiones o vías cerebrales, tan complejas y aún en la actualidad exploradas por la neurociencia, que por tanto no serán mencionadas pues escapa a las intenciones y capacidades generales de esta investigación.

La percepción del movimiento es un tópico complejo, en el que al menos, a decir de Goldstein, se deben tener tres consideraciones generales: en principio es importante tener en cuenta que “la percepción es una creación del sistema nervioso. Percibimos movimiento incluso cuando este no existe.”³ Por ejemplo en el caso del movimiento estroboscópico o movimiento aparente; el fenómeno del movimiento aparente fue investigado ampliamente por los psicólogos de la Gestalt, principalmente por Wertheimer a principios de siglo, su experimento clásico era el siguiente:

³ GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*, p. 270.

“Si presentamos a un observador una proyección en la que se exponen, alternativamente, dos líneas en diferentes localizaciones a ciertos intervalos interestimulares (que dependen de la separación espacial, luminancia, y duración de la exposición de las líneas) el observador informa que ve la primera moviéndose hacia la posición de la segunda[...]⁴”

El movimiento estroboscópico es la razón de nuestra percepción de la imagen movimiento en el cine o la televisión, la causa por la cual observamos una secuencia de imágenes estáticas, como una secuencia dinámica. El observador no verá las líneas como elementos disociados o independientes, así la posición retiniana puede ser condición suficiente para la percepción de movimiento. El movimiento aparente y el movimiento real (aquel en el que un móvil cambia de posición en el espacio) parecieran fenoméricamente tan similares ya que percibimos movimiento aun cuando no exactamente existe.

Otra consideración es que, de manera generalizada, los observadores y sus ojos jamás se encuentran estáticos; en el movimiento real, cuando efectivamente un objeto se desplaza en nuestro campo visual, por ejemplo, incluso si nuestro ojo se mantiene estático, mientras observamos un objeto que se mueve, de igual manera la imagen se desplazará a través de la retina y así percibiremos correctamente que el objeto se aleja y nosotros no nos movemos; por otra parte, si el ojo sigue al objeto en movimiento, la imagen se proyecta en la misma parte de la retina, igual que cuando ni el ojo ni el objeto se mueven, solo que ahora es percibido el movimiento; para poder distinguir lo que está en

⁴ BRUCE, Vicki. *Percepción visual*, p.251.

movimiento de lo que no, Gregory (1972)“[...]sugiere la implicación de dos sistemas en la percepción del movimiento , el sistema de la imagen- retina (antes mencionado) y el sistema de ojo –cabeza.”⁵ Así, para evitar ambigüedad en las percepciones dinámicas, el sistema visual se apoyará de otros sistemas.

La tercera consideración de Goldstein es la interacción de diversas cualidades perceptuales en la percepción del movimiento; cuando hablamos de un sistema visual, inferimos que se habla sobre la información proveniente de los ojos, mas bastará aclarar que como se ha propuesto ampliamente en diversas investigaciones en neurociencias como las de Zenon Pylyshyn:

“Existen bastantes razones para creer que hay mas información además de la estimulación de las dos retinas que tienen un rol en la visión[...] esto incluye no sólo la modulación de la visión como el sistema vestibular (portador del equilibrio) y de señales propioceptivas de los músculos de la cabeza y el cuello, sino, además, la información auditiva [...] así como la localización espacial y la orientación.”⁶

Vemos, no sólo con nuestros ojos, vemos apoyándonos de nuestros demás sentidos, de todo nuestro cuerpo. La recepción de datos por medio del sistema visual, implicará entonces la recepción de datos de otros sistemas, en un vaivén de percepciones que se sustentan unas con otras. Dichas conclusiones han derivado en el resurgimiento de la idea de la visión como una “actividad”, ante lo cual:

⁵ Ibidem , p. 240

⁶ PYLYSHYN, Zenon. *Seeing and visualizing*, p.125

“La posición de acción- visión es presentada con frecuencia con el propósito de establecer que la visión sea caracterizada en su potencial para la acción, más que en su relación con el pensamiento [...] lo que vemos esta determinado en cierto sentido en lo que potencialmente podemos hacer en el mundo percibido[...]”. 7

El trabajo de J.J. Gibson toma como posicionamiento a la percepción visual como: “un organismo activo y que responde a información disponible en el entorno o en el campo visual.”⁸ La idea de la visión como actividad, se establece en orden de aclarar cómo se reciben las entradas de información y acercar además, los conceptos de la experiencia y la acción para la investigación de conceptos ligados a aquellos de la visión.

Dentro de las posibilidades de estudio sobre la respuesta perceptual encontramos al análisis psicofísico, cuyo interés, indaga en las características elementales de aquello que percibimos, como el color o la línea, pasando por las combinaciones de estos elementos como conjuntos o como escenas completas ante nuestros ojos; este enfoque se ha extendido hasta nuestros días gracias a la psicología Gestalt.

Así, por último, Goldstein considera que la percepción general así como la del movimiento a menudo depende también de reglas generales o heurísticos. Propuestas por Wertheimer, Koffka y Kohler a principios del siglo XX (asentando sin duda un precedente estudiado hasta la actualidad) estas reglas proveen de

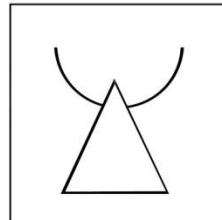
7 *Ibidem*, p.132

8 *Ibidem*, p.130

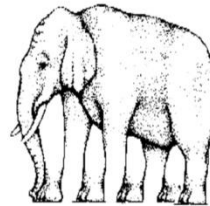
manera generalizada una explicación sobre la lógica que el cerebro entabla ante los datos visuales en los fenómenos cotidianos o en la representación de imágenes. Enlistaremos en términos generales la concepción de dichos principios:

- **Ley de Pragnanz:** también llamada ley de la buena figura o de la simplicidad afirma que todo conjunto de estímulos se percibe de forma tal, que la estructura que genera es la más simple (9).

Ley de Pragnanz o de la buena forma

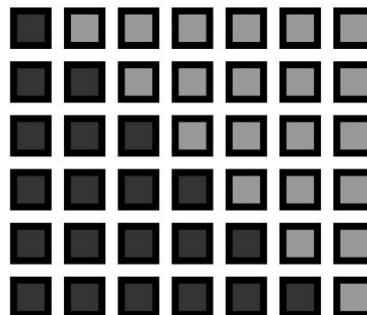


Aunque el triángulo lo corta se aprecia un arco de circunferencia



Las patas del elefante están bien dibujadas pero se confunden al llegar al suelo

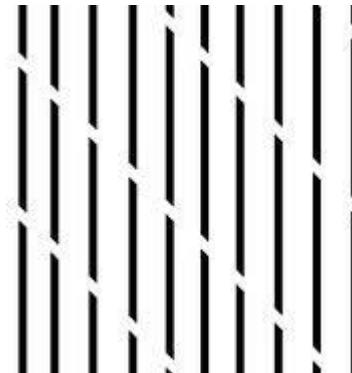
- **Ley de la semejanza:** las cosas similares parecen estar agrupadas; agrupamos de acuerdo con la semejanza de aspectos como la claridad el matiz, el tamaño y la orientación (10).



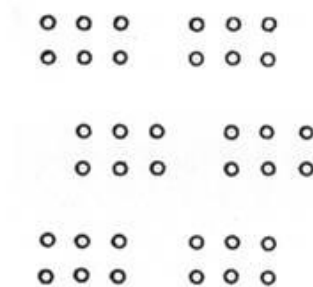
9 GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*. Capítulo 5, p.148

10 *Ibidem*, P.149

- **Ley de la buena continuación:** los puntos que al unirse dan por resultado rectas o curvas suaves parecen pertenecer al mismo conjunto y las líneas tienden a verse de manera tal que parecen seguir el camino más homogéneo (11).



- **Ley de la proximidad o cercanía:** las cosas que se encuentran próximas parecen agrupadas (la ley de la proximidad supera a la de la semejanza)(12).

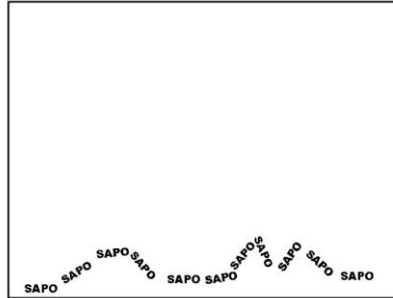


- **La ley del destino común:** las cosas que se mueven en el mismo sentido parecen estar agrupadas (13).

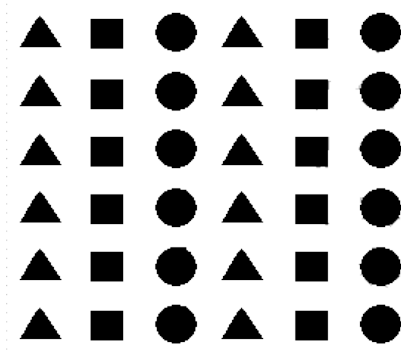
11 Ibidem, , P.151

12 Ibidem, P.151

13 Ibidem, P.151



- **Ley de la significación o la familiaridad:** asienta que las cosas tienden más a formar grupos si estos parecen familiares o significativos (14).



Stephen Palmer e Irvin Rock establecen en los noventa la propuesta de tres nuevos principios de agrupamiento (15):

- **La región común:** establece que los elementos que están dentro de la misma región de espacio se agrupan.

14 Ibidem, P.152.

15 Ibidem, , P.155.

- **Conexión de elementos:** las cosas que están físicamente conectadas se perciben como una unidad.
- **Sincronía:** afirma que los eventos visuales que ocurren al mismo tiempo se perciben juntos.

Los heurísticos o reglas generales nos ofrecen una manera esquematizada de entender cómo es que vemos lo que vemos y cómo las imágenes apoyan nuestras comprensiones. Veremos, conforme avancen los argumentos de esta investigación, que estas reglas pueden ser de gran utilidad al intentar representar el movimiento en el espacio pictórico, pues establecen caminos a seguir para dotar al cuadro de sensaciones como el encadenamiento, fluidez, continuidad o contraste.

Diremos, para concluir con las breves notas de esta primera parte, que al indagar sobre la percepción de lo moviente, desde los argumentos de la ciencia, encontramos como guía fundamental la noción importantísima de que, si bien hablamos de una percepción basada en la visión, esta misma se apoya en datos obtenidos desde todos los sentidos, desde otros sistemas. Veremos a continuación como esta idea repercute en el logro o fracaso de la percepción moviente en el espacio pictórico.

1.2 PERCEPCION DEL MOVIMIENTO EN EL ESPACIO PICTORICO.

“Leer un cuadro no es tomar las formas en la categoría de lo instantáneo, de lo inmóvil; es beneficiar la capacidad de la mirada que comprende las formas en un transcurso, engendrándolas, animándolas, en la capacidad de las formas, que frecuentemente, contienen en ellas las diferentes fases de una duración.”¹⁶

¿Cómo es que distinguimos una obra que concibe en ella dinamismo de aquella que no lo representa? ¿Sobre qué bases se apoya nuestra percepción visual para “sentir” el movimiento representado en un cuadro? Nombraremos en principio a Rudolf Arnheim, quien relaciona la percepción de dinamismo en pintura con la memoria, el campo racional y el mundo real; diríamos que simplemente sabemos cómo lucen las cosas en el mundo y entonces relacionamos lo que hemos visto, con lo que “pasa” en un cuadro; esta aparente simplicidad termina cuando consideramos la importancia de que el cuadro, en su propia estructura y bajo sus propios recursos, debe lograr ofrecer al espectador algo que involucre activa y efectivamente su persona. Para Arnheim, percibimos movimiento en el espacio pictórico por la relación de este con la experiencia del movimiento aparente o estroboscópico ya antes mencionado:

¹⁶ MOULOU, Noel. *La peinture et l'espace*, pág.101

“ Los efectos dinámicos fuertes son producto de lo que podríamos llamar equivalente inmóvil del movimiento estroboscópico [...]este movimiento se produce entre objetos visuales que son esencialmente iguales en cuanto aspecto y función en el campo visual, pero difieren en algún rasgo perceptual, por ejemplo, su ubicación, tamaño o forma [...] la secuencia de las ubicaciones forma una trayectoria coherente y de forma simple y los cambios internos del objeto – por ejemplo, el cambio de postura de un atleta saltando - son también graduales.” 17

La secuencialidad de gradiente de tamaño puede resultar un equivalente a la secuencialidad de movimiento estroboscópico si pensamos en intentos representativos en los que se multiplica el objeto con variaciones identificables y se traslapan en una misma, a decir, por ejemplo, de las composiciones e intentos dinámicos del movimiento futurista (1910). Los pintores y escultores futuristas se encontraban “Inspirados en el cubismo analítico [...] se centraban en la simultaneidad de diversos puntos de vista de un motivo, pero en lugar de reproducirlo en estado de inmovilidad lo mostraban en estado de movimiento de rotación, salto o impulso.”18 La base pues, de sus intentos, se remitía al traslape, la penetración de las fases de un evento en la misma imagen, bajo un mitigado lirismo y una disciplina formal y compositiva exacerbada.

Cuando Arnheim argumenta el cómo de la dinámica pictórica, explica, si bien, que la dinámica entendida en relación con la pintura no es una propiedad del mundo material, pero si se concibe como una propiedad de los objetos en el

17 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, p. 435

18 RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*, p. 85

mundo bajo una lucha de fuerzas de lo que recibe el sistema nervioso; para él, los “ataques” de la recepción de datos, se relacionan con las rupturas o tensiones que el cuadro entabla en su organización, ya que “nos encontramos ante el homólogo psicológico de los procesos fisiológicos que acarrearán la organización de los estímulos perceptuales.”¹⁹ Es así que la vertiente de pensamiento de Arnheim se instala quizás, bajo una especie de lógica, fundamentada en el raciocinio, ante la cual el movimiento de un cuadro resulta la traducción fidedigna de algo visto y pensado. Esto nos podría conducir en determinado momento, a no incluir la imaginación o la intuición, o la experiencia perceptual – global del movimiento, nos podría incluso conducir a no hablar de experiencia en absoluto.

Encontramos teorías en torno a la visualidad bajo el pensamiento fenomenológico de Merleau- Ponty, que focaliza nuestra atención a la experiencia misma de ver; el autor pone como ejemplo para un análisis del movimiento, el movimiento estroboscópico, también mencionado por Arnheim, en el cual dos figuras coloreadas sobre un fondo negro encienden, de manera sucesiva, una después de la otra ante la cual vemos un desplazamiento de la figura del punto A al B y viceversa; existe una analogía posible, ante la cual, dicho “pasaje” de un punto a otro no difiere, para Merleau – Ponty de lo que vemos moverse en el mundo:

¹⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, p. 438

“Si miro a unos obreros que descargan un camión y se lanzan ladrillos de uno a otro, veo el brazo del obrero en su posición inicial y en su posición final, no lo veo en una posición intermedia, y no obstante tengo una percepción viva de su movimiento. [...] moverse no es pasar sucesivamente por una serie indefinida de posiciones; el móvil sólo es dado como iniciando, prosiguiendo o acabando su movimiento.”²⁰

Así, percibimos el movimiento no de una manera perfectamente continua, ya que imaginamos, pensamos y completamos con “fracciones o momentos” que sabemos encadenan el inicio y el final; en el caso del movimiento estroboscópico nos damos cuenta que nada se desplaza de un punto a otro, sino que solo existe una luz que enciende mientras otra se apaga; en el movimiento real si hay un desplazamiento y “sabemos” que el móvil ha estado en puntos intermedios desde su inicio hasta el final, aunque no lo veamos, a lo que Merleau- Ponty deduce: “Si esto (las visiones intermedias) no está sensiblemente presente en cada punto del trayecto, es por ser pensado.”²¹ ¿Es entonces que percibimos el movimiento por la lógica, a decir, por un asunto entero racional? la fenomenología pondrá atención a la “mirada encarnada”, a la experiencia de la visión en mí y para mi cuerpo:

“Los “fenómenos dinámicos” derivan su unidad de mí que los vivo, que los recorro, y que hago su síntesis. Así, nosotros pasamos de un pensamiento del movimiento que lo destruye a una

20 MERLEAU- PONTY, *Fenomenología de la percepción*, p. 285

21 *Ibidem*, p. 285

experiencia del movimiento que quiere fundarlo, pero también de esta experiencia a un pensamiento sin el cual, en rigor, nada significa aquella.”²²

La percepción del movimiento pertenecerá a los terrenos lógicos y sensibles por igual, pero ante todo, a los linderos de la experiencia vívida. Cuando buscamos una explicación al cómo percibimos el movimiento en pintura, encontramos que la experiencia real del movimiento se encuentra completamente asociada al acontecimiento pictórico. No se trata que la pintura refiera directamente al mundo, pero si a la experiencia que de este tenemos, a múltiples percepciones, espacios y tiempos, a lo que la memoria del individuo lleva y a lo que aún no ha pasado, a lo imaginado. Así lo pintado irá más allá de lo sucedido, de lo moviente, como lo explica Merleau – Ponty:

“La pintura no copia el movimiento en lo instantáneo ni nos da signos de este. Inventa emblemas que lo vuelven presente en sustancia; nos lo da como una “metamorfosis” de una actitud en otra, como la implicación de un futuro en el presente.”²³

Vemos pues, cómo las teorías de ambos autores se tocan en ciertos puntos y entablan una serie de preceptos o principios bajo los cuales podemos llegar a comprender que si percibimos movimiento en un cuadro es sólo porque este, en su organización, nos sugiere movimiento; que si dicha percepción se rige bajo ciertas premisas de nuestro pensamiento lógico, la memoria, la intuición, y sobre

²² *Ibidem*, p. 285

²³ MERLEAU- PONTY, *Posibilidad de la filosofía*, p. 116

todo, algo cercano a la intuición y la experiencia lo que alimentará la potencia perceptual o imaginaria del individuo.

A continuación entablaremos un dialogo sobre la dependencia de la ilusión dinámica con el logro formal que la obra ofrece a nuestras percepciones.

1.3 REPRESENTACION DEL MOVIMIENTO EN EL ESPACIO PICTORICO

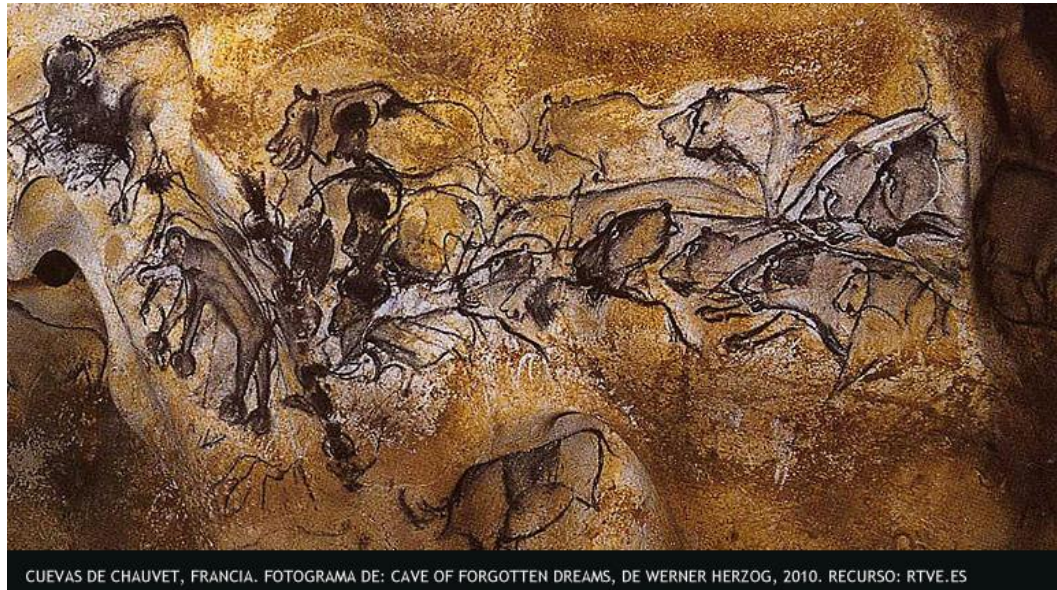
¿Por qué existe, desde el inicio de la disciplina pictórica, la necesidad de representar el movimiento? ¿Cómo o por qué, si la imagen pintada es esencialmente estática, el pintor ha deseado dotarla de dinamismo? ¿Cuál es el fundamento de esta representación? Sea quizás que representar indique algo más cercano a “re-presentar”, volver a presentar, traer de vuelta algo que se encuentra ya ausente, así, “la función principal de la pintura ha sido contradecir las leyes que gobiernan lo visible: hacer “ver” lo que no está presente.”²⁴ La pintura, en sus límites, cumple la función de “salvaguardar”, será el sitio donde persiste la experiencia de lo visto, la memoria y la revelación de la misma; al no poder abarcar el mundo en su tráfago de percepciones, nuestra visión ancla en el cuadro la experiencia de lo visto y a la vez, lo hace visible.

La búsqueda del logro dinámico en pintura existe como una necesidad ya desde los intentos paleolíticos de representación y hasta nuestros días, bajo ciertas características o lineamientos bien identificados. Encontramos en las cuevas de Chauvet, Francia o de Altamira, España, aún poco elaborados pero identificables intentos de representación del movimiento, que, en primera instancia y como lo analiza Gyorgy Kepes en su “manifiesto” dinámico *“el lenguaje de la visión”*, se basaba en la sugerencia de un cambio en las propiedades del objeto a través del

²⁴ BERGER, John. *El sentido de la vista*, p. 199

traslapo, donde encontramos patas o cabezas múltiples además de una deformación expresiva:

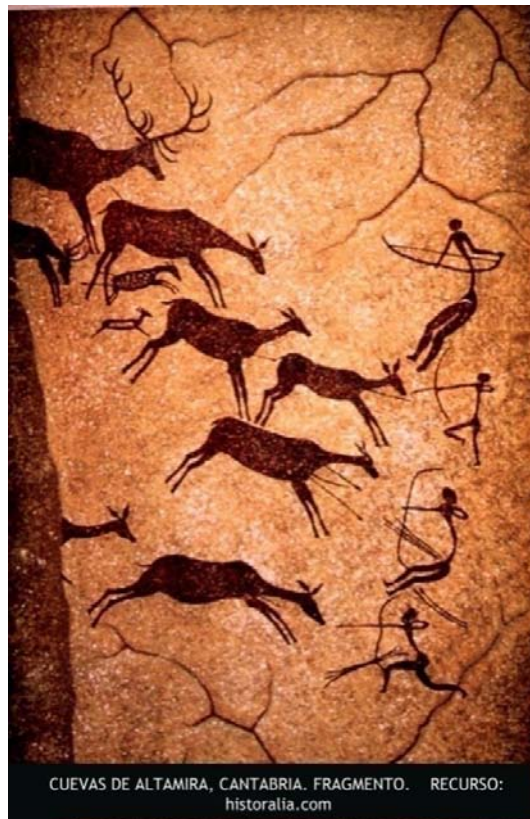
“El primer paso que dieron consistió en representar en el mismo plano pictórico una secuencia de posiciones de un cuerpo en movimiento. Básicamente, esto se reducía a catalogar posiciones espaciales estacionarias [...] la secuencia de acontecimientos petrificados en el plano pictórico se limitaba a magnificar la contradicción entre la realidad dinámica y la fijeza del concepto tridimensional de objeto.”²⁵



Si dichas imágenes no llegaran a ser completamente convincentes para nosotros sea porque, quizás, como Merleau – Ponty destaca, la percepción de movimiento no podrá “darse” en sus etapas intermedias, solamente al inicio y al término del mismo; inferimos que el objeto pasa por estados intermedios, pero en realidad no los vemos, no de manera adecuada. No se trata de desacreditar las imágenes dinámicas paleolíticas, sino destacar una posible concepción del movimiento

²⁵ KEPES, Gyorgy. *Lenguaje de la visión*, p. 243

bajo rítmicas lentas, velocidades diferentes a las nuestras, y considerar, de igual manera que sus intentos se regían ya bajo una lógica tan fehaciente como aquella de los intentos modernistas, al dividir la imagen en traslapos para demostrar las fases de un desplazamiento a través de un encadenamiento o secuencia.



Otros intentos en la historia de la pintura podrían establecerse como pertenecientes a una conciencia de la totalidad compositiva para el logro dinámico en una imagen bajo la organización de los elementos ya no como unidades aisladas, sino como conjuntos que apoyan una dirección o una composición:

“El segundo paso consistió en fundir las diferentes posiciones del objeto, llenando

para ello el curso de su movimiento. Ya los objetos dejaban de ser considerados unidades aisladas y fijas. Se incluían las energías potenciales y cinéticas como características ópticas [...] mediante líneas de fuerza, o en movimiento potencial.”²⁶

El movimiento potencial es una forma de representación que se apoya en todo momento en la organización compositiva y cromática, en ejes de tensión y de

²⁶ *Ibidem*, p. 243

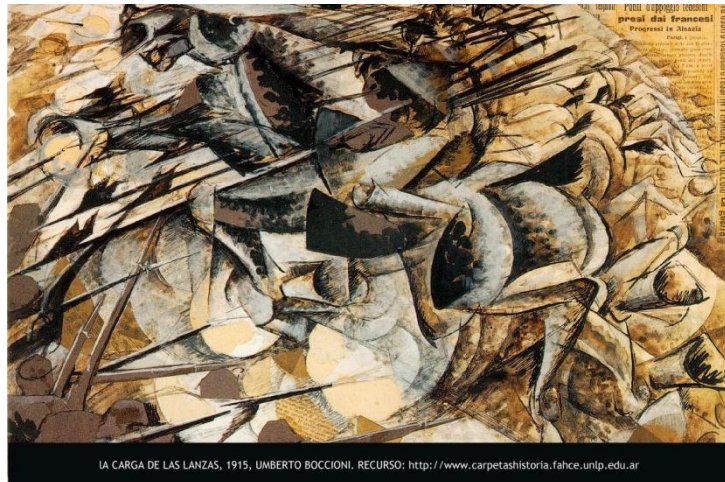
dirección que guiarán al espectador en el espacio; la tensión dirigida como posibilidad de desarrollo de imágenes dinámicas, será, para Arnheim, posibilidad única y método eficaz de representación del mismo, que no sólo encontramos en los intentos del arte moderno, sino en la estructuración rítmica desde el renacimiento:

“De tensión dirigida, pues, es de lo que estamos hablando al tratar de dinámica visual. Es una propiedad inherente a las formas, los colores y la locomoción, no algo añadido al percepto por la imaginación de un observador que se apoya en sus recuerdos. Las condiciones que crean la dinámica hay que buscarlas en el propio objeto visual.”²⁷

Bajo esta premisa, Arnheim propone la independencia de la representación dinámica de posibles fuentes provenientes de acciones reales y su reconstrucción parcial o total por la imaginación o memoria, para optar por una visión en la que el dinamismo sea valorado como una propiedad ya inscrita en las formas y en las tensiones que se entablan en el espacio pictórico.

Encontramos de igual manera intentos de representación simultánea, en las que diferentes aspectos de un acontecimiento se sintetizan en una imagen para obtener múltiples perspectivas ópticas y temporales, como en el análisis cubista y los intentos futuristas. En dichos intentos se unirán, ya el traslape, junto con recursos tensionales y las potencialidades virtuales inherentes a la forma.

²⁷ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, P.417



Noël Mouloud distingue dos posibles vertientes bajo las cuales las formas y la composición total del cuadro nos pueden brindar un sentido dinámico:

“Los soportes de la expresión dinámica, decimos, pueden ser procesos reales o pueden ser formas puras. En el primer caso, la forma está provista de una virtud dinámica porque ella nos recuerda, de manera esquematizada, acentuando, un trazo del comportamiento de las cosas, de seres reales actuando en el espacio. En el segundo caso es la forma ella misma que existe dinámicamente, porque ella es completamente un esquema de orientación, porque ella perpetúa el diseño de los ejes directores o el sentido de las transformaciones posibles.”²⁸

Uno de los referentes inmediatos, al hablar de la dinámica de las formas puras será siempre los estudios realizados por Wassily Kandinsky; sabemos que desde el punto de vista de este autor, desde la génesis misma del devenir de un punto (como elemento primigenio de la creación pictórica) convertido en línea, implicará el salto de lo estático hacia lo dinámico. Tensión y dirección serán para el autor la base del dinamismo en el espacio pictórico: “La tensión es la fuerza en

²⁸ MOULOU, Noël. *La peinture et l'espace*, p. 51

el interior del elemento y que aporta tan solo una parte del movimiento activo; la otra parte está constituida por la dirección, que a su vez está determinada también por el movimiento.” 29 Los recursos de tensión y dirección serán un fenómeno mismo dentro de la imagen, serán energías que mutan ordenando o creando caos, ascendiendo, alejándose o acercándose hacia el espectador. La direccionalidad de líneas o planos llegarán incluso a relacionarse para él con las acciones del cuerpo mismo del observador y con las propiedades de las cosas del mundo, como calidez, soltura o rigidez, y aún más allá, como indulgencia, cansancio, libertad, o incluso con propiedades del sonido mismo. Existe en Kandinsky una necesidad declarada de realizar “una ciencia del arte”, de establecer reglas más o menos exactas para dominar el comportamiento de los elementos y llevarlos a un logro; el objetivo propuesto es: “Encontrar lo viviente, volver perceptible su pulsación, establecer leyes de vida.”30 Su espiritualidad rigurosa llega a rayar en el dogmatismo, sin que esto demerite sus argumentos; sin embargo sea quizás que su “método” para el uso de las propiedades de una geometría dinámica contempla la oposición de los planos y las tensiones, polarizando el espacio, sin darle de manera completa un sentido total a la mancha libre o la forma abierta. La masa pictórica, que Mouloud define como forma indeterminada en sus contornos y abierta a virtualidades formales, será, por otra parte, un agente más activo que la forma geométrica cuando de

29 KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre plano*. P. 58

30 *Ibidem*, pp. 163

dinamismo se trata. Es en la masa que encontraremos un punto intermedio donde las virtudes de la forma proceden de lo real y de la “pureza” existente en ella misma, y que no puede de modo alguno conformar un método a seguir de manera lógica, sino posibilidades de carácter más amplias e intuitivas:

“El movimiento de las masas es un punto de encuentro de los dinamismo que sugieren los movimientos reales y de los otros dinamismos que se desarrollan al nivel de los esquemas puramente estructurales del movimiento”.³¹

Las posibilidades abiertas por la pintura de acción, el tachismo o incluso o el grupo Gutai, en las que el movimiento ya no sólo es una característica que el cuadro apoya en su organización, sino que se vuelca hacia el movimiento productor, bajo el cual el pintor deja marcas, chorreos y escurrimientos que en sus trayectorias incitan a la memoria y a los procesos físicos de elaboración, será también una “técnica” de representación dinámica:

“Así, la naturaleza nos parece viva en parte porque sus formas son fósiles de los sucesos que las originaron. La historia pasada no es solo inferida intelectualmente a partir de ciertas pistas, sino experimentada directamente a modo de fuerzas y tensiones presentes y activas en las formas visibles”.³²

La técnica corporal incluirá los matices de fuerza, no a manera de una coreografía que se establece de manera pensada o lógica en los linderos de la repetición mecanizada, sino como una herramienta eminentemente intuitiva o

³¹ MOULOU, Noel. *La peinture et l'espace*, p. 53

³² ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, P.418

inconsciente de resolver problemas. El error o el accidente en pintura, serán el inicio de aquello a lo que el cuerpo acuda para llegar a un fin, mediante sus actos motores; La fuerza de brazos y piernas, los actos formadores son primordiales en este tipo de representación dinámica, y entablarán relaciones con la memoria y con una temporalidad, como lo propone Noël Mouloud:

“Los efectos dinámicos pueden cubrir varios aspectos: el espacio puede darnos motivo sobre las formas en devenir; puede solicitar a nuestra conciencia a desarrollar los esquemas de movimiento, de acción, que “temporalicen” el espectáculo; puede proporcionar a nuestra intuición como directivas inteligibles que la obligan a tomar los contenidos según un orden transitivo.”(33)

Es en esta temporalidad ideal que la sollicitación de formas evoca rapidez o lentitud, momentos de ascenso energético o de lasitud y se relacionan íntimamente con la experiencia vívida del individuo. La rítmica de las formas y su ordenamiento en el espacio constituyen de igual manera un sentimiento inmanente de duración, al ver emerger formas, destacar o supeditarse ante otras, unas veces en un orden medurado y otras en momentos tensión y expresión exacerbada. ¿Cómo es que hablamos de lasitud o ascenso energético, o de rapidez y lentitud?, ¿acaso dichas palabras no designan algo del movimiento real e incluso, de la rítmica musical? En efecto, definimos las sensaciones pictóricas, bajo conceptualizaciones o características de las

33 MOULOUUD, Noël. *La peinture et l'espace*, P.100

sensaciones del mundo. Hasta aquí podemos inferir que no pintamos el movimiento, sino la sensación que nos brinda la experiencia del mismo.

Gilles Deleuze propone, a propósito la sensación pictórica, la representación de niveles de sensación que serán “[...] dominios sensibles que remitieran a los diferentes órganos de los sentidos.”³⁴ La concepción de una representación del movimiento, debiera quizás entrar en una evocación no sólo de lo que inferimos como visual y preponderante, sino, además, de acercamientos al sonido, a la experiencia del equilibrio, a lo que tocamos. De esta manera para el autor:

“Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, en su velocidad y su violencia [...]”³⁵

Hemos visto, bajo un análisis generalizado, los diferentes enfoques bajo los cuales se ha intentado resolver el problema de representación dinámica en pintura; podemos argumentar que no existe tal problema sólo como una propiedad que se intente organizar en el espacio pictórico, sino bajo una necesidad imperante del pintor de “dotar” al espacio de una cualidad específica, que ofrezca sensaciones, evocaciones, o relaciones de pensamiento ligadas a la experiencia de un mundo moviente y en constante cambio.

³⁴ DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, P. 48

³⁵ *Ibidem*, p. 47.

De igual manera, lo que experimentamos como móvil en el mundo, en nuestro propio cuerpo, será primordial para constituir una representación o sensación del mismo en pintura; es posible que el deseo de representar lo dinámico no sea en nosotros un simple afán de equiparar lo “real” con lo pictórico al dotarlo de dicha característica, sino que además, la pintura ofrezca ella misma satisfacciones a nuestras necesidades imaginativas o temporales, a nuestros deseos de organización o de correspondencia con la experiencia. Así, la pintura, en sus posibilidades dinámicas puede ofrecernos mucho más que una simple correspondencia con lo visto, a decir de Mouloud:

“Dentro de las realizaciones del arte, a través de sus dominantes estilísticos, un estudio de la fenomenología podrá encontrar elementos dinámicos de nuestra experiencia con el mundo visible. Encontrará las dialécticas del movimiento real y del movimiento formal; del movimiento esquemático o del movimiento adherido al contenido; las tensiones del espacio donde nuestra consciencia se ancla y se orienta; podrá dotar de igual manera a las formas dinámicas un sentido cercano a la organización biológica, o bien un sentido cercano a una entidad espiritual. Sin embargo, la fenomenología del arte no podrá cubrir más que referente a las formas naturales, pues la transposición de formas dentro de la obra conlleva sus posibilidades y sus normas. Así el espacio del arte es un medio de transformación ideal, de una realización de relaciones dinámicas; un medio operativo que desarrolla libremente las posibilidades de las relaciones dinámicas; el instrumento de un lenguaje coherente, de una fusión de presencias dinámicas y de la semántica de dichos movimientos.”³⁶

³⁶ MOULOUUD, Noel. *La peinture et l'espace*, p. 62

Nos adentraremos a continuación, y a lo largo del siguiente capítulo, a un análisis de las premisas establecidas por Noël Mouloud sobre las propiedades del espacio pictórico, y sus posibilidades cercanas a la experiencia y su posible relación con la metafísica bergsoniana.

2. EL ESPACIO PICTORICO COMO ESPACIO METAFISICO

A lo largo del primer capítulo de esta investigación hemos establecido una breve síntesis sobre los diversos enfoques que en psicología y filosofía se han dado respecto a la percepción del movimiento en el espacio, así como el devenir histórico de algunos intentos de representación móvil en el arte. Hemos observado como existe una diversidad de enfoques teóricos, desde aquellos que fundan el dinamismo pictórico como un mero correspondiente racional a la observación del desplazamiento de un objeto en el espacio en nuestro entorno cotidiano, hasta otros que proponen una experimentación más compleja del mismo, bajo la experiencia del cuerpo, la imaginación o la intuición. Siguiendo el camino de esta búsqueda, en el desarrollo del segundo capítulo, trataremos de establecer, en principio, relaciones con la metafísica de Henri Bergson para posteriormente adentrarnos en lo que Noël Mouloud propone respecto a la experiencia pictórica y el logro de representación dinámica.

¿Por qué hemos titulado la presente investigación “el espacio pictórico como espacio metafísico”? ¿Cuáles son las relaciones posibles entre la metafísica bergsoniana y la representación dinámica en pintura? Encontraremos tres puntos de coincidencia en el pensamiento bergsoniano conforme a los intereses de esta investigación: el primero, ante las luces que la metafísica de este autor proponen como medio de conocimiento profundo de las cosas alejado de los métodos de conocimiento analíticos; el segundo bajo la relación con la intuición

simpática y sus posibilidades como forma de sensibilización y apreciación de la pintura y el tercero, con la posibilidad de asir el movimiento y representarlo, apoyándonos en la visión de una realidad que es toda cambio a decir del autor.

¿Qué es, pues, la metafísica? Para los intereses de esta investigación, el concepto de metafísica al que aludiremos en el desarrollo de este texto se orientará de manera única a dicha concepción en la teoría bergsoniana; Bergson retoma las reflexiones en torno a ella de una manera diferente, peculiar si se quiere, en la cual “[...] la metafísica no supone la adhesión al conocimiento racional de lo inteligible: supone precisamente la negación o la limitación de este conocimiento y la posibilidad de una aprehensión intuitiva e inmediata de lo real, que la ciencia descompone y mecaniza.”³⁷ Establece por tanto, y en primera instancia, una crítica en contra del racionalismo y los métodos de análisis científicos y, por otra parte, un distanciamiento conforme a las acepciones que se le dan a la metafísica desde Aristóteles, principalmente, como “[...] un saber que aspira a penetrar “más allá de” o “detrás de” los estudios físicos [...] que trasciende el saber físico o “natural”.³⁸ No entabla pues correspondencias con una concepción “mística” o “sobrenatural”, ni tampoco niega la posibilidad del conocimiento mediante la utilización de un método sea científico o filosófico, sino que supone una manera alterna de conocimiento diferente al análisis, una manera más “profunda”.

³⁷ FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, tomo III, P. 2383

³⁸ *Ibidem*, P. 2379

Bergson propone la metafísica como “la ciencia que pretende prescindir de símbolos.”³⁹ Contrapuesta con las formas de conocimiento ligadas al análisis racional, la metafísica entabla un acercamiento al conocimiento absoluto de una cosa, entrando en ella, conociéndola desde dentro y no simplemente analizándola y definiéndola bajo conceptos o símbolos, que expresan, a decir del autor “[...] una cosa en función de lo que ella no es.” Mientras el conocimiento en metafísica, fundado en la intuición, nos acerca a un conocimiento absoluto, el análisis gira en torno a una cosa relacionándola con lo ya conocido, comparándola o diferenciándola, sin ofrecernos lo que ella esencialmente es, sin penetrar en ella. Para establecer un ejemplo respecto a las diferencias que, a decir del autor, existen entre los alcances del análisis y aquellos de la metafísica y sus conocimientos intuitivos, se menciona como ejemplo que, si bien, una cantidad enorme de fotografías de la ciudad de París pueden dar a la persona que las mira una idea, bastante cercana si se quiere, de cómo lucen sus calles, plazas, etc. jamás se podrá comparar este conocimiento relativo con la experiencia de recorrerla, de vivirla, de estar en ella. Es pues que la metafísica “no es un sistema, una construcción que un pensador puede llevar a cabo. Es una experiencia profunda, una experiencia integral.”⁴⁰ propone la experiencia por sobre el análisis, reconoce lo invariable, lo vivo, lo móvil. Este acercamiento, por otra parte, no implica que aquello experimentado no pueda,

³⁹ BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica*, P. 8

⁴⁰ Ibidem. P. LXIX

posteriormente, ser relacionado o expresado mediante conceptos y afirma : “ no repetiremos bastante que de la intuición puede pasarse al análisis, pero no del análisis a la intuición.” 41 Es pues que la metafísica bergsoniana no podría prescindir del uso de conceptos, pero no será ella misma sino cuando los aventaja, cuando logra superar la rigidez de los mismos “[...] para crear conceptos harto distintos de los que manejamos habitualmente, es decir, representaciones flexibles, móviles, casi fluidas, siempre prontas a moldearse sobre las huidizas formas de la intuición.”42

La intuición, hasta aquí, será el medio de conocimiento propio a la metafísica Bergsoniana como “[...] conciencia inmediata que se distingue apenas del objeto visto, conocimiento que es contacto y más aun coincidencia.”43 Es una “simpatía” que nos acerca al conocimiento profundo de las cosas, una forma de empatía profunda, “[...] Es el conocimiento, por el espíritu, de lo que hay de esencial en la materia.”44 Para llegar a la intuición, sin embargo, no será necesario negarse o transportarse fuera del mundo de nuestra percepciones o del devenir de hechos de manera cotidiana, pero si será necesario cambiar la manera en la que nos acercamos a las cosas de manera común, tratando en primera instancia de establecer un conocimiento simpático - intuitivo con lo visto

41 *Ibidem*, P. 22

42 *Ibidem* , P. 12

43 BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, p.127.

44 BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica*, p. 32

y dejando de lado, al menos en un primer momento, nuestras deducciones y análisis basados en la comparación.

¿Por qué elegir el camino de la metafísica bergsoniana por sobre otros métodos en filosofía también relacionados con la experiencia? En Bergson existe una relación profunda con el movimiento que resulta inspiradora para las ambiciones de este proyecto proponiendo una realidad que es toda movilidad, al afirmar que: “Existe una realidad exterior y, no obstante, dada inmediatamente a nuestro espíritu. Esta realidad es movilidad. [...] toda realidad es, pues, tendencia, si convenimos en llamar tendencia a un cambio de dirección es estado naciente.”⁴⁵

Esta concepción de cambio, de novedad naciente, de movimiento perpetuo, funda un deseo de contemplarlo todo en constante formación, en un constante devenir; el movimiento será entonces cambio inscrito en todo lo existente y su representación pictórica, intención de captar la esencia móvil de todo lo observado. La concepción de una realidad que es toda movilidad, (aunada a su aprehensión por medio de la vía intuitiva) podría establecer posibilidades para que el logro de la representación dinámica diste de intentos fraccionados y a veces poco eficaces, bajo las formas en que la metafísica, como forma de acceder al conocimiento de algo de manera absoluta, nos puede aportar para

⁴⁵ Ibidem, p. 28

tratar de aprehender y representar el movimiento teniendo una intuición simpática del mismo, experimentándolo a profundidad:

“Si hablo de un movimiento absoluto, atribuyo al móvil una interioridad y algo así como estados del alma; simpatizo también con esos estados y me ingiero en ellos por un esfuerzo de la imaginación. [...] lo que experimente no dependerá ni del punto de vista donde podría examinarlo, puesto que estaré en el objeto mismo, ni de los símbolos con los que podría traducirlo, puesto que habré renunciado a toda traducción para poseer el original. En suma, el movimiento no será aprehendido desde fuera y en cierto modo, desde mi, sino desde dentro, en él, en sí.” 46

Tratar de asir el espacio pictórico como un espacio metafísico implicará, de igual manera, abrazar las posibilidades del conocimiento que la metafísica bergsoniana ofrece para intentar penetrar de manera profunda en los cambios que se dan en el desarrollo de una obra, experimentándolos y atendiendo a las posibilidades que ellos ofrecen de manera alternativa a aquello que previamente se ha analizado y planeado como logro en la misma. Este enfoque podría aportar luces que atraigan la atención más hacia el proceso, y sobre todo, a la experiencia de pintar como un potencial cúmulo de conocimientos que nacen, no solo del análisis de los logros, sino también de la praxis ligada al aprendizaje intuitivo.

46 Ibidem, p. 5

Movimiento, intuición e imaginación aparecen hasta aquí como los ejes conductores que a lo largo del segundo capítulo de esta investigación se verán relacionados con las premisas expuestas por Noël Mouloud en su libro “ La peinture et l’espace” y complementados con aportaciones de los enfoques de Merleau – Ponty, Gaston Bachelard y Gilles Deleuze.

2.1 CONDICIONES DE LA EXPERIENCIA ESTETICA - DINAMICA

En el mundo, todo lo que percibimos se reúne en una mezcla de sensaciones que dan forma y sentido al individuo y a su entorno vital; los datos perceptuales se convierten en las pautas más importantes para su supervivencia corporal y para su desarrollo intelectual. No distinguimos de entre ellos, pues entre tanta e imparable recepción de datos, sólo recordaremos aquello que nos impacte de alguna manera específica, aquello que despierte un interés o una sensación especial; podemos decir, entonces, que no sufrimos de falta de atención como comúnmente creemos sino, quizás, que atendemos a tantos datos perceptuales que ya no son en su mayoría dignos de una atención especial en nosotros. ¿Es la experiencia estética una manera de aprehender, de poseer, lo que comúnmente pasa inadvertido ante nuestros ojos, de recuperar aquello que olvidamos? ¿Qué es, en principio, la experiencia? Hablar de experiencia no supone una tarea fácil; el término ha sido usado de diversas maneras en el habla cotidiana y en filosofía sea como una habilidad adquirida mediante la práctica o relacionada con experimentar o “padecer” ciertas circunstancias, por citar algunos ejemplos. Podríamos decir que la experiencia es: “La aprehensión de un sujeto de una realidad, una forma de ser, un modo de hacer, una manera de vivir, etc. la experiencia es entonces un modo de conocer algo inmediatamente antes de todo juicio formulado sobre lo aprehendido.”⁴⁷ Existe, en la forma de la

47 FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, p. 618

experiencia “común” ya un conocimiento, que para John Dewey será base fundamental de la experiencia estética, argumentando:

“[...] podemos descubrir cómo la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días. Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria[...]”⁴⁸

Siguiendo esta lógica podríamos decir que la experiencia estética es una especie de redescubrimiento de la cotidianeidad, un reencuentro y a la vez un escape de la experiencia cotidiana por medio del goce. Hablamos aquí de goce, un término que sin duda en el mundo contemporáneo, respecto al arte, se ha remplazado por consumo, asumiendo quizás que no hay una relación “sensible” entre los productos artísticos y el espectador, que “siente” lo mismo ante una escultura que ante un maniquí de aparador. ¿Podríamos, en este panorama, hablar de goce del arte en nuestros días? Y, ¿por qué sería esto relevante? Para el teórico alemán Hans Robert Jauss, no sólo es posible hablar de goce, sino fundamental: “La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en un objeto de reflexión teórica [...]”⁴⁹ Sin embargo, pues, la sola palabra se encuentra separada de muchas de las reacciones actuales frente a las manifestaciones culturales paradójicamente; en cuanto al arte, y conforme a lo

48 DEWEY, John, *Arte como experiencia*, P. 12

49 JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. p. 31

que el autor propone, el goce es una liberación que despegamos al individuo de sus costumbres, intereses o quehaceres cotidianos. Cuando Jauss habla de una liberación por medio de la experiencia estética, podríamos establecerla en tres planos:

[...]para la conciencia productiva, al engendrar al mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente [...] al aprobar un juicio exigido por la obra o la identificación de las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar”.⁵⁰

Así, los encontramos en la tradición filosófica como conceptos fundamentales en la experiencia estética llamados *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*: la primera de ellas se relaciona con la necesidad del individuo de producir arte, para satisfacer una necesidad “universal” de encontrarse en el mundo; la *aisthesis* designa cómo la obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, y por último, la *catharsis*, se establece como la liberación del observador por medio de la satisfacción estética.

Sea quizás que las posibilidades que la experiencia estética ofrece como liberación, se fundan en el escape de nosotros mismos, de nuestras concepciones reducidas. La experiencia estética no es aquello que imaginamos místico e inalcanzable, de una naturaleza etérea y divina, sino algo accesible para nuestra sensibilidad con el sólo hecho de ser un espectador activo, que recibe y

⁵⁰ Ibidem, p. 41

aporta, que entabla un dialogo vívido escapando del monólogo cotidiano “digerido” de otros medios tecnológicos o de comunicación.

Hablar pues de la experiencia estética dinámica, es hablar de cómo se experimenta el movimiento en el espacio pictórico y de cómo puede ser logrado expresando esa “[...] plena significación de la experiencia ordinaria [...]”⁵¹ y, a la vez, llevándonos “fuera” de nuestras concepciones comunes para redescubrir o reinventar aquello que sabemos del movimiento. Hablamos también de conocimiento, de la posible aprehensión y comprensión de este fenómeno a través del arte, por medio de la pintura. Analizaremos en las siguientes páginas algunas de las pautas propuestas por Noël Mouloud en *“la peinture et l’espace”* buscando respuestas para el logro de la experiencia dinámica.

Para Mouloud, la pintura es un medio de experiencias infinito, se nutre de las experiencias cotidianas, del mundo, y ofrece en ella misma experiencias satisfactorias a las necesidades de quien la crea y del que la contempla, esta premisa es la que desarrollaremos en la parte *2.1.1 estructuras de la visión y de la pintura* de este mismo capítulo; al tratar de establecer caminos respecto a la experiencia dinámica en pintura debemos, sin duda, hablar del pintor, su cuerpo y su praxis, apoyándonos en dicho conocimiento para alimentar la imaginación y representación dinámica, lo cual desarrollaremos en *2.1.2 estructuras e intencionalidades*. Por último ahondaremos en las posibilidades de sentido que

51 DEWEY, John, *Arte como experiencia*, P. 12

nos podría ofrecer la pintura dinámica en *2.1.3 el ente pictórico y el logro de la experiencia formal*.

2.1.1 ESTRUCTURAS DE LA VISION Y DE LA PINTURA

En la primera parte del libro “ la pintura y el espacio”, Noël Mouloud analiza como las estructuras sensibles en pintura, formas, vectores, ordenamientos o ritmos, contribuyen a formar en nosotros un sentido al sernos inteligibles sin ofrecernos necesariamente conceptos o símbolos; el autor concibe el espacio pictórico como una fuente de satisfacción de nuestro pensamiento constructivo, de nuestra imaginación y, sobre todo, de las demandas de nuestra intuición, ya que “[...] el espacio organizado de la obra solicita la adhesión de nuestra sensibilidad, de nuestra inteligencia y nuestro deseo: un mundo de sentido y de valores se ofrece a nuestra comprensión y nosotros la aprehendemos gracias a la estructura formal que se ofrece a nuestra visión.”⁵² Para el autor, existe la posibilidad de establecer una resonancia, una especie de empatía que se entabla entre el cuadro y el observador y bajo la cual, cada obra podría llenar una necesidad, aun sin ser específica o consciente, en aquel que lo observa; mientras nuestros ojos recorren el espacio pictórico, a decir, en una obra cuyo énfasis recae en una perfecta organización geométrica, como por ejemplo un cuadro de Mondrian, una necesidad de perfección y orden se satisface en nosotros y la obra cobra sentido; bajo esta premisa, es supuesto, nosotros valoraríamos la perfección técnica del trazo y de la organización logrando establecer una empatía con el cuadro, sin que nos ofrezca un discurso narrativo

⁵² MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la experience esthetique*. P.1

o simbólico. Una obra que, por ejemplo, destaca la profundidad en su organización, corresponde con nuestra capacidad cotidiana de observar dicha profundidad en el mundo y así, nos satisface al instar a nuestra memoria a retomar ciertas vivencias perceptuales.

Bajo este enfoque trataremos de argumentar como funciona esta “satisfacción” y lo que esto pudiera aportar al logro de una experiencia dinámica, siguiendo los diversos encuentros y desencuentros entre lo percibido y lo representado como lo propone el autor.

Para Mouloud, los fenómenos pictóricos distan de ser iguales a los acontecimientos del mundo y sin embargo, se corresponden constantemente en una ida y vuelta de impulsos cognoscibles y sensibles; lo que ocurre en el cuadro se relaciona con lo percibido pues a ello se adhieren significaciones de nuestra concepción del mundo, revelando así contenidos experimentados en la realidad. Un ejemplo de esto podría ser en la atención a una perspectiva única de alguien que observa atento a una persona sentada frente a él en un café; su percepción de la profundidad, la deformación de las formas percibidas, son únicas y a la vez cambiantes, dependiendo de su disposición corporal en el espacio y del sitio que fija su mirada; en pintura, a partir de los intentos cubistas, el pintor cesa de respetar la perspectiva única como característica de comprensión espacial y dota al espacio pictórico de una característica “temporal”, al disponer en el espacio de múltiples perspectivas de una misma imagen percibida. La experiencia perceptual en la realidad no es estática y diversos cambios en la posición de los

objetos se van almacenando en nuestra memoria a corto plazo de manera continua; esta “necesidad” de dinamismo y multiplicidad, continuando con la propuesta de Mouloud, se vería lograda en el cuadro cubista y, a pesar de que su “estilo” no remite a una imagen realista, a decir, fotográfica, cobra para nosotros un sentido y nos satisface.

El caso del color, que en la percepción común corresponde a una característica más de cada cosa y que cambia conforme las fluctuaciones de luz de manera constante, en pintura, por el contrario, entabla las relaciones contextuales bajo el sentido estricto de correspondencia con los demás colores que lo rodean y también dinámicas, en el sentido en el que ciertos cambios de matiz u ordenamiento, armonizan o dirigen las atenciones del espectador para destacar los ritmos, los contrastes y simbolismos en el cuadro. Para Mouloud, el pintor:

“[...] utiliza los colores como las bases de una construcción plástica, y nos da la imagen del mundo exterior que nos es propio, equilibrándolo en las formas espaciales; pero además utiliza nuestras construcciones dinámicas, “agógicas”, desarrollando una imagen del mundo ligada a los movimientos de nuestra sensibilidad, o de nuestra actividad”. 53

Los cambios que el color engendra serán parte fundamental de la representación dinámica; no hablamos aquí de simples recursos técnicos o matéricos, sino de comportamientos, de actividad y ritmo, de un devenir del color; para el autor: “Los colores se animan según vectores, polaridades dinámicas, entrando así en

53 Ibidem, P. 70

resonancia con ciertas direcciones, vitales o espirituales, de nuestra actividad.”⁵⁴ Ellos mismos nos invitan a participar en su devenir, por ejemplo, en la transición de un color a otro, de una tonalidad o matiz a otro; nuestra vista observa el cambio, que no se da de manera súbita sino gradual, temporal; es posible que esta relación no sea solo perceptual, sino que vaya más allá, que logre establecer una resonancia o empatía en nosotros, que nos invite a sentir el cambio, que requiera a nuestra imaginación a crear un desplazamiento, un fluir, un devenir, una temporalidad. La posibilidad de esta empatía que el color entabla con el espectador podría establecerse en una correspondencia dinámica, entre las fluctuaciones y cambios de luz y color en la experiencia cotidiana y el dinamismo imaginario de la transición del color pintado, y aun más, relacionándose posiblemente con nuestra manera de intuir y comprender el dinamismo inscrito en lo vivo, pues: “[...] el color está habitado de un dinamismo y una intencionalidad [...] estéticamente hablando el color vive e influye en el contexto del cuadro, no representa solo un simple “estar ahí”, un “material” cualitativo.”⁵⁵

Podríamos, a propósito del dinamismo cromático, poner como ejemplo los conocidos círculos de colores de Sonia y Robert Delaunay o las rítmicas composiciones cromáticas de Pierre Bonnard en las cuales el color es tan importantes que domina, en buena parte, los logros del cuadro al establecer

⁵⁴ Ibidem, P.75

⁵⁵ Ibidem, P. 75



contrastes y transiciones que se ordenan de manera agógica o rítmica; el color aquí no corresponde de manera fidedigna a lo visto en los objetos del mundo, ya que, a decir, se imaginan cualidades al pintar y se cambian los colores de los elementos para cumplir con una función pictórica de ordenamiento, contraste o dinamismo que no corresponden a sus características en la realidad. A pesar de esto “utilizando las diferencias de claridad o tono que recuerdan a aquellas del mundo normalmente iluminado, se puede conservar en el espectáculo pictórico relaciones de verosimilitud [...]”⁵⁶ con el mundo, y con ello, la posibilidad de

⁵⁶ Ibidem, P.72

apropiarnos empáticamente de estos recursos, una apropiación sensible, por supuesto, que nos satisface.

Es posible ante esto argumentar que, además de las relaciones simbólicas que se adhieren al color, la potencia imaginativa que se encuentra latente en recursos técnicos como la veladura, el impasto o el sfumatto son claves fundamentales para el logro dinámico al establecer comprensiones intuitivas, imaginarias, sobre la actividad viva del material al ser capaz de sugerirnos ligereza, peso, transparencia, humedad, rugosidad, etc. El material tendrá un comportamiento, un carácter que influya en las relaciones de color y en la creación de formas; el pintor sabrá de esto, llegará a conocer el material tanto que será consciente del comportamiento fluido, pastoso o seco del material incluso antes de aplicarlo en el soporte al crear formas.

Estas formas pintadas, por cierto, habrán de distinguirse, a decir del autor, de entre aquellas que pertenecen a la forma de las cosas en el mundo; en la experiencia cotidiana las cosas definen sus contornos para marcar los límites que separan la existencia de una cosa con las otras, que conocemos por medio de la vista y del tacto; sin embargo el límite en las formas existe en pintura como una especie de exactitud manual, define un contorno material de la forma cuando se trata de emular un plano o superficie; existe la posibilidad de que este tipo de formas, al referir a un carácter táctil, “cerrado”, “limitado”, de las cosas en el mundo, no sean un recurso adecuado cuando de representación dinámica se

trata. Por el contrario existen otras formas, o mejor será, a decir de Mouloud, llamarlas configuraciones, las cuales, no respetan el contorno de las cosas y se instalan sin límites definidos perteneciendo así a una “significación” diferente, en la cual, la irregularidad o asimetría que las caracteriza, aunado a su ausencia visual de contorno definido, promueve la fluidez y las dota en ellas mismas de una complejidad interna, de un dinamismo, de algo en devenir; para el autor “este complejo de existencias ideales, de formas en parte liberadas de una referencia con el mundo real, son un vehículo privilegiado para sentir y comprender.”⁵⁷ Es pues que la forma abierta podría aludir a lo aéreo, a lo acuoso, a lo informe o a lo ligero y podría así tener una repercusión en nosotros, podría instar a nuestra imaginación a relaciones de sentido entre la realidad y la pintura.

Mouloud refiere, además, a ciertos valores que aportan estructura y ordenamiento al cuadro y sin las cuales las formas no podrían apoyar al logro dinámico: los valores tectónicos, rítmicos y agógicos. Los caracteres tectónicos son definidos por el autor como aquellos que corresponden al orden y distribución de las partes y lo hacen legible a la vista, es decir, la estructuración o disposición misma de los elementos en el espacio pictórico. ¿Por qué el término tectónica, utilizado en geología, es usado por el autor para referirse a dichos recursos? Al respecto Deleuze menciona una bella cita de Cézanne, en la conversación del pintor con Joachim Gasquet, que dicta:

⁵⁷ Ibidem, P.127.

“Para pintar un paisaje, debo descubrir ante todo las bases geológicas [...] Una buena mañana, la mañana siguiente, lentamente las bases geológicas me aparecen, se estabilizan capas, los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso.” 58

El pintor no refiere solamente y de manera parca a una organización común de elementos; al asumir una base geológica, una tectónica, nos habla quizás del devenir de un interior más que de un simple soporte compositivo, de establecer una empatía (muy cercana al conocimiento intuitivo en Bergson) con el motivo, para extraer de él la esencia de su conformación, de su estructura, de su ordenamiento. Ese interior que no se percibe a simple vista, ese “esqueleto” de las cosas, es el mismo que pasará casi desapercibido en el cuadro y que, sin embargo, será el motivo original de su logro.

Por otra parte los valores rítmicos y agógicos como las formas abiertas, gestuales y emergentes, o aquellos valores que dotan de intensidad, direccionalidad y temporalidad al espacio pictórico serán, apoyados por los caracteres tectónicos de ordenamiento, recursos fundamentales en los intentos de representación dinámica, pues:

“ [...] nos acercan al punto donde se realiza una síntesis del espacio y de la duración: los ritmos se articulan por fases encadenadas que se rigen de esta forma y no en partes; ellas son si lo vemos, normas tectónicas, pero de acentos y transiciones.[...] son una cierta orientación en

58 DELEUZE, Gilles. *El concepto de diagrama*. P. 30

crecimiento, una cierta intensidad de crecimiento, análoga a una velocidad en desarrollo, a la curva de una progresión que tiene máximos y mínimos.”⁵⁹

Estos valores nos ofrecen, al ordenarse en el espacio, un análogo que comprendemos ligado a lo que percibimos en el mundo, no solamente a nuestras percepciones visuales sino a alusiones de la percepción auditiva o a la rítmica corporal ya mencionadas; sin embargo la existencia de estos recursos, como tal, solo es posible dentro del espacio limitado del cuadro y no en la realidad. Aluden de manera incesante a existencias exteriores, pero es solo en el interior del cuadro y bajo su relación con los demás valores que es posible su existencia.



⁵⁹ MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique*. P.86

Los recursos rítmicos y agógicos, al ser concebidos en el cuadro, pueden sin duda orientar nuestra intuición e imaginación a reconstituir las posibles fases, movimientos e incluso velocidades con la que el gesto fue realizado; cuando observamos, por ejemplo, los trazos amplios, de la serie “Bacchus” de Cy Twombly, ¿no nos invita acaso a imaginarlo realizando la acción, recorriendo la enorme tela en un fatigoso movimiento corporal? ¿Podríamos intuir una especie de temporalidad inherente a la realización de tan amplio trazo? En la forma trazada persiste un ideal del tiempo, estas formas no simbolizan, pero si significan, son formas comparables con momentos, con eventos que vienen del pasado pues perduran en el cuadro y llegan al presente a cobrar sentido en nuestra imaginación.

Hemos tratado de establecer hasta aquí la posibilidad de que la pintura pueda satisfacer ciertas necesidades en nosotros bajo la premisa de presentarnos un sentido, no siempre simbólico, que recuperamos del mundo y reconocemos en pintura. Sabemos, sin embargo, que el espacio de la pintura no nos presenta desplazamientos o acciones que puedan compararse completamente con las percibidas en la realidad, que jamás podrían ser comparadas, por ejemplo, con las posibilidades de los medios audiovisuales; la eficacia, el valor o satisfacción que la pintura ofrece se limita a los campos ilimitados de la imaginación. Es allí donde las formas se animan, donde las rítmicas y tensiones existen, donde se puede trascender de lo material a lo sensible, de lo visto a lo imaginario. El cuadro solicita la adhesión de nuestra sensibilidad, pero deberá ser

correspondida por la voluntad de sentir de un observador activo; deberá instarlo de manera eficaz a involucrarse al grado de que su imaginación, sus necesidades intelectuales, sus sensaciones corporales entablen una empatía que las llene de satisfacción; pues la pintura, como afirma Mouloud:

“[...] tanto por la naturaleza de sus signos como por la de sus significados, se instala, más que cualquier otro arte, dentro de los espacios imaginarios.[...] la forma pintada nos conduce, a partir de una cosa reducida, de una cosa- signo, a contexturas espaciales que nosotros podemos comprender, unificar por un acto de imaginación aun sin poder “ocuparlas” realmente. Esta cláusula general de la plástica pictórica nos hace darnos cuenta de ciertas consecuencias: ellas conciernen a la manera en la que nuestra imaginación anima el espacio pictórico, y también, a la naturaleza de los espacios ideales que nosotros aprehendemos a partir de la visión.”⁶⁰

La pintura revive una especie de potencia plástica de la propia imaginación; nos conduce a apreciar la vida inmanente en los recursos al establecer una empatía por medio de la intuición, nos ofrece significaciones que se enraízan en nosotros aunque no podamos comprenderlas, pues: “[...] trabajando simplemente sobre las relaciones tectónicas, plásticas, el pintor puede trabajar sobre “símbolos” que les son inherentes. Haciéndolo así no pone en evidencia significaciones intelectuales, pero extrae de las formas y las relaciones espaciales su axiología inmanente.”⁶¹

⁶⁰ Ibidem, P.92

⁶¹ Ibidem, P. 95

Hablar de esta formación de sentido por medio de la imaginación y la intuición, abre posibilidades asombrosas para nuestra búsqueda dinámica en pintura; como hemos visto, sea que hablemos de un cuadro representativo o no, las cualidades inherentes a los diversos recursos pictóricos pueden aportar en gran medida a una comprensión más abierta de una obra, a un logro o intención específica que el pintor busca y sobre todo a abrirnos a la posibilidad de una empatía con la obra más allá del lindero de los conceptos. En nuestro camino hacia la búsqueda dinámica estas consideraciones serán pilar fundamental, pues aportan enfoques sobre un aura imaginaria en los recursos plásticos que pueden ser utilizados para hacer más efectivos los intentos de logro dinámico. Analizaremos posteriormente como esta creación de sentido incumbe, en específico, a una obra que se busca dotar de dinamismo; dejaremos por lo pronto esta visión centrada en el espectador para adentrarnos en la imaginación del pintor, sus intenciones y sus conocimientos por medio de la praxis.

2.1.2 ESTRUCTURAS E INTENCIONALIDADES

Hemos argumentado a lo largo del subcapítulo anterior sobre la manera en que los recursos plásticos podrían cobrar sentido en el espectador al sugerir datos sensibles, “esencias” o experiencias del mundo que lleven a su imaginación a entablar una empatía con el cuadro. Nos enfocaremos a continuación al pintor, a su imaginación, a sus comportamientos e intenciones.

Es posible que para el pintor la relación perceptual con el mundo sea diferente, pues va más allá de una relación física- óptica común, para ser motivo utilizado en su obra; así, es posible que la relación que tienen cuadro y pintor sea estrecha, e incluso, el cuadro no sea una referencia directa sólo a lo visto en el mundo, como lo propone Merleau - Ponty:

“[...] el pintor nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de afuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo “autofigurativo”; es espectáculo de alguna cosa siendo “espectáculo de nada”, reventando la “piel de las cosas” para mostrar como las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo.”⁶²

Es de esta manera que la obra podría hacer referencia a la experiencia del pintor, y también, con los modos de hacer que le son propios a la disciplina pictórica; quizás nos muestra una manera específica en la que el pintor se “adentra” en las

62 MERLEAU – PONTY, Maurice. *El Ojo y el Espíritu*, p.52

cosas, una forma de actuar, de reaccionar ante lo vivido y como esto se transmuta a valores plásticos.

Consideraremos, en principio, que la imaginación del pintor concibe una peculiaridad, algo que le es propio: la capacidad de orientarse, de prever efectos, problemas o soluciones usando las herramientas asequibles a la disciplina pictórica, en un ensoñar del color, de la forma o la línea. Hemos argumentado la existencia de una correspondencia de la imaginación con la experiencia perceptual, con aquello que percibimos y vivimos en el mundo; sin embargo, la imaginación del pintor se encuentra alimentada también por la experiencia que él tiene conforme a su praxis, la manipulación de materiales y soportes, la experimentación y toma de decisiones al crear una obra. Mouloud refiere a la praxis como “[...] una experiencia activa dotada de instrumentación.”⁶³ Sin embargo, consideramos que existen cientos de actividades que el humano efectúa, y en las cuales, tiene a su servicio la técnica. ¿Cómo es que podría ser diferente esta actividad utilitaria cotidiana a una actividad que concibe formas y valores estéticos? nuestro autor afirma que “[...] la praxis engendra motivos estéticos en la medida en que nuestras acciones productoras de objetos y útiles [...] se unan con la espontaneidad del movimiento, del gesto vital [...] en la medida en la que se escape al rol utilitario para jugar un rol simbólico.”⁶⁴ Es pues que al denominar la actividad del pintor como “praxis pictórica”

63 MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique*. P.171

64 *Ibidem*, P.177

intentaremos “[...] atraer nuestra atención sobre una actividad que efectúa su sentido, su intención, sobre el plano del hacer, de la realización, y no sobre el plano de cogitaciones o formulaciones.” 65

Pero, ¿Cómo es que estas acciones productoras de objetos útiles pueden pasar a ser acciones productoras de formas cargadas de sentido? Para el autor el acto técnico ligado a un enfoque no utilitario se enraíza interiormente en el pintor al grado de proponer que ciertas formas que él adopta como propias, a decir, trazos, configuraciones, grafismos, se pueden asumir como “arquetipos espirituales” o “arquetipos imaginarios”, que si bien cumplen una función como análogo de lo visto en la realidad, “crecen” interiormente en el pintor creando un modelo axiológico, cobrando valor o sentido al desarrollarse en el devenir de la práctica pictórica. Podría pensarse en una relación psicológica de esta propuesta, en un mero subjetivismo; sin embargo, el sentido en el que el autor lo analiza dista de ser solo la expresión emocional de un sujeto, para asir una función eidética, reveladora de esencias.

El pintor toma los movimientos cotidianos tanto de la mano, como de todo el cuerpo y los lleva lejos del logro práctico para ofrecernos movimientos libres, haciendo formas que encierran en sí mismas un sentido de actividad, de construcción y acción. Para Mouloud el acto pictórico decanta, al pasar de la

65 *Ibidem*, P.171

actividad práctica a la artística, las esencias de las cosas y de los actos mostrándonos “[...] los motivos más puros, los más esenciales del actuar, del crear.”⁶⁶ El autor establece una analogía, para intentar explicar este fenómeno, argumentando que la poesía, por ejemplo, rompe con la función de comunicación práctica común, saliendo de las intenciones de formación de sentido comunes, y que así, en su rítmica y potencia imaginaria (artística y no práctica) revela contenidos eidéticos, correspondencias de sentido diferentes.

De manera constante habrá una impronta, un arabesco o gesto, un vaivén de pincelada que se encuentre de manera repetida en el devenir de las obras de un pintor, formas que surgen sin ser del todo razonadas, que captan la atención del pintor y que él intenta repetir o encontrar en otras de sus obras. Pero Mouloud va mucho más allá de esto al proponer que el pintor toma posesión del mundo bajo una voluntad formadora, en la cual, su actividad irá adelante, la pintura moldeará sus acciones, su propio cuerpo, creando en él una especie de “comportamiento pictórico” donde sus movimientos, sus acciones al pintar cambiarán no solo su comportamiento cotidiano, sino su manera de comprenderlo todo.

Esto supone relaciones cercanas, directas, íntimas, entre el creador y lo creado, una correspondencia de conocimiento de ida y vuelta, de creación de ida y vuelta, bajo la cual, la disciplina no es un medio del cual el pintor simplemente se

⁶⁶ Ibidem, P. 181

sirve, sino, una voluntad que de manera constante lo invita a actuar de cierta forma, a ver el mundo de cierta forma. Ante esto podríamos pensar, por ejemplo, que el pintor dinámico, interesado por representar el movimiento vería el mundo bajo este único interés, intentando desentrañar con su vista el secreto de todo lo móvil, aprehendiendo en su cuerpo la naturaleza de las múltiples movi­lidades para repetirlas posteriormente al pintar, revelando la esencia de lo visto al transmutarlo en formas.

Se pensará que esta propuesta raya en una simple vuelta al romanticismo que encumbra al pintor como genio, que promueve el regreso a la visión arcaica de la pintura como rito y que tales afirmaciones no encuentran cabida en nuestro tiempo; lo cierto es que, no es la vuelta a la tradición lo que salvaría a la pintura de caer en la ignominia, sino la vuelta a la búsqueda del significado de esta labor, lo que le devolvería de a poco la posibilidad de distinguirse entre otros medios de formación de imágenes para restituirla como un sitio formador de realidades.

Y es que, cuando relacionamos lo dicho anteriormente con nuestra búsqueda moviente, será imperante considerar la presencia de un sujeto que pinta, la elaboración manual, gestual, libre o repetitiva, pues esta nos abre la posibilidad magnífica de establecer una empatía, de cuerpo a cuerpo, entre los movimientos del pintor y el cuerpo del espectador, pues “[...]el desplazamiento más o menos

suave, más o menos precipitado es un comportamiento exteriorizado que entra en resonancia con nuestro propio poder de comportamientos.”⁶⁷

Hablaríamos pues de pintura que cobra su sentido en una especie de “resonancia corporal”, de formas llenas de la presencia del sujeto que actúa y pinta, y que concuerdan con algo interior, con algo no racional, con el propio movimiento y la propia vitalidad del espectador “[...] invitándonos a dirigir nuestras fuerzas musculares para simular, mediante movimientos interiores, el movimiento pictórico con todo lo que sugiere de sustancia, de peso, de ímpetu.”⁶⁸

Esta empatía moviente entre el cuerpo del artista y el cuerpo de espectador ha sido investigada a profundidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, en movimientos como el expresionismo abstracto, el happening o el performance, respectivamente. La teatralidad implícita en la manipulación de materiales al momento de crear una obra, no había sido valorada hasta entonces como una fuente potencial de compresión y transmisión de experiencias, fuera de la contemplación del “producto” terminado. Como ejemplo podemos mencionar a Allan Krapow, pionero del happening quien, ante un afán de ir más allá de la pintura de acción y el gestualismo, toma la acción pura, el proceso como la obra

⁶⁷ Ibidem, P.267.

⁶⁸ FOCILLON, Henri. *La vida de las formas seguida de elogio de la mano*. P. 129

misma, abriendo la experiencia no solo a la elaboración gestual, individual de marcas por el pintor, sino a la colaboración de otros en la experiencia.

La posibilidad de representar el movimiento bajo este enfoque que considera a todo el cuerpo como instrumento y expresión, nos invitará a tomar consideraciones de carácter espacial, cercanos si bien a la acción del pintor, pero también al espacio donde se desarrollan sus acciones:

“[...] los trabajos a gran escala, los trabajos dispuestos de manera conjunta cesan de responder a una idea límite para proponer un continuum, salen de la concepción de espacio pictórico para convertirse en un ambiente, en el cual el cuerpo puede identificarse al recorrerlo gracias a la escala.”⁶⁹

Aquí, el lienzo ya no es el límite; la concepción de espacio pictórico se rompe, se expande, al grado de ser un sitio sin límites donde el cuerpo del pintor deja marca, actúa, se mueve, dejándonos una experiencia al observar su acción, al participar en ella o bien, al recorrer el espacio donde sus marcas han sido hechas. El cuadro, pues, está hecho “[...] con la misma tela del cuerpo.”⁷⁰ Y el cuadro dinámico es, sin duda, el testimonio de un cuerpo en movimiento.

Finalmente, para Mouloud:

“[...]la pintura nos da un mundo de presencias ligadas a la presencia de nuestro propio cuerpo, a nuestra situación en el mundo. [...] nos hace sentir más plenamente la potencialidad de existir de

69 KRAPOW, Allan. *The legacy of Jackson Pollock*. P. 6

70 MERLEAU – PONTY, Maurice. *El Ojo y el Espíritu*, P. 17

una cosa, que se individualiza y se dilata dentro de un medio cósmico, de manera que capta nuestra mirada y la interesa en esta fuerza de existencia.”⁷¹

A continuación trataremos de establecer una descripción sobre la potencia imaginaria que entablan las obras cargadas de dinamismo y algunas otras consideraciones necesarias para su logro.

⁷¹ MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique*. P. 153

2.1.3. EL ENTE PICTORICO Y EL LOGRO DE LA EXPERIENCIA FORMAL

Anteriormente analizamos las teorías expuestas por Mouloud en “La pintura y el espacio” entorno a las posibilidades de establecer una “resonancia corporal” entre la traza del movimiento del pintor y el cuerpo móvil del espectador, dotando plenamente a las formas de un sentido de lo humano, de lo vivo. Continuaremos ahora argumentando respecto a esta problemática de lo moviente en pintura y la potencia imaginaria de los valores orgánicos en el espacio pictórico.

Es importante, en principio, establecer que para Mouloud existe una incompatibilidad entre su enfoque teórico sobre la disciplina pictórica y las concepciones “objetivistas” de la misma (dígase, por ejemplo la psicología gestalt) las cuales se enfocan solo en la “visualidad” de las formas y no en la capacidad de vivir una experiencia a través de ellas, que es la aspiración principal de nuestro autor. De igual manera se opone a las teorías estéticas que abordan las significaciones y los valores en pintura en base a las leyes y los modos de representación, a decir, a un estilo, (por ejemplo en el formalismo de Wolfflin). Para nuestro autor, estos enfoques conllevan situarse en algo meramente analítico, a subordinar el valor de las formas a una lógica visual, mientras, por otra parte, bajo un acercamiento fenomenológico, los valores estructurales nos ofrecen experiencias, la posibilidad de unir al sujeto y al objeto, al espectador y a la obra logrando una “[...] comunicación entre el esquematismo sublimado de

nuestros actos y la morfología de un espacio organizado por los esquemas de la forma y el movimiento.”⁷²

Esta “unión” es posible, pues, a decir de nuestro autor, solo mediante los valores orgánicos, definidos como ordenamientos y estructuras compositivas que promueven y dan sustento a un dinamismo en las formas, pues concibe que “[...] las cualidades tectónicas del espacio pictórico prolongan las capacidades tectónicas de la representación visual ella misma. Esto nos permite aprehender de una manera sintética, orgánica, las relaciones de situación, de forma y de interacción de las cosas [...].” ⁷³ La tarea principal del pintor, es pues, ordenar el espacio; no existe solamente una correspondencia “objetiva - perceptual” en la manera en que el motivo es representado, existe, antes que nada, una estructura, el logro de un ordenamiento que lo lleva a ser inteligible, que le da valor y sentido.

Para Mouloud, los valores orgánicos ocupan un sitio sumamente importante en la obra de arte, al grado de proponer que el análisis de estos efectos estéticos nos dan “[...] la presencia de motivos vitales o espirituales que pasan, gracias a su organización, al plano de las intuiciones visuales.”⁷⁴ Esto implica que los ordenamientos dinámicos nos brindan “una comprensión directa” de la intención que habita el cuadro, y de igual manera nos impiden “[...] disociar el

⁷² Ibidem, P. 241

⁷³ Ibidem, P. 258

⁷⁴ Ibidem, p. 235

contenido de la forma, el sentido de la estructura.[...] pues el logro y la orientación de las fases formales contribuyen a la densidad de sentido.”⁷⁵



“Subida al monte calvario”, Tintoretto, recurso:
www.scuolagrandesanrocco.org

Podemos ejemplificar esto ya sea en un cuadro abstracto o figurativo, donde los valores orgánicos apoyarían, en el primer caso, a la expresividad de la obra y en el segundo a su inteligibilidad narrativa. Basta nombrar la obra de

Tintoretto “Subida al monte calvario” (1566)

para darnos cuenta como el ordenamiento rítmico, el encadenamiento de elementos invita a nuestra visión y a nuestra imaginación a seguir un recorrido específico que forja una cohesión entre las formas y el contenido. No sólo comprendemos la escena que observamos, el ordenamiento nos lleva a realizar a

⁷⁵ Ibidem, p. 235

nosotros mismos este recorrido imaginario, nos invita a vivirlo, a sentir una empatía con la marcha del cortejo que observamos representado en el cuadro.

Es pues que los valores orgánicos estarán profundamente ligados a la posibilidad de lograr la máxima expresión dinámica en un cuadro, siendo no solo el soporte que anima las formas, sino también, el sustento del “concepto” mismo de lo móvil, aquello que nos lleve a sentirlo y, además, a comprenderlo.

Ahora, ¿cómo es que podemos unir este mundo valores orgánicos al mundo de los significados? en principio diremos, existen para Mouloud ciertas concepciones temporales relacionadas con los cuadros que sugieren dinamismo:

“Es solamente en el contexto de los espacios muy móviles que puede instalarse, en el plano formal, ciertos valores profundamente ligados a los modos temporales del actuar: que pertenecen, por ejemplo, al dominio del drama o de lo cómico. [...] podrían encontrar lugar en los estilos donde alguna expresión de la duración sea la base de las construcciones formales. De hecho lo “dramático” evoca una cierta organización del tejido temporal que se rompe y se restablece sin cesar de progresar, de ser un movimiento abierto: si esta apertura desaparece, si el proceso es reducido a cualquier mecanismo, será, como lo ha mostrado Bergson, lo cómico aquello que sustituya al drama.”⁷⁶

⁷⁶ Ibidem, p. 253



Guernica, Pablo Picasso, 1937, recurso: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Un ejemplo de ello podríamos encontrarlo en uno de los cuadros más conocidos de la pintura moderna: el Guernica de Pablo Picasso. La gran mayoría de las descripciones respecto a esta obra se centran en el simbolismo de las partes y su relación con el hecho histórico que lo inspiró: “[...] en el medio un caballo apocalíptico mortalmente herido levanta el cuello, agonizante; bajo él, en el suelo, se encuentra el jinete destrozado por la metralla.[...]una mujer sostiene a su hijo muerto entre los brazos: una terrible “Piedad” del siglo XX.”⁷⁷ Es cierto que es imposible no hablar de esa carga simbólica, alegórica e histórica que rodea al cuadro, y que incluso, sea esta narrativa la que establezca una empatía con el que la mira; sin embargo, diremos que el máximo logro de esta obra recae en la estructura dinámica que la soporta y que sin ella, cualquier intento simbólico y cualquier gesto expresivo en sus componentes, cada uno en separado, nos resultaría ridículo, ajeno. El enorme cuadro, exhibido en una sala

⁷⁷ RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. P. 214

adecuada a la pieza (a la que se ingresa por el lado derecho de la misma apoya la lectura): desde la esquina inferior derecha se inicia una transición que recorre el cuadro hasta la esquina superior izquierda; este devenir, apoyado en el uso cromático de tonos grisáceos, y en la correspondencia secuencial de los diversos elementos zoomorfos y antropomorfos, permite establecer una rítmica (que concibe en sí misma acentos y rupturas), que soporta la lectura y favorece una potencia dramática. Independientemente de esta “lectura favorecida por la estructura” nos atreveremos a decir que es la temporalidad implícita en la progresión de los elementos del cuadro (y la estructura que la sostiene) la que nos lleva a unir de manera indivisible el contenido conceptual de la obra con las formas organizadas que la representan: nos ofrece valores relacionados con “acciones”, con reacciones, con una sensibilidad no sólo visual, sino de una experiencia que implica a todos nuestros sentidos, a todo nuestro cuerpo. Promueve la empatía, sentir la terrible experiencia, el dramatismo de una acción irreversible que se apoya por completo en la progresión del cuadro; ver en la obra favorecidas nuestras intuiciones temporales y nuestra imaginación.

Es pues que cuando analizamos como las formas organizadas pueden ofrecernos significaciones y valores, encontramos que la manera más adecuada en que la forma y contenido son inseparables es mediante las disposiciones orgánicas o dinámicas pues “[...] ellas son los equivalentes concretos de las intenciones de nuestro pensamiento ordenador o del sentimiento que nosotros tenemos del

mundo como equilibrio de existencias y actividades.”⁷⁸ En ellas entra un punto de contacto entre los motivos vivos y las normas organizadoras formales, ya que a decir de Mouloud:

“Si la forma posee una expresión profunda, no es solo porque ella es una disposición de figuras y de cualidades articuladas en el espacio del cuadro; es, porque al mismo tiempo ella controla las fuerzas y las tensiones subyacentes, o bien porque ofrece un apoyo, mediante su organización, a los procesos de nuestra conciencia intuitiva, y que es así el símbolo inmediato de toda vitalidad, de toda espiritualidad.”⁷⁹

Dramatismo, exageración, violencia, premura, lentitud, vaivén, elevación, ligereza, gestualidad creciente o contenida, todas son manifestaciones transparentes de ciertos esquemas de existencia que nos son asequibles por medio de las estructuras orgánicas, cuando el pintor ejerce efectivamente la conjunción entre las exigencias técnicas y las exigencias expresivas, cuando logra estructurar, no solo un ordenamiento atractivo a la vista, sino que logre representar un contenido, un “concepto” intuitivo de lo vivo.

Sabemos que esta posibilidad de aprehender los valores orgánicos, de llegar a sentirlos en nuestro ser, conlleva ciertas vicisitudes; para Gaston Bachelard, por ejemplo:

⁷⁸ MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la experience esthetique.* . P. 305

⁷⁹ Ibidem, P. 244

“La vista sigue, de un modo harto gratuito, el movimiento para enseñarnos a vivirlo íntimamente, interiormente. Los ojos de la imaginación formal, las intuiciones que forman las imágenes visuales, nos orientan en sentido contrario de la participación sustancial. Sólo una simpatía hacia una materia puede determinar una participación realmente activa, que llamaríamos con gusto una inducción [...] únicamente esta inducción material y dinámica, esta “ducción” por la intimidad de lo real, puede agitar nuestro ser íntimo.” 80

Bachelard utiliza aquí la palabra “intuiciones”, quizás, para expresar “suposiciones”, algo que conocemos a medias y nos resulta un tanto ajeno. Sin embargo, como hemos argumentado anteriormente, no es solo la vista la que participa en la percepción moviente, y su comprensión y representación no pueden de modo alguno sujetarse solo a datos visuales; todo nuestro cuerpo, nuestra conciencia y nuestra memoria tienen la capacidad de adherirse a los valores orgánicos. Estos valores se relacionan, de igual manera, con la potencialidad empática e imaginaria de las imágenes poéticas propuesta por Bachelard, y que corresponden a dos géneros de conocimiento: la resonancia (relacionada con psicología) y la repercusión (atada a la fenomenología). La potencia resonante en la imagen (sea poética o visual) “[...] se dispersa sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo [...]”⁸¹ mientras que “[...] la repercusión nos llama a la profundización de nuestra propia existencia.” ⁸²

80 BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. p. 19

81 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. P. 14

82 *Ibidem*, P. 14

Diremos pues que la resonancia está relacionada con el pasado, con la memoria, y la repercusión con el presente y con el futuro, con la imaginación.

Cuando hablamos de resonancia dinámica sabemos que se logra mediante ciertas formas inductoras de sentido que remiten a algo percibido con antelación y que nos resulta transparente y efectivo. Un ejemplo sencillo de esto podría establecerse, a decir, en una imagen de una flama ascendente, de fuego; no se necesitará una labor de pensamiento del que ve ni de una visión contemplativa de lo observado para aprehender lo visto mediante la imaginación y establecer un sentido “vivo”, de un movimiento, de calor, de expansión, implícito en lo visto. Lo mismo podría establecerse para un arabesco pictórico, un trazo libre, fugaz, expresivo, que, para el autor “[...] existe delante de nosotros como una cosa visible, y al mismo tiempo como una presencia encarnada de un movimiento o de un ritmo ideal.”⁸³ Ya mencionamos antes algún ejemplo de Twombly, en pintura abstracta, pero no se limita a ella; la capacidad resonante de la que hablamos la podríamos descubrir en los voladores de Chagall, en las obras de Tintoretto, en un retrato de Bacon; la ligereza, el dinamismo, la sensación de un cambio moviente se encuentra inmanente en cualquier estilo pictórico, en cualquier momento de la historia.

⁸³ MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la experience esthetique.* P.137

Ahora bien, ¿cómo podríamos lograr la repercusión? ¿Cómo puede el pintor lograr esa representación sustancial y efectiva, esa repercusión moviente y viva en el espectador que lo lleva a “profundizar en su propia existencia”? ¿Qué sentido instaura la imagen móvil que no pueda ofrecernos ninguna otra?

Hemos nombrado a lo largo de esta investigación los diferentes elementos plásticos que apoyan la representación del movimiento, formas abiertas, trazas corporales, valores orgánicos, entre otros recursos; también hemos argumentado sobre la necesidad imperante de eludir fórmulas ligadas a la lógica y el intelecto cuando de representación dinámica se trata, buscando una fluidez viva de los elementos, una resonancia que impulse a nuestra imaginación a entablar relaciones de sentido movientes. En este punto de la investigación hemos casi agotado recursos para analizar como el pintor comprende el movimiento para poder pintarlo, dejando de lado lo que quizás es la parte más reveladora y poética de esta búsqueda: *de cómo el pintor puede, mediante la pintura, comprender el movimiento.*

Hemos dicho, que el cuadro nos ofrece en cierta forma una correspondencia de fenómeno a fenómeno entre lo percibido en el mundo y lo representado en pintura, y que de esta manera “[...] un fenómeno aun difuso [...] deviene, por mediación de la pintura, un fenómeno bien estructurado y plenamente inteligible.”⁸⁴ Sin embargo, al pintar, no solo llevamos a cabo una

⁸⁴ Ibidem, P. 263

representación idealizada de lo visto, para Mouloud, el pintor se “apropia” de su motivo, revela su esencia, pues el espacio pictórico es “[...] el medio de nuestra experiencia del mundo, de nuestra conciencia del mundo y no solamente el espacio de nuestra representaciones.”⁸⁵

Al buscar soluciones y estrategias para representar adecuadamente el movimiento, decantamos toda nuestra experiencia, toda nuestra memoria, forzamos al máximo nuestra imaginación, sin encontrar siempre el efecto idóneo, la repercusión deseada. El tratar de develar la esencia de lo móvil en pintura nos lleva a la máxima expresión de la repercusión: nos adentramos en nosotros mismos, pero también, nos adentramos al mundo, al fenómeno, contando además, en un punto intermedio, con el espacio pictórico y sus recursos.

Pienso en pintura y no alcanzo a encontrar límites en sus recursos, me resulta aun sorprendente; incluso sabiendo de la finitud del soporte, del espacio, un conocimiento en mí dicta la certeza de saber que los materiales, efectos, cualidades, tonos, gestos y sus infinitos ordenamientos son un universo que se extiende y que me ofrecen la posibilidad de representar la esencia de todo aquello que se mueve. El pintor no solo conoce una idea general de movimiento al intentar plasmarlo, se interesa en todo aquello que pueda instaurar una movilidad; la complejidad de la disciplina pictórica le refleja el conocimiento de

⁸⁵ Ibidem, P. 263

una realidad que es toda cambio, de una infinitud de esencias que mutan y son aprehendidas, apresadas en materia pictórica, al tratar de revelarlas. El movimiento se instaura en el eterno presente del cuadro, que se encuentra siendo, ahí, frente a nosotros, con todo su pasado, con todo su devenir vivo en el instante. Podemos aprehender de él la esencia de un movimiento corporal, que el pintor reduce a un acto simple, de su mano o cuerpo, un movimiento corroborado que aprehendemos al ser completamente nuestro, al ser indiscutiblemente interior y vivo. Podemos aprehender de él un movimiento fluido, un movimiento acuoso que derrama, avanza, estalla, que se apoya en la materia, que existe y recorre el espacio pictórico; podemos aprehender de él un movimiento ligero, de caída detenida, de impulso terso, o al contrario, de la violencia de un movimiento frenético, de una masa que deja marca con velocidad; la búsqueda de la representación moviente nos permitirá la transmutación de materia pictórica en elementos o cosas o fenómenos que reconocemos en el mundo: de óleo en piedra, de acrílico en agua fluida, de veladura en brisa; pero también, nos permitirá acceder a un conocimiento de la esencia, al interior de lo visto, a un conocimiento amplio, lógico o intuitivo de todo lo que vemos y experimentamos, al tratar de representarlo en pintura. Para Mouloud los valores dinámicos son “[...] la manifestación plenamente transparente de ciertos esquemas de existencia, de ciertos movimientos espirituales, a tal grado que, si bien, la forma no evoca a nada exterior ella

misma, aun así posee un contenido que se encuentra enteramente presente en ella.” 86

Así, mediante la representación dinámica, el cuerpo se abre al cuadro, se encuentra entramado con él, no es un mero dialogo sino una interrelación; es posible que en el proceso “comprensión” de los fenómenos a través de la pintura pueda ser lograda la repercusión.

Por último diremos, que es necesario ver para pintar, pero también, pintar para ver; ahí reside la importancia de la disciplina pictórica, en poder separarnos, mediante ella, de la gratuidad de las percepciones cotidianas para acceder a una aprehensión de las mismas, posibilidad infinitamente abierta, sobre todo, para el que pinta.

86 *Ibidem*, p. 308

2.2 RELACIONES TEORICAS DE NOEL MOULLOUD.

El libro de Noël Mouloud, “La pintura y el espacio”, es una obra más entre aquellas que el paso del tiempo y de las corrientes teóricas entorno al arte han dejado de lado sin que ante ello se pueda argüir una falta grave; No es posible hablar de un rescate de la obra o de la importancia de acercar su conocimiento a aquellos posibles interesados a los cuales no les ha resultado indispensable después de casi cinco décadas. La importancia que este libro ha tenido para con la presente investigación reside principalmente en ser una síntesis bastante completa de las visiones sobre teoría formal, orientadas en específico hacia la pintura y relaciones de corte fenomenológico y de la psicología de la Gestalt por igual.

Después de haber abordado algunos de los contenidos principales de la obra en los subcapítulos anteriores, resulta indispensable establecer un sitio en el cual podemos observar, aunque fuera de manera vaga, las relaciones teóricas y posiblemente históricas de la misma, con la intención, si bien de enriquecer, refutando o afirmando posibles aciertos, pero ante todo, destacando la importancia de algunas premisas ligadas al pensamiento contemporáneo.

2.2.1 ESTRUCTURALISMO

Al revisar la obra de Noël Mouloud “La pintura y el espacio”, es posible percatarse de una posible oposición que el autor establece conforme al pensamiento estructural, en primera instancia, y, aunque no estrictamente por hacer referencia en contra de las relaciones entre la lingüística y la pintura, si, de acuerdo a una separación de la fenomenología, y su método, con la estética estructural; sin embargo, encontraremos que ninguna de las dos posturas se repelen por completo y que, como sabemos cierto en el devenir de la historia y la teoría del arte, aun las posiciones más separadas se tocan en determinado punto en el pensamiento contemporáneo.

Existe un concepto fundamental para Noël Mouloud ligado con el estructuralismo, siendo la base fundamental para sus concepciones entorno a la pintura: el concepto de estructura; su primera obra, publicada en francés en 1961 “ *Formas estructuradas y modos productivos: ensayo sobre la fenomenología y la lógica del pensamiento operatorio*” (*Formes structurées et modes productifs: essai sur la phénoménologie et a logique des pensées opératoires*), establece las bases teóricas para sus obras posteriores (doce en total, solo una de ellas traducida al español en 1970, “lenguaje y estructuras”) , bajo ejes fundamentales de la filosofía y la psicología principalmente.

El estructuralismo, diremos, tiene como concepciones fundamentales, “las “leyes de solidaridad” o “relaciones recíprocas” de los diversos hechos bajo

observación, en lugar de considerar hechos aisladamente”⁸⁷, a decir, prepondera las relaciones de la parte con un todo, y, en su concepción de la estructura como: “ elementos individuales de una lengua en particular en relaciones de dependencia mutua”⁸⁸, establecen la importancia de un elemento, o estructura y su relación con el contexto que lo circunda para establecer interrelaciones inteligibles. Dichas teorías derivan, si bien, del campo de la lingüística y se inspiran en el pensamiento de Saussure y Levi- Strauss, originando el supuesto de que: “las teorías y los métodos de la lingüística estructural son directa o indirectamente aplicables al análisis de todos los aspectos de la cultura humana, en cuanto a todos ellos, como la lengua, pueden interpretarse como sistemas de signos.”⁸⁹ Así para Saussure: “las unidades lingüísticas derivan tanto su existencia como su esencia de sus interrelaciones. Cada lengua es una estructura de relación única y la unidades que identificamos al describir una lengua en particular – sonidos, palabras, significados, etc.- no son más que hitos en la estructura, o red, de relaciones.”⁹⁰ Esta concepción de la estructura única que encuentra su sentido en su contexto o entorno, es utilizada desde principios del siglo XX y para Mouloud se establecerá, si bien con diferencias, como concepto básico aunado a algunas premisas de orden

⁸⁷ CULLER, Jonathan. *Introducción al estructuralismo*, p. 9.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

Gestáltico; la estructura, en primera instancia, se usará en lugar o para nombrar la forma, la cual, se establece para nuestro autor como:

“La forma estética, y, en particular la forma pictórica, es un “organismo”, una estructura donde los elementos no están solamente agrupados, si no que pertenecen los unos a los otros, o se engendran los unos a partir de los otros. En una obra pintada, por ejemplo, todas las figuras convergen en un mismo esquema plástico, y este esquema plástico el mismo es indisociable de las organizaciones de tonos que lo sostienen y que él sostiene”. 91

Las leyes de solidaridad o relaciones recíprocas de las estructuras, mencionadas anteriormente, crecen fortalecidas en la obra pintada al ser designadas como artífices interdependientes, como un organismo que solo existe en las relaciones que es capaz de entablar en el espacio. Encontramos aquí, la coincidencia de la totalidad por la parte y de la interdependencia de sus significados o contenidos. Pero, ¿son las relaciones que entabla el pintor en el espacio algo equiparable a las estructuras del lenguaje? ¿Existe la posibilidad de que la lingüística abarque las posibilidades de la pintura mediante leyes ajenas a esta? La noción de que la lingüística puede servir para el estudio de otros fenómenos culturales además del lenguaje se basa en: “[...] que los fenómenos sociales y culturales son signos y en segundo lugar que no tienen esencia propia, sino que están definidos por una red de relaciones tanto internas como externas” 92. Entablando un diálogo al respecto, pensaremos que la pintura como modo de producción cultural, se

91 MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique*. P. 309.

92 CULLER, Jonathan. *Introducción al estructuralismo*, p.39

encuentra permeada por todos los enfoques de producción de imágenes, desde el *mass media* hasta las convenciones propias de un contexto cultural nacional, etc. Mas la esencia que el enfoque lingüístico niega, a decir, sobre una “esencia propia”, existe en pintura, y de acuerdo al enfoque formalista, persiste en la forma, en la estructuración de un espacio, razón quizás por la cual un enfoque que no incluya las constantes de organización formal en pintura, fracasará, como lo ha hecho al momento de abordar pintura no representativa, ya que, como indica Francastel: “el signo artístico es de otra naturaleza que el verbal, hablado o escrito”⁹³ que incluso llega a estribar en la ambigüedad y llega a desarrollar una “semántica” propia en sus relaciones. “La obra de arte no es llanamente traducible a un enunciado verbal, no hace referencia a algo preexistente de manera exclusiva sino que, ante todo, habla de y en su propia presencia. La obra de arte es, en todo caso un signo en sí misma y no un vehículo de signos.” ⁹⁴ Pero, ¿cómo es entonces que la pintura puede “significar” fuera del enfoque lingüístico? Para Mouloud, las formas al organizarse como fenómenos visibles dan posesión de un mundo de valores y significaciones internos, así: “la forma no es de ninguna manera un espacio neutro que el contenido venga a llenar. Sino que ella es la manera como el contenido toma sentido y valor, articulándose frente a nuestros ojos, adoptando un modo de presencia que lo rinde

93 OCAMPO , Estela. *Teorías del arte*, p.205

94 *Ibidem*, p. 222.

plenamente accesible a la intuición pictórica.”⁹⁵ Los valores que el espacio configura serán, para el autor, asequibles para nosotros al entablar una especie de “realidad” en pintura, necesitando pasar de todo aquello que significa y tiene valor en el mundo real, a concebir la pintura como un espacio de valores propios, de existencias solo posibles en pintura, cuyas significaciones, serán y sólo serán concebidas por la afirmación o negación de un espacio, por la armonía o contraste, por la agógica de la estructuración. La pintura no es comunicación, pero no está alejada del campo del conocimiento; Mouloud propone: “[...] comparar ciertas formas pictóricas a “conceptos”, por la razón de que ellos nos permiten controlar los contenidos de nuestras experiencias espaciales transformándolos en trazos dominantes, que fijan eso que hay de inteligible a nuestra mirada”. ⁹⁶ la pintura podrá entonces ofrecernos algo más que relaciones con el mundo, sino, además, el sentido de lo visible, la presencia del individuo ante el mundo y su capacidad de comprenderlo por la experiencia que vive y los valores que establece al pintar. La pintura significa por establecer un punto específico de observación del mundo y por llevar las comprensiones de aquello que vemos más allá de lo que vemos; ¿será que las formas en pintura significan sólo porque yo les doy un contenido de mi experiencia, de mi propia visión? Sea esto posible o no, encontramos en el pensamiento estructural, un probable encuentro con la teoría formal y la fenomenología, ya que todas

⁹⁵ MOULOD, Noel. *“La peinture et l’espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique.* P. 304

⁹⁶ *Ibidem*, p.122.

coinciden en la necesidad que el observador evite, dentro de sus posibilidades, categorías artificiales o restrictivas sobre el objeto, y abrirse a una percepción incluyente como escribe Lévy – Strauss:

“En el nivel de la observación, todos los hechos deben ser descriptivos y observados cuidadosamente, sin permitir que ningún preconcepto teórico decida si algunos son más

importantes que otros. Esta regla implica, a su vez, que los hechos deben ser estudiados en relación consigo mismos (¿por qué tipo de proceso llegaron a existir?) y en relación con el todo (apuntando siempre a relacionar cada modificación que se observe en un sector con la estructura global en que apareció por primera vez).”⁹⁷

Encontramos, pues, la necesidad de que el observador se limite en principio a la pura descripción, confiando, a la vez, en que todo el ser del fenómeno está dado, en posibilidad, en la lógica de su apariencia. Acudiremos ahora a lo que la teoría formal expone al respecto.

⁹⁷ SAZBON, José, “Estructuralismo y Estética”, recurso en línea.

2.2.2 FORMALISMO

La teoría de la pura visibilidad de Konrad Fiedler (1841- 1895), “identifica el conocimiento producido por el arte como un descubrimiento de nuevos significados, una visión original en la que el mundo se abre y el yo se abre en un acuerdo mutuo.”⁹⁸ El pintor descubre así nuevas formas de ver, aspectos de la realidad antes desapercibidos. El artista – genio aparece aquí, y determina su magnificencia a través de la técnica depurada. Fiedler se establecerá como heredero de intentos anteriores de la teoría formal, que cobrarán importancia mayor en el pensamiento de Heinrich Wölfflin; nacido en la segunda mitad del siglo XIX, Wölfflin concibe dos caminos imprescindibles para su desarrollo teórico, aquel que entable diálogos sobre la evolución de los estilos y la personalidad del artista, correspondiente a la historia, y el otro sobre el nivel de significado, dando el enfoque estelar a la forma, sin la cual no existiría expresión posible en las artes plásticas; en el pensamiento del autor, el estilo se encontrará bajo la influencias de la época, de una región geográfica o nacionalidad y de un componente individual del artista, elementos condicionantes para el desarrollo del concepto de óptica, esa visión privilegiada de permeará el estilo y lo definirá en el devenir histórico; la visión será así: “no un espejo sino una forma de comprensión”.⁹⁹

⁹⁸ OCAMPO , Estela. *Teorías del arte*, p.57

⁹⁹ *Ibidem*, p.69

En 1943, Henri Focillon publica el ensayo “La vida de la formas”, y al hablar sobre arte se pregunta: “ ¿es acaso un simple fenómeno de la actividad de las culturas, un capítulo en la historia general, o más bien un universo que se agrega al universo, con sus leyes, materiales y desarrollo; con una física, una química y una biología capaces de dar a luz una humanidad aparte?.” 100 Su pensamiento lúcido, establecerá una influencia enorme para la comprensión de las intenciones del arte informal francés y de la pintura de la posguerra, pero más allá de ser panfleto o bandera de un estilo específico, como en el caso del crítico estadounidense Clement Greenberg, la esencia “pura” del formalismo y su intento de acercar la pintura a ser valorada en sí misma encontrarán en el texto de Focillon un eco invaluable hasta nuestros días. Para el autor la forma, tanto en el arte como en el mundo tiene “ [...] un sentido el cual le pertenece totalmente; tiene un valor personal y particular que no debemos confundir con los atributos que le imponemos. Tiene una significación y recibe acepciones.”101 Si en la naturaleza las formas tienen un valor tal, que constituyen la esencia y la existencia de todo lo natural de manera que una hoja se distingue en su forma de la otra para definirse como un ente biológico con capacidades diferentes, con una presencia existencial diferente, tanto más bajo las leyes de estructura que permean al arte. Sería, para Focillon, una confusión buscar para la forma un sentido que no sea ella misma, y así el autor distinguirá diferencias entre la

100 FOCILLON, Henri. *La vida de las formas seguida de elogio de la mano*.p.12

101 *Ibidem*, p.15

forma, la imagen o representación de algo y el signo, estableciendo que: “El signo significa, mientras que la forma se significa.”¹⁰²

La vida de las formas, nace necesariamente en el espíritu, es esta su naturaleza para el enfoque formal; alejado de los enfoques posteriores, iconográficos y sociológicos, el formalismo cae en la sombra sin dejar de ofrecer la base objetiva y primigenia de cualquier interpretación, manejo o concepción pictórica, y el camino cierto en el que se apoya el pintor para la solución de sus problemas pictóricos.

¹⁰² *Ibidem*, p.14

2.2.3 FENOMENOLOGIA

Podemos establecer a la fenomenología, en su base etimológica, como “el estudio o la ciencia del fenómeno.”¹⁰³ Ante esto, diremos que, esencialmente, cualquiera puede ser fenomenólogo con sólo abordar cómo aparece o se da no importa que y describir estas apariencias. El término fenomenología entra de manera definitiva en la tradición filosófica con la *Fenomenología de espíritu* (1807) de Hegel, pero no será abordada como la conocemos hasta principios del siglo XX bajo el pensamiento de Edmund Husserl, digamos, como un proceder que trata como problema la manera de aparecer de las cosas o como una “aplicación radical en filosofía del principio de experiencia.”¹⁰⁴ Su filosofía, suele caracterizarse bajo la vuelta a las cosas mismas como fuente de la experiencia “[...] sin consideraciones sobre las condiciones y posibilidades del entendimiento, sino las cosas mismas como origen, las cosas mismas de las cuales obtenemos toda adquisición.”¹⁰⁵ El conocimiento, diremos con precaución, será para Husserl, el llamado “principio de todos los principios”, mediante el cual “todo conocimiento y toda verdad es el darse [...] es decir, la intuición de la cosa misma.”¹⁰⁶ El darse, estará relacionado evidentemente, con la percepción, en cómo se da el objeto para nosotros y cómo nosotros

103 DARTIGUES, André, *Introducción a la fenomenología*, p. 9

104 PATOCKA, Jan. *Introducción a la fenomenología*, P.9

105 *Ibidem*, p. 10

106 *Ibidem*, p. 10

atendemos a este. El conocimiento aquí, se relaciona con el empirismo, pues se basan en lo que se conoce por medio de la experiencia, sin embargo, la fenomenología se distingue del empirismo, pues atiende a la vez a una inmediatez puramente sensorial y a concepciones lógicas mediante abstracciones, sean estas de aquello que ya hemos experimentado o llamadas abstracciones empíricas o bajo abstracciones eidéticas, que nos acercan a una comprensión de lo individual a lo general, en una intuición de un entendimiento concreto, a decir, de una intuición o viso de lo absoluto.

La necesidad de atender las relaciones de la percepción con la fenomenología, se desarrollarán en el pensamiento de Merleau – Ponty, ya a finales de la primera mitad del siglo XX, bajo su *Fenomenología de la percepción* (1945) constituyendo una base importante para las aportaciones del pensamiento fenomenológico relacionado con el arte y en específico con la pintura en su obra “El ojo y el espíritu” (1964). Para el filósofo, lo real y lo imaginario, el cuerpo y el mundo, son una especie de anverso y reverso de una unidad, algo como el exterior visible y la carne que lo compone en su interior. El cuadro será, pues, un registro del cuerpo del pintor, al afirmar:

“[...] pues no siendo el cuadro más que un análogo conforme al cuerpo, no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas de las cosas, sino a la mirada las trazas de la

visión de adentro para que las posea, y a la visión lo que la tapiza interiormente, o sea la textura imaginaria de lo real". (107)

El mundo real, y los datos perceptuales de este, son poseídos al ser vistos, pero no es hasta que el cuerpo restituye lo visto haciéndolo visible en pintura que se convierte en significativo. Así, lo visible vuelve a lo visible, lo exterior se interioriza para hacerse de nuevo visible en el exterior, al volver al mundo; un proceso a través del cuerpo para ir de lo existente a lo inexistente, y llevar a cabo un objeto (el cuadro) como "digestión" de lo real. "El ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano."(108) La experiencia del mundo se convierte en pintura para arraigarse al cuerpo, a la conciencia, al espíritu del pintor. El cuadro nos dará, no el pensamiento plasmado del pintor, sino la visión que él tiene y que él es, donde se encontrará después de perderse, pues, como afirma Merleau – Ponty: "La visión no es en cierto modo del pensamiento o presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde dentro a la fisión del Ser, al término de la cual solamente me encierro en mí."109

Si bien, hasta en la primera parte del siglo XX la consideración heideggeriana de la correspondencia inexorable de la obra con el artista resultaba irrefutable, hoy en día, es sin duda cuestionable después de los intentos minimalistas. Sin

107 MERLEAU – PONTY, Maurice. *El Ojo y el Espíritu*, p.20

108 *Ibidem*, p.21

109 *Ibidem*, p.61

embargo, para las corrientes teóricas relacionadas con la fenomenología o con el formalismo, es esencial e imperante la experiencia del pintor, sus conocimientos y vivencia al pintar y sus relaciones perceptuales con el mundo.

Mouloud afirma, en la introducción de su texto, al referirse a los valores formales de la pintura como:

“Un mundo de significaciones nacidas de nuestra experiencia, de contactos mismos con nuestra existencia, con nuestra conducta, de nuestro espíritu con las estructuras cosmológicas. Estas significaciones implícitas con nuestra experiencia espacial encuentran en la organización de la obra de arte una posibilidad privilegiada de revelarse, de hacerse manifiestas.”¹¹⁰

Para el autor la respuesta es clara; si bien, nuestras experiencias perceptuales, a decir, en el caso de la visión, se encuentra ligada siempre a los sucesos reales cotidianos, será la pintura, un espacio privilegiado, que al devenir en una estructuración más compleja que lo que observamos comúnmente, nos permite una “visión penetrante y unificada.”¹¹¹ Apuntaremos con cautela, que la percepción de un cuadro no es solo la mera recepción de datos, que puede devenir una experiencia “única” entre las experiencias.

Mouloud define, como ya hemos acotado, el espacio pictórico como un “espacio – fenómeno”; la razón recae, en la posibilidad del espacio de “hacer manifiestas

110 MOULOD, Noël. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la expérience esthétique*. P.3

111 *Ibidem*, p.19

las formas” es decir, que no solo estriba en que las formas existan en el espacio y se ordenen en él, sino que “gracias” al espacio existen, se hacen visibles, se manifiestan. Nuestras acciones y nuestra visión toman forma en pintura, mas es claro que no se trata del medio de existencia de las cosas reales; para Mouloud el espacio pictórico posee: “una existencia fenomenal de orden superior”(112) al llevar a nuestra representación de las cosas a un nivel más profundo donde la comprensión de sus significaciones se llevarán a cabo a través de las formas (y no a la inversa). ¿ Es entonces el espacio pictórico un sitio donde jugamos a transformar el mundo? nuestro autor afirma que la práctica pictórica es: “una cierta manera de dar sentido y valor al mundo visible.”¹¹³ Reconstruyéndolo, llegando quizás a hacerlo, incluso, de forma arbitraria.

Será de esta manera que la fenomenología entablará un dialogo con la pintura abordando la manera en el que el fenómeno pictórico y el fenómeno de la visión del mundo se entrecruzan para conformar sentido, y cómo el individuo llega, sin atender de manera justa a la lógica, comprender mediante una visión que se encarna en su ser, que funda la experiencia de lo visto en su interior. Por último, encadenaremos lo dicho al pensamiento de Merleau Ponty, diciendo:

“ Entre el sujeto percibiente y el mundo percibido, entre el vidente y lo visible, no hay relación de causalidad, exterioridad, o reducción; hay sobreposición, mutua incorporación o doble apresamiento: lo visible que hayamos a nuestro alrededor parece apoyarse en sí mismo. Es

112 *Ibidem*, p.257.

113 *Ibidem*, p.103.

como si nuestra visión se formara en su centro, o como si entre lo visible y nosotros hubiera un intercambio tan íntimo como el que hay entre el mar y la playa".¹¹⁴

¹¹⁴ RAMIREZ, Mario, *El quiasmo*, p. 52

3. PERSPECTIVAS PARA LA CONFORMACION DE UN DISCURSO ARTISTICO

Hemos hablado bajo una perspectiva múltiple sobre los encuentros que nuestra percepción teje con la imaginación, la memoria y el cuerpo, lugares donde reside de modo indudable nuestra identificación de lo moviente; es apropiado decir en este punto y respecto a esta búsqueda, que no existe, al menos cuando de investigación artística se trata, un lineamiento metodológico o procesual que se mantenga inamovible y que se haya podido seguir de manera estricta para la obtención de un resultado; por el contrario, será importante destacar como las necesidades técnicas, teóricas, sensibles, del pintor y de la obra, bifurcan los caminos trazados de manera constante, constituyendo un método, a decir, rizomático, que ofrece múltiples formas de ver y atender el mismo problema. Exponemos ante esto la importancia de manifestar que los resultados últimos, tanto teóricos como artísticos de esta investigación no se establecen, en definitiva como la culminación de algo, sino como la base para el desarrollo de un lenguaje que apoye futuros cuestionamientos y decisiones artísticas.

Dicho esto, mostraremos a continuación los intentos llevados a cabo para transmutar los contenidos teóricos en contenidos pictóricos, atendiendo de manera crítica, a los aciertos y carencias, a las intenciones y a los logros de esta investigación.

3.1 PERSPECTIVAS BERGSONIANAS Y PINTURA DINAMICA

Para la semióloga Nicole Everaert, en la creación de una obra existe, en primera instancia, un contacto del artista con lo que llama posibilidad, en la cual existe una “idea” que es ella misma “[...]indistinción, caos y locura.”¹¹⁵; posteriormente, al tratar de controlar este caos, el artista infiltra su idea en un orden simbólico. De esta manera establece una conjunción entre la labor instintiva – subjetiva, al momento de crear, y del momento en que ella misma deviene conformación de símbolos. Diremos, sin embargo, que el orden simbólico que se adhiere a la obra, puede, o no, corresponder a los símbolos y valores imperantes en la sociedad; podrían pertenecer a una creación de sentido bajo valores y necesidades específicas del pintor, o artista, podrían surgir de un contexto único de contenidos subjetivos, incluso al grado de desestabilizar aquellos valores que aceptamos comúnmente. Es esta cadena de significados y significantes que el pintor crea lo que deviene un discurso, el cual se apoya en el lenguaje para expresar mediante él las razones e intenciones de una obra. Podríamos argüir, bajo esta perspectiva, que el discurso y la obra se crean el uno al otro, que evolucionan a la par en una interrelación sensible entre lo que se quiere hacer y lo que se logra hacer, entre los deseos y las acciones, en la que el discurso deviene, a la vez, enunciado y práctica.

115 ROMEU, Vivian. *El modelo de la comunicación artística*, p. 5

Es el discurso la palabra que se adhiere a la forma y a la vez, será la forma misma la que lleve a ser inteligible la palabra, mediante un logro, bajo una coherencia; no habrá pues concepto que se sostenga a sí mismo ni forma que no exprese un contenido.

En el inicio de esta búsqueda, el interés se volcó por completo a los fundamentos formales que apoyarían al logro de una sensación dinámica representada en pintura, imaginando de manera errónea que se llegaría como resultado a un modelo que de manera lógica se pudiera seguir, a ciertas y definidas acciones que nos acercarían a lo deseado. Se encontraron lineamientos, es cierto, pero nada que de manera racional, funcional o efectiva se pueda seguir. La vía para lograr, no solo representar el movimiento, sino hacer de él mismo la base discursiva de la obra artística debía acercarse sin duda a teorías que valorarán lo sensible y lo intuitivo, lo subjetivo o lo inconsciente por encima de lo racional, al encontrarnos ante un problema basado en un fenómeno perceptual por entero cercano a terrenos sensibles, sensuales y no lógicos o racionales.

De esta manera se ha vinculado al pensamiento bergsoniano, del cual se han abrevado algunas nociones que alimentan el discurso de la obra, y sobre todo, guían la reflexión hacia concepciones cercanas a la intuición. La vía intuitiva no se fundamenta en lo “irracional”, no sostiene un “misterio” impenetrable o lleva a una concepción de la obra pictórica como algo inabordable, de lo cual no se

puede hablar. El camino apoya la posibilidad misma de sentir, tan cercana como la vía racional, pero abierta a posibilidades distintas; ambas maneras de abordar lo que la pintura ofrece serán las dos caras siempre presentes que en conjunción nos permitan acercarnos a una obra, a un pintor. Podríamos decir que “el camino de la intuición es el de la comprensión por simpatía [...] por identificación con la experiencia.”¹¹⁶ Esta posibilidad se encuentra latente tanto para el observador como para el pintor, esta perspectiva podría abrazar todos los linderos de la vida, de la existencia. La simpatía implica un afecto, dejar que nuestros afectos se adhieran en todas las vivencias, que nos permitamos conocer los objetos, los sucesos, desde una perspectiva sensorial, fluida, abierta.

Para Bergson, la intuición es “la articulación del instinto con la libertad de la inteligencia [...] es el retorno a la percepción a un momento anterior al engarce con la utilidad, al momento previo de su toma por la lógica del espacio y por el lenguaje.” ¹¹⁷ pero, ¿no es ya la percepción del pintor “utilitaria”, es decir, ligada a las necesidades de la obra? Sea quizás, que, como propone Deleuze sobre Cézanne , la condición pre-pictórica, es decir, la génesis del cuadro antes que el pintor comience a pintar, no se funda por entero en lo visto, no es resultado de un percepto, sino de la interiorización de este: “Ha ocurrido ese momento pre – pictórico del caos. Él ya no ve, se confunde con su motivo, ya no

¹¹⁶ BERGSON, Henri. *Materia y memoria*, p. 15

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 13

ve nada, la noche cae.”¹¹⁸ El pintor no necesita erigir lo que pinta o lo que conoce en lo visto o encontrarse frente a ello, su memoria y su cuerpo se han encargado ya de aprehender el “motivo”; el ejemplo fehaciente lo encontramos en el punto de histéresis, proveniente también de la teoría de las catástrofes, donde el trabajo pre –pictórico es la causa del cuadro, pero jamás podrá definir por entero su devenir; el resultado siempre será incierto, siempre se alejará de lo previsto. El pintor regresa entonces no a recordar la percepción del “motivo”, sino a la experiencia del mismo, para posteriormente relacionarlo con un discurso, el cual es guiado por la obra y no a la inversa; a nuestro parecer no podría ser de otra manera, no es el intelecto lo que conduce la causa, la conformación o devenir de la obra, esta escapa a placer de la racionalización acercándose más a los linderos de la intuición, donde inteligencia y sensibilidad, memoria perceptual y olvido se unen.

El método de Bergson no supone desvincularse de la percepción, sino el ahondar en las mismas facultades perceptivas lejos del sentido común o de las clasificaciones o símbolos “[...] hace una guerra incesante al automatismo intelectual, a las ideas ya hechas, a la deducción lineal... ese pensamiento se conserva libre, actividad que permanentemente despierta flexibilidad de actitud, atención a la vida, ajuste siempre renovado a situaciones siempre nuevas”.¹¹⁹ Sea quizás que de esta forma, podamos acercarnos a una actividad renovada en

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *El concepto de diagrama*, p. 30.

¹¹⁹ BERGSON, Henri. *Materia y memoria*, p. 14

pintura, al reencontrarnos con la intensidad y libertad del gesto creador, con la irrupción que inaugura en su potencia, con la oportunidad de redescubrir constantemente la alegría de crear. Evidentemente, la vía no marcará algo seguro y asequible fácilmente; podría decirse que Bergson se acerca a un dialogo con las catástrofes pues la materia de su filosofía destaca la huella del impulso vital, aquello que todo lo anima “[...] que se deshace para poder hacer. Se sumerge en lo determinado para hacer acto de indeterminación.”¹²⁰ De la misma forma en pintura, nos encontraremos cara a cara con el caos catastrófico en el acto de pintar, con la “necesidad de la catástrofe para que algo salga.” ¹²¹ La catástrofe será una intuición de lo visto, de la evolución real de la vida, de las cosas vivas; nos arrastrará al caos, a un impulso latente entre el control y el descontrol, entre la razón y la libertad.

La materia de este pensamiento abraza expresamente el camino de la representación dinámica: el surgimiento de una vía en que la dicotomía entre lo percibido y lo sentido, lo real y lo imaginario, la razón y la intuición, lo moviente y lo inmóvil, se reúnen en una pintura vital, que pueda presentar la continuidad fluida del movimiento mismo. Nos propone así, escapar de un intento de representación dinámica intelectual hacia el movimiento mismo sin intermediarios conceptuales, para hallarlo “[...] simple y de una pieza [...] para

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 17

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *El concepto de diagrama*, p. 26

verlo que coincide con uno de estos movimientos incontestablemente reales, absolutos, que producimos nosotros mismos.”¹²²

¹²² BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, p. 13

3.2 ENFOQUES DISCURSIVOS Y OBRA PICTORICA

“Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarlo en el conjunto de sus rasgos. [...] La obra como obra establece un mundo, la obra mantiene abierto lo abierto en el mundo.”¹²³

Las cosas nacen y se desintegran, cambian su forma, su color, su posición; en el mundo todo lo existente pertenece a dos terrenos, el de la inmutabilidad y el del constante cambio; es fascinante nuestra incapacidad para percibir el cambio mientras se da en sus infinitas y sutiles variaciones, no sabremos cuanto ha pasado, hasta que el transcurso del tiempo se acumula y lo advertimos. Me intriga esta metamorfosis oculta, la aparente monotonía de la materia, que sin embargo, por dentro engendra la dinámica más compleja, la deformación imperceptible.

Esta dinámica del cambio, inscrita en lo esencial de todo lo existente, es el aliento que anima esta búsqueda pictórica y discursiva. El dinamismo que me interesa, no es aquel que pertenece a la velocidad o a la máquina, sino el que se gesta en las rítmicas de lo orgánico, de lo natural, un movimiento que resulta incluso imperceptible a veces, en todo lo que crece, en los ciclos naturales de vida y muerte, de evolución, de transmutación de todos los seres. Concibo el cambio como la explicación del movimiento, como su razón de ser, y el estudio de este se ha orientado hacia la observación de los seres que producen verdaderamente movimiento, así como a las esencias que en sentido poético,

¹²³ HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, p.66

migran y cambian; esto me ha llevado a verlo todo bajo una voluntad de lo móvil, tratando de captar en pintura la esencia y el devenir temporal de lo que observo y experimento en el mundo.

El tiempo aquí, en un perfil discreto se nombra a la par de la palabra *memoria*, como el sitio que origina las representaciones y evocaciones y también, para nombrar los contenidos inmanentes en la obra, aquellos que alimentan lo imaginario o crean una relación ideal - temporal que nos brinda el sentimiento de algo en devenir, de algo que cae o sube o se transforma, gracias a nuestra percepción activa y a nuestra capacidad imaginante. Creo en la posibilidad de encontrar una similitud entre la pintura y la esencia cambiante en todo, al concebir un futuro inmanente, un devenir de todos los cambios inscritos, de todas las formas que ha de tomar la materia ya inscritos en sí misma, como la semilla contiene todas las formas que el árbol toma, como el primer trazo del cuadro guía todo lo que él deviene. Esta idea surge de la necesidad de plantear la labor pictórica como algo más allá de una simple elección entre lo que conozco, como algo que no controlo totalmente, que proviene de algo oculto. Es un enfoque aparece como mi posibilidad única de seguir pintando en tiempos contemporáneos, el volver a orientar la disciplina pictórica sobre sí misma, como alteridad ante lo conocido.

En esta búsqueda los primeros intentos de experimentación pictórica, orientados a la representación dinámica, avanzaron discretos hacia la concepción de un

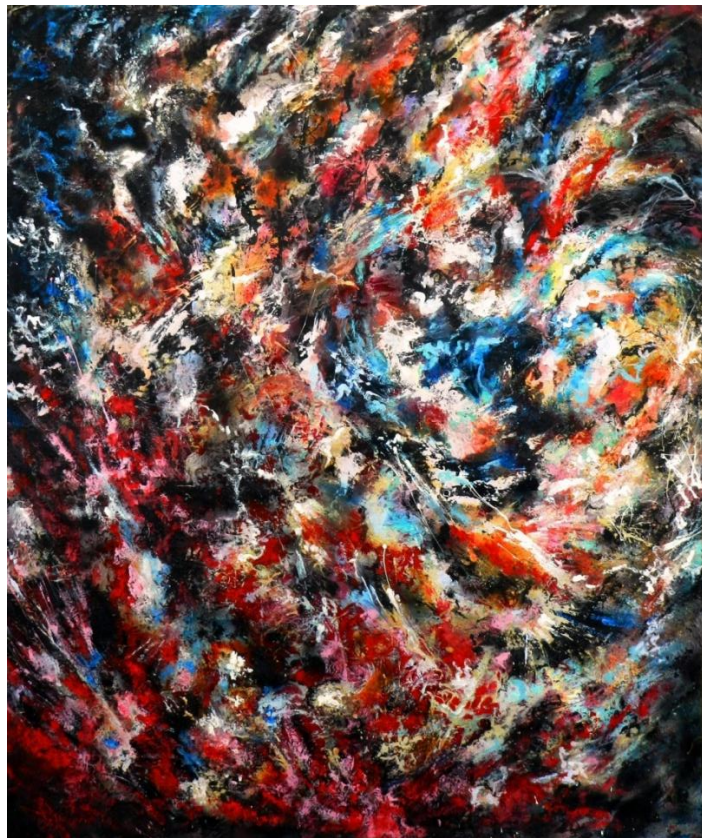
ritmo, de una especie de ordenamiento que lograra un encadenamiento que pudiera ser apreciado como traza de un movimiento. La línea se convirtió en este punto en la posibilidad más justa, o al menos así pensada al momento, que podría apoyar el sentimiento de una rítmica.



Algunos ejemplos de la primera etapa de experimentación pictórica basada en el recurso de rítmica lineal y formatos horizontales. Acrílico sobre Tela, 160 x 70 cms. cada uno, 2011

Se buscaron formatos alargados que pudieran guiar el desarrollo de una composición que ofreciera un recorrido visual de izquierda a derecha,

destacando la línea por medio del contraste cromático. Dichos intentos, si bien, llevaron a las composiciones a un nivel un poco más profundo de complejidad, no resultaban convincentes, se percibían tímidas e inmóviles, carentes de fuerza. La estrategia pensada para salir de ello debía virar hacia en uso de trazos más enérgicos, incluso violentos, apoyándose en puntos de tensión, que ofreciera un ordenamiento rítmico y un impacto visual.



"Axis mundi", Acrílico sobre tela, 170 x 140 cms., 2012.

La fuerza del movimiento deseado no podía llevar a otro lindero que se alejara a su vez del cuerpo; el movimiento violento debía ser realizado, concebido desde dentro, exteriorizado por la traza del brazo, por la rítmica de la realización de las diferentes partes del cuadro.



"S/T", Acrílico sobre tela, 170 x 140 cms., 2012.



"Mundar", mixta s/ madera, 70 x 50 cms, , 2013



"Transmutación" mixta s/ madera

Los formatos se adecuaron a proporción del cuerpo, la pintura, debería ahora tener una calidad, un espesor y peso, que la llevaran a poder imprimirse sin escurrir, al ser lanzadas en el lienzo vertical; la tensión y direccionalidad girarían ahora alrededor de nodos ubicados en ciertos puntos del lienzo, que destacarían por contraste cromático.

Surge ante esto la experiencia más enriquecedora del proceso: la pintura es tomada con las manos, en puñados espesos y arrojada al lienzo de manera violenta, la acción se repite cientos de veces en un solo cuadro; lo que empieza como un proceso desordenado, de a poco, comienza a desarrollar una "lógica" procesual, donde, del lanzamiento violento se sigue una expresión lenta abierta de la mano. El cuerpo todo se encarna en la rítmica, la sorpresa primera se vuelve un conocimiento intuitivo de lo que el resultado será, dependiendo de la fuerza, manera de extender el brazo, un cierto giro al abrir la mano de

manera ascendente o descendente. El recurso del color también se vuelve importante en esta etapa para destacar las acciones lo asensos o descensos en la rítmica impuesta.

Como en cualquier proceso, como lo que se vive en cotidiano, comienza de a poco una insatisfacción, un deseo de trascender aquello que cierta vez causó contento. Las obras hasta aquí encarnaban un ordenamiento que se acercaba a un logro dinámico, sin embargo, la exageración total opacaba la percepción de los ritmos, todo se percibía centrifugado y veloz, explosivo, pero carente de descenso energético que permitieran un descanso, un reposo.

El cuerpo ya ha aprehendido lo que del movimiento percibe en el mundo, experimentándolo y también haciéndose consciente del mismo; las largas y fatigosas sesiones para terminar un gran formato se dejan de lado ante una premura de ver el error o el acierto en la composición terminada



"S/T", Óleo sobre madera, 70 x 50 cms., 2013.

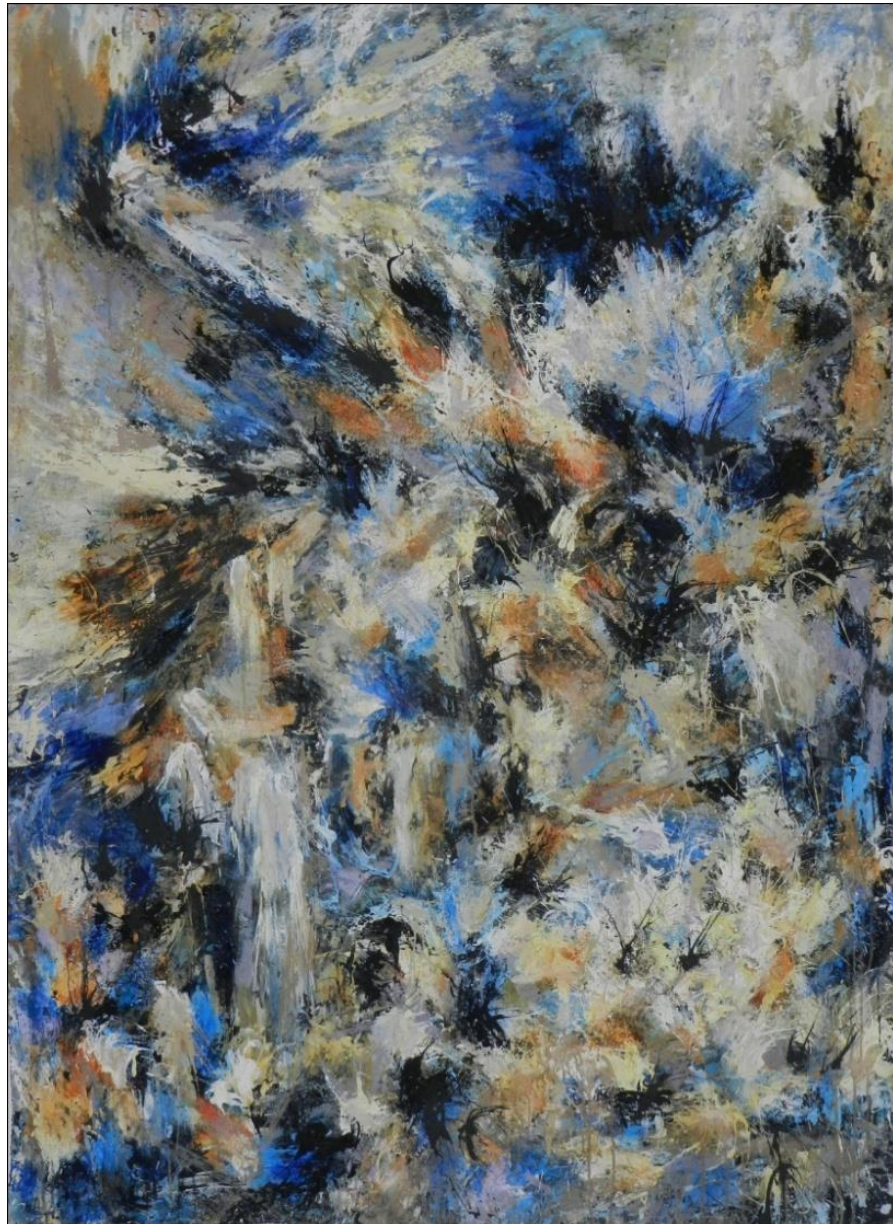


"Ave", Óleo sobre madera, 90 x 30 cms., 2013.

y derivar el esfuerzo a un siguiente paso; en esta etapa de la experimentación el espacio se reduce bajo la utilización del pequeño y mediano formato; el ordenamiento, contraste de color, ascenso y descenso energético en los diferentes módulos del cuadro para el logro rítmico, se vuelven los problemas fundamentales a resolver; en primera instancia, el cambio tan drástico conforme a las dimensiones usadas anteriormente vuelven dificultosa la labor; sin embargo, y después de replantear las fases anteriores del proceso, la obra comienza a fluir de manera constante hacia, la que quizás, es la fase más lograda del proceso creativo hasta ahora. En estos últimos cuadros la intención dinámica es más notoria y lograda acercándose al ideal planteado a lo largo de la búsqueda teórica: un caos ordenado en el que se distingue una estructura que avanza bajo una rítmica que incluye momentos de exagerada fuerza, mancha abierta y desenfoque, hasta la veladura suave, espacios en blanco y la línea o entramado delgado. Estabilidad e inestabilidad, fuerza y reposo, velocidad y lentitud; todas estas conformaciones pertenecientes al dinamismo se buscan reunir en esta etapa, que, lejos de ser el cierre de un proceso, se establece como el origen más claro hasta el momento de donde se parte a otras búsquedas, desde donde se continuará este proceso inagotable.

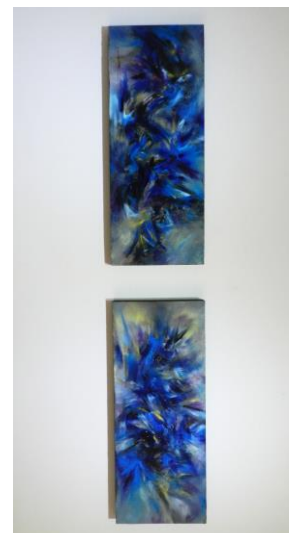
A continuación se muestran algunas imágenes del resto de la producción pictórica realizada para esta investigación, variantes de las series a las cuales pertenecen las imágenes de las páginas anteriores y fotografías de la exposición pictórica "*Impulso Vital*" realizada en julio de 2013 en el Centro Cultural " Casa

Juan José Arreola” de la Secretaria de Cultura del estado de Jalisco, con la finalidad de ofrecer un espectro un poco más amplio al lector al respecto del trabajo que se llevo a cabo.

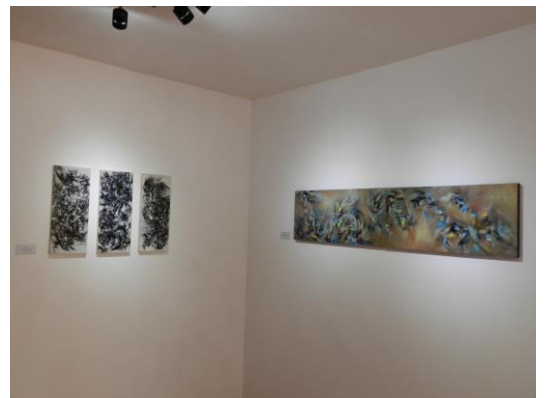
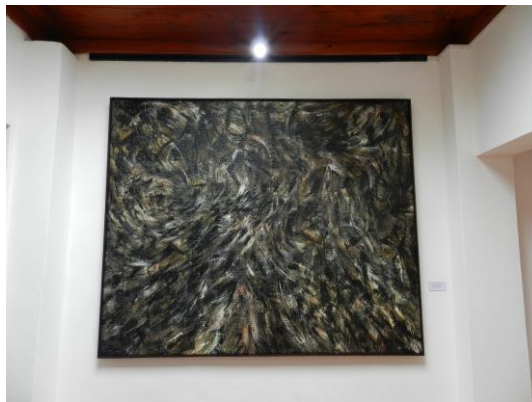


“Solsticio”, Acrílico sobre tela, 170 x 140 cms., 2014.









EXPOSICION "IMPII SO VITAI" - IIIIO 2013



"Árbol cósmico", acrílico s/tela, políptico 80 x 60 cada uno, 2014.



CONCLUSIONES

“Vivimos en un mundo de clichés. Hay afiches, anuncios, todo eso. En última instancia, todo eso está en la tela antes que el pintor comience.”¹²⁴ Probablemente existen en pintura pocas aseveraciones tan ciertas como ésta. Siguiendo dicha idea en un sentido literal, podríamos muy bien llegar a concebir la obra como un producto por entero logrado por las decisiones del pintor que buscando entre lo que conoce, en su acervo visual cultural, elige lo que a su gusto complace. Millones de imágenes están a nuestro alcance en los medios digitales de manera inmediata; ya no sólo tratamos con percepciones corrientes del mundo natural o del entorno cotidiano, estamos, pues, inmersos en un mundo de infinitas posibilidades, sin límite alguno. Esto lo facilita o lo complica todo. Podemos aseverar sin duda que los alcances de los medios digitales no sólo han transformado nuestros modos de interactuar, sino también, nuestros modos de percibir de manera radical, la cantidad de datos perceptuales, sino la calidad de los mismos, nos lleva a pensar que la pintura es, no sólo ineficaz, pero además innecesaria.

Nos preguntábamos al principio de esta investigación si en el contexto actual, bajo nuestras nuevas necesidades y formas de ver, la pintura podría ofrecernos algo. Diremos que la inmediatez y eficacia que nos ofrecen los recursos tecnológicos no pueden, de ninguna manera, ser alcanzados en pintura. La

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *El concepto de diagrama*, p. 56

disciplina pictórica no puede equipararse, como soporte de estímulos perceptuales a los medios digitales; se está planteando mal la pregunta, se está buscando en el sitio equivocado; la pintura no podrá equipararse ni tendrá por qué hacerlo. La pregunta adecuada debería apelar a lo que la esencia de la disciplina misma concibe, aquello que la vuelve necesaria por ella misma.

Pintura y pintor, conllevan en el pensamiento contemporáneo un hedor a tradicionalismo; el pintor contemporáneo es un fenómeno absurdo; lo sabemos interesado por los recursos tecnológicos, buscando incansable referencias, acercándose a otras disciplinas, a nuevos modos de hacer, de experimentar, pero siempre regresando a la labor pictórica y su arcaica simplicidad; la razón para esto es que se elige la pintura como una forma de acontecimiento de nuestra memoria y esto vuelve imposible el abandono de la misma por cualquier otra disciplina; se elige la pintura pues existe en esta elección un fundamento que ofrece al pintor encontrar algo remoto en la memoria (lo que Gadamer concibe como rememorización y Heidegger como lo historial) algo que otros recursos no le ofrecen.

Elegir la pintura es elegir lo complejo, es abandonarse en el mundo de las ideas; lo pintado no nace de lo visto, no nace como una traducción fidedigna de un estímulo óptico; no nace tampoco por entero como reflejo de la subjetividad del autor, ni proviene completamente de un ejercicio de la imaginación. La pintura se conforma de todo lo anterior y de la destrucción- construcción de ello: la

imagen pictórica es a la vez mental y subjetiva, real e imaginaria, resguardo y olvido. Es cierto, la pintura no puede equipararse a la eficacia de otras herramientas; podrá servirse de ellas, emular artificios, mezclarse con otras disciplinas, pero mantendrá siempre una esencia, una lógica que le es propia.

¿Por qué elegir la pintura en su “ineficacia” para captar la esencia de lo dinámico? Parece que hemos caído en una contradicción profunda ¿Por qué tratar de concebir lo móvil en un espacio limitado y eminentemente inmóvil? Propondremos, como lo vimos a lo largo de este estudio que la esencia del movimiento solo puede ser aprehendida de esta forma pues “ [...] muchas de nuestras percepciones cinéticas se anulan con frecuencia en el momento mismo en el que se establecen, creando de cada objeto, de cada acontecimiento, un elemento “señalador” capaz de transmitirnos información suficientemente precisa, aunque no puedan conocerse con exactitud los elementos estimuladores”.¹²⁵

Como lo argumentamos en el capítulo primero de esta investigación, la experiencia real del movimiento de donde surge la referencia necesaria para su representación en pintura, es en principio un fenómeno que en su fugacidad no es aprehendido de manera adecuada; es ante todo inferido y complementado por otros datos ajenos a lo enteramente visual, por otros recursos o sistemas. No puede, de igual manera, ser dividido o reducido a una fórmula mental (como

¹²⁵ KEPES, Gyorgy. *El Movimiento, su esencia y su estética*. p. 46

asegura Bergson), sino que es él mismo eminentemente vivido; un ejemplo de esto podría establecerse en la dificultad de recordar el movimiento real de un objeto en una percepción solamente visual; la experiencia de lo moviente, al ser evocada, se verá apoyada de un sonido, una sensación, un desplazamiento de nuestro cuerpo. Es pues que dicha experiencia, al verse idealizada en pintura, apoya ciertas aprehensiones que nos son imposibles sustraer en la fugacidad de la acción real “Así la imagen es de golpe no sólo la estructura a través de la que vemos, sino la estructura a través de la cual continuamos nuestro aprendizaje perceptivo.”¹²⁶ Es pues el soporte que salvaguarda lo visto, pero a la vez, un medio de comprender, de aprehender aquello que en la percepción cotidiana pasa por alto.

Sin embargo, sabemos que esta posibilidad de representar sustancialmente el fenómeno dinámico deberá, de manera imperante, constituirse bajo el efectivo ordenamiento del cuadro. Como lo analizamos en la última parte del capítulo 1 y a lo largo del capítulo 2, el diseño cuidadoso del cuadro atenderá a una necesidad de facilitar la recuperación de las propiedades físicas de lo visto, “como imágenes que activan nuestra memoria olvidada, que sitúan en un orden los recuerdos de cosas vividas conformando una estructura de pensamiento.”¹²⁷ Pero también deberá apelar a las características sensibles del fenómeno; hemos visto innumerables intentos de representación dinámica en el devenir de

¹²⁶ DE LA VILLA, Lourdes. *Lo visual como construcción*, p. 212

¹²⁷ *Ibidem*, p. 59

la historia del arte, los primeros, tratando de dotar de un carácter mágico, de un aura viva a lo pintado; otros considerando su necesaria presencia para los logros compositivos o haciendo honor a la imagen fotográfica; lo cierto es que encontramos en la mayoría una carencia, un logro a medias, por apelar, quizás, a un enfoque racional, a un “pensamiento del movimiento”. La causa, concibe Bergson, es que la mayoría de los enfoques sobre el movimiento “[...] implican la confusión del movimiento con el espacio recorrido, o por lo menos la convicción de que se puede tratar el movimiento como se trata el espacio, dividirlo sin tener en cuenta sus articulaciones.”¹²⁸ Así, por ejemplo, muchas imágenes dinámicas están fundamentadas en la descomposición de las fases, es decir en intervalos de espacio, en intervalos de tiempo, siendo que el movimiento por sí mismo es indivisible; confundir el movimiento con las distintas inmovilidades, fases intervalos o detenimientos pertenecen al espacio y no a la esencia misma del movimiento, sería tan grave como confundir movilidad con inmovilidad, sería concentrarnos en las partes y no en los diversos niveles de sensación del fenómeno. Preferimos tratar con posiciones, no con el fluir de lo que se mueve, es entonces que siguiendo las premisas bergsonianas la esencia del movimiento puede ser aprehendida, en el caso de la imagen pictórica, solo si acude a la esencia fluida del mismo.

La obra dinámica supone una detención en el tiempo y un límite en su extensión pero que en su contenido deberá hacer referencia a una esencia global del

¹²⁸ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*, p. 118

percepto dinámico que recibimos del mundo, bajo una coexistencia de diversos niveles de sensación y de diversos niveles cognitivos; bajo la concepción de un instante y de todos los instantes, de un punto de vista y de todos, pero sobre todo a tratar de aspirar a una comprensión intuitiva de lo que el movimiento es. La representación dinámica en pintura nos ofrece una cualidad psíquica que nuestros cerebros pueden identificar, activa las raíces de nuestra imaginación y memoria; nos identificamos con ella por una especie de resonancia que el cuadro despierta en el propio cuerpo, al no solo reconocer en él un objeto, sino al acercarnos a la comprensión de un fenómeno, de una experiencia. Se ha dicho que “ El movimiento es capaz de favorecer e intensificar el elemento de empatía, [...] porque a través de un ritmo peculiar, “pone en movimiento” las más profundas estructuras rítmicas de la constitución humana.” 129 Guardaremos todas estas premisas en los terrenos de la posibilidad, como una oportunidad latente para el espectador activo y como una consideración importante para el creador artístico.

129 KEPES, Gyorgy. *El Movimiento, su esencia y su estética.* p. 46

BIBLIOGRAFIA.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora.*

7ma. Ed.1976, Buenos Aires, Argentina, EUDEBA, Pp. 410.

ARNHEIM Rudolf. *El pensamiento visual.* Trad. Rubén Masera, 1 era edición,

1971. Buenos Aires, Argentina, editorial universitaria de Buenos Aires. Pp IX.

337.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*, trad. Ernestina De Champourcin, 1958, México D.F., México, FCE, pp.328.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* trad. Ernestina De Champourcin, 2da edición, 1975, México D.F., México, FCE, pp.283.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, trad., Mario Eskenazi, 1986, Barcelona,

España, Paidós, pp. 380.

BARTLEY, S. Howard. *Principios de percepción.* Trad. De Serafín Mercado

Domenech. 3era reimpresión, 1976, México, Editorial Trillas, pp.581.

BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente.* Trad. M.H. Alberti, 1972,

Buenos Aires, Argentina, editorial La Pleyade, pp. 188.

BERGSON, Materia y memoria. Trad. Pablo Ires, 1 era reimpresión, 2007, Buenos

Aires, Argentina, Editorial Cactus, pp. 277.

BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica*, 1era edición, 1986, México D.F., México, Porrúa, pp. 158.

BRUCE, Vicki. *Percepción visual*, 1era edición, 1994, Paidós, PP. 641

BERGER, John. *El sentido de la vista*, 1era reimpresión, 1997, Madrid, España, Alianza, p.276.

CULLER, Jonathan. *Introducción al estructuralismo*. Trad. Paloma Varela, 1976, Madrid, España, Alianza, pp. 228.

DARTIGUES, André, *Introducción a la fenomenología*, trad. Josep A. Pombo, segunda edición, 1981, Barcelona, España, editorial Herder, pp. 195.

DE LA VILLA, Lourdes. *Lo visual como construcción*, Universidad del País Vasco, pp. 903, recurso en línea, revisado el 4 de abril de 2014:
www.tesisenred.net/handle/10803/80485

DELEUZE, Gilles. *El concepto de diagrama*. 1era edición, 2007, Buenos Aires, Argentina, Cactus, pp.292.

DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*. 2da edición, trad. Ernesto Hernández B., 1984, Editions de la différence, pp. 228.

DEWEY, John. *Arte como experiencia*. 1era edición, trad. Jordi Claramonte, 2008, Barcelona, España, pp. 405.

ECO, Umberto. *El tiempo en la pintura*. 1era edición, trad. Adriana Gómez Arnau, 1987, Madrid, España, Mondadori, pp.254.

ECO, Umberto, *obra abierta*. 1era edición, 1962, Seix Barral, Barcelona, España, pp.355.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo III, 1era edición, 1999, Barcelona, España, Ariel, p. 2967.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas seguida de elogio de la mano*, 1era edición, trad. Fernando Zamora Águila, 2010, Ciudad de México, México, ENAP, pp.146.

GADAMER, Hans – Georg, *La verdad de la obra de arte*, recurso en línea.

Primera publicación bajo el título “Zur Einführung”, en HEIDEGGER, M.: *Der Ursprung des*

Kunstwerks, Stuttgart, Reclam, 1960; traducción de Angela Ackermann Pilári en:

GADAMER,

H-G., *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.

GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*. 6ta edición, trad. María Elena Ortíz Salinas, 2005, México D.F., International Thompson editores, Pp. XXVI-684.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, 2da edición, trad. Samuel Ramos, 1973, México D.F., México, FCE, p. 124.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Inrerarity, 2002, Barcelona, España, Paidós, pp. 321.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre plano*, trad. Martha Johannsen, 2006, México D.F., México, Colofón, pp.107

KEPES, Gyorgy *El Movimiento, su esencia y su estética*. 1era ed. 1970 México NOVARO, pp.195.

KEPES, Gyorgy. *Lenguaje de la visión*, 2da edición, trad. Enrique L. Revol, 1976, Buenos Aires, Argentina, Cactus, pp. 300.

KLEE, Paul. Teoría del arte moderno. Trad. Hugo Acevedo , Buenos Aires, Argentina, Calden, pp. 123.

KRAPOW, Allan. *Essays on the blurring of art and life, 1958*, University of California Press, recurso en línea revisado el 2 de febrero de 2014:

www.belgiumshappening.net/home/publications/1958-00-00-krapow-legacypollock

MERLEAU- PONTY, *Posibilidad de la filosofía*, 2009, España, Universidad de Almería, pp.212.

MERLEAU – PONTY, Maurice. *el ojo y el espíritu*, 1era reimpresión, trad. Jorge Romero Brest, 1986, Barcelona, España, PAIDOS. pp. 33.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, 4ta.edición,1997, Barcelona, España, Península, pp. 469.

MOULOD, Noel. *La peinture et l'espace: recherche sur les conditions formelles de la experience esthetique*. 1era ed 1964, Vendome, France, Presses Universitaires de france. Pp.VII, 341

OCAMPO , Estela. *Teorías del arte*, Barcelona, España, Icaria, pp. 255.

PATOCKA, Jan. *Introducción a la fenomenología*, trad. de Juan A. Sánchez, primera edición, 2005, Barcelona, España, editorial Herder, pp.277.

PYLYSHYN, Zenon. *Seeing and visualizing*, 1era. Ed. 2003, Cambridge, U.S.A, The MIT Press, pp.295.

RAMIREZ, Mario, *El quiasmo*, primera edición, 1994, México, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, pp. 260.

ROMEU, Vivian. *El modelo de la comunicación artística*, recurso en línea, revisado el 4 de mayo

de2013. [http://www.academia.edu/1013002/El modelo de la comunicacion artistica](http://www.academia.edu/1013002/El_modelo_de_la_comunicacion_artistica). [Pretextos para apuntar algunos criterios metodologicos para el analisis del discurso estetico](#)

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*, 2003, México D.F., México, Océano, p. 839.

SAZBON, José, “Estructuralismo y Estética”, recurso en línea, revisado el 4 de mayo *de2013*.

<http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/ELANALISISESTRUCTURALLENARTEYANTROPOLOGIA.pdf>