



2 of 7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

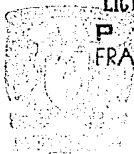
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

TESTIMONIO FOSIL
ORIGEN Y METAMORFOSIS DE UN ELEMENTO PLASTICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
FRANCISCO MENDOZA PEREZ



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
AV. CONSUELOS NO. 500
MEXICO, D. F.

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MAYO DE 1989



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LOS FÓSILES	5
1.1 ANTECEDENTES	5
1.2 CAUSAS Y CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE FOSILIZACIÓN	.
1.3 EL ENFOQUE ARTÍSTICO	6
1.4 EL OBJETO Y SU UTILIZACIÓN COMO ELEMENTO EXPRESIVO	10
1.5 EL PROCESO POÉTICO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO	11
II. LA MATERIA	
2.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS	18
2.2. TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA	19
2.3 MATERIA PICTORICA	22
2.4 INFORMALISMO	24
2.5 VALORES TÁCTILES	27
III LA IMAGEN	
3.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES	31
3.2 LA MEMORIA	35

3.3	LA IMAGEN EN EL CUADRO.	40
3.4	OBRA REALIZADA DURANTE EL PROCESO	(FIGS. 1-19)
	CONCLUSIONES	54
	NOTAS	56
	BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

HABLAR DEL TRABAJO Y EXPERIENCIAS PERSONALES LLIVA CONSIDERAR EL RIESGO DE RECAER EN EL SUBJETIVISMO, SITUACIÓN A VECES INEVITABLE Y ¿PORQUÉ NO, NECESARIA? SI SE INTENTA APORTAR ALGO POR MÍNIMO QUE SEA, QUE RESULTE BUENO O MALO ES OTRA COSA, PUESTO QUE LA EMISIÓN DE ESTOS VALORES, NO CORRESPONDE A UNO. DE CUALQUIER MANERA, DESDE EL PUNTO DE VISTA TÉCNICO, TRATE DE EXPLICAR ESTA EXPERIENCIA BASÁNDOSE EN AUTORES QUE SENTÍ, APOYABAN, INCLUSO CONFIRMABAN LO QUE IBA ANALIZANDO, DESDE LUEGO SIN SUBORDINAR MI TRABAJO A LA FORMA DE PENSAR DE ESTOS AUTORES, SOBRE TODO PARA NO RESTARLE EMOCIÓN A LA AVENTURA.

ESTE TRABAJO, MAS QUE INVESTIGACIÓN ES RECOPIACIÓN DE APUNTES QUE NARRAN ESENCIALMENTE, LA EXPERIENCIA VIVIDA DURANTE LOS TRES ÚLTIMOS AÑOS, CON SUS RESPECTIVAS: BÚSQUEDAS, MOTIVACIONES, CONFLICTOS Y PROBLEMAS DE TIPO TÉCNICO Y CONCEPTUAL, PRESENTADOS EN MI TRABAJO INCIPIENTE, A PARTIR DE UNAS FORMAS QUE, A POCO QUE LO PIENSO, NO OBEDECEN A UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO, SINO A LA PROPENSIÓN, IDENTIFICACIÓN, INCLINACIÓN SI SE QUIERE, HACIA ELEMENTOS DE LA REALIDAD QUE ME COMMUEVEN.

AUNQUE EL TEMA HA SIDO TRATADO POR OTROS PINTORES, HE QUERIDO DAR MI VISIÓN PARTICULAR Y MOSTRAR LA MANERA EN QUE CONCIBO ESTE ASUNTO.

PARA MI NO SIGNIFICABA LO MISMO VER UN ÁRBOL QUE VER UN FÓSIL, ESTOS ME PROVOCABAN UNA FASCINACIÓN INEXPLICABLE, NO

POR SU IMPORTANCIA CIENTÍFICA SINO POR SUS CALIDADES EXPRESIVAS. SI BIEN ES CIERTO QUE EXISTEN "OBJETOS" NATURALES QUE ME RESULTAN EXPRESIVOS COMO PUEDEN SER: UN TRONCO SECO, UNA ESTALACTITA O UNA MANCHA EN EL PISO, NO ME DABAN EN ESE MOMENTO LAS POSIBILIDADES QUE COMO ELEMENTOS EXPRESIVOS SENTÍ QUE ME PODÍAN DAR. OBJETOS, TAMBIÉN EXPRESIVOS DE POR SÍ; EN ESTE CASO LOS FÓSILES. POR OTRA PARTE, NO ERA MI INTENCIÓN, COPIAR, POR ASÍ DECIRLO, FÓSILES, SINO CAPTAR EL SENTIDO QUE DE ELLOS EMANA, ES DECIR, A PARTIR DE LA IMAGEN QUE PRESENTAN. REALIZAR DE ACUERDO A MIS POSIBILIDADES, LA CONFIGURACIÓN DE OTRAS IMÁGENES QUE RESPONDIERAN AL TEMA, MOTIVO O IDEA QUE DE POR SÍ, INTENTABA REPRESENTAR EN CADA CUADRO. LA INTENCIÓN NO ERA "FORZAR" EL ACABADO DEL CUADRO PARA QUE TUVIERA LA APARIENCIA DE FOSILIZADO, YA QUE LA MISMA APLICACIÓN Y NATURALEZA DE LOS MATERIALES EMPLEADOS, PIENSO QUE LA DABAN.

DEBIDO A LA CONSABIDA IRSEPARABILIDAD DE FORMA Y CONTENIDO, ME AVOCHE A LA COMPRENSIÓN DE LAS FUERZAS INMANENTES A LA MATERIA Y SUS POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN TRATANDO DE ORGANIZARLAS O "METAMORFOSEARLAS" PARA LLEGAR A CONSTRUIR LA FORMA. SIN OLVIDAR LOS TERRENOS PERTENECIENTES AL CONTENIDO, YA QUE ME RESULTABAN DE SUMA IMPORTANCIA COMO MOTIVACIÓN, COMO CONJUNCIÓN DE LO EXPRESABLE Y COMO COMPRENSIÓN FINAL DE LO EXPRESADO, ES DECIR, TRATAR DE COMPRENDER ESA INSTANCIA DE AJUSTE ENTRE LO QUE SE QUIERE COMUNICAR Y LO QUE SE COMUNICA.

LO ANTERIOR, QUIZÁ SE DEBA A MI ENTUSIASMO POR LA POESÍA, YA QUE ME RESULTA ESTA, UNA CONCEPCIÓN QUE SUBLIMA Y TRASCIENDE LA REALIDAD, LA HUMANA EN PARTICULAR. ESTE ACTO DE LA POESÍA, A PARTIR DE UNA EXPERIENCIA EN EL ESCENARIO DE LO HUMANO, CREA, CON EL LENGUAJE BIEN CONOCIDO Y USUAL DE LAS PALABRAS, UNA REALIDAD MÁS SUTIL A VECES, PERO MÁS CONTUNDENTE QUE LA REALIDAD MISMA. LOGRA EL POETA, CON ELEMENTOS DE LA COLECTIVIDAD, MERCED AL DESARROLLO DE SUS SENSIBILIDAD Y PERCEPCIÓN, ATRAPAR EN SU MENSAJE, LOS DESTELLOS DE LUZ QUE EXISTEN EN TODAS LAS COSAS. LA OBRA POÉTICA ESTA LLENA DE IMÁGENES Y CONTENIDO, DE ESPÍRITU Y VERDAD, UNA VERDAD CUIDADOSAMENTE EXTRAÍDA DE LA REALIDAD. CREO QUE RESULTA POR ELLO, BRUTALMENTE CONMOVEDORA.

POR OTRO LADO, HABLAR DE LO POÉTICO EN PINTURA, SERÍA HABLAR DE ALGO SUMAMENTE RELATIVO Y QUE EN MUCHOS CASOS QUEDARÍA EN APRECIACIONES HASTA CIERTO PUNTO SUBJETIVAS. LO QUE RESULTA RELEVANTE, ES EL MECANISMO, QUE PERMITE COMPRENDER LA REALIDAD EN ESTE SENTIDO DE LO POÉTICO, PUES ESTE SENTIDO ESPIRITUAL Y DE SUBLIMACIÓN CONLLEVA Y MUEVE A LA CREATIVIDAD .

AÚN CUANDO SE HA DICHO QUE LA PINTURA ES PINTURA Y LO DEMÁS PODRÍA SER UN AGREGADO, CONSIDERO QUE SU FORMA, PUEDE SER ENRIQUECIDA POR UN MENSAJE QUE LA TRANSFORME EN UNA EXPRESIÓN MÁS COMUNICABLE.

DE NINGUNA MANERA TRATO DE DECIR QUE YA LOGRÉ EN MIS CUATRO ESTE EFECTO. HABLO SIMPLEMENTE DE UNA PREOCUPACIÓN, DE UNA CANALIZACIÓN DE LO EXPRESABLE Y DE UNA INTENCIÓN A LAS QUE ESTOY APLICADO.

1. LOS FÓSILES.

1.1. ANTECEDENTES.

LA INCESANTE LABOR PALEONTOLÓGICA (DEDICADA AL ESTUDIO DE LOS FÓSILES) EJERCIDA HASTA HOY, HA LOGRADO EL RESCATE DE UN GRAN NÚMERO DE ORGANISMOS QUE HAN PERMANECIDO EN ESTADO FÓSIL, Y QUE HAN SIDO SOMETIDOS A ESTUDIO. ETIMOLÓGICAMENTE LA PALABRA FÓSIL, DERIVA DEL LATIN, Y SIGNIFICA "DESENTERRADO", AUNQUE EL SENTIDO QUE SE HA DADO ES DIVERSO, SU SIGNIFICADO MÁS BIEN ESTÁ CERCANO AL SENTIDO FIGURADO DE "ANTIGUO", DENOTA MÁS LAS CARACTERÍSTICAS.

PARA FACILITAR EL ESTUDIO, LA PALEONTOLOGÍA SE HA DIVIDIDO BÁSICAMENTE EN DOS ÁREAS: LA DE LA PALEOZOOLOGÍA ENCARGADA DEL ESTUDIO DE LOS FÓSILES DE ANIMALES, Y LA DE LA PALEOBOTÁNICA ENCARGADA DEL ESTUDIO DE LOS FÓSILES DE PLANTAS.

EL ESTUDIO DE ESTAS DOS ÁREAS HA PERMITIDO QUE CONOZCAMOS FORMA Y CARACTERÍSTICAS DE ORGANISMOS QUE VAN PAULATINAMENTE DE LO SIMPLE A LO COMPLEJO. ESTOS "REGISTROS" DE VIDA HAN SIDO ENCONTRADOS, PETRIFICADOS, EN DIVERSOS TERRENOS GEOLÓGICOS ANTIGUOS (GRACIAS AL HALLAZGO DE LOS FÓSILES, SE PUEDEN RECONOCER LAS DIFERENCIAS QUE HA IDO MARCANDO LA EVOLUCIÓN, DESDE LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES DE VIDA, POR LO QUE HISTÓRICAMENTE TIENEN UNA GRAN IMPORTANCIA.

1.2 CAUSAS Y CARACTERÍSTICAS DE LA FOSILIZACIÓN.

BÁSICAMENTE TODOS LOS FÓSILES SE FORMARON DEBIDO A QUE ALGÚN SER VIVO DEJO UNA HUELLA EN LA ARCILLA DE TERRENOS PAN

TANOSOS, MURIÓ EN ELLOS, O EN EL FONDO DE LOS MARES. A LOSTO SIGUIÓ LA PETRIFICACIÓN CON EL PASO DEL TIEMPO, MEDIANTE UN PROCESO DENOMINADO MINERALIZACIÓN, FORMANDO UNA ESPECIE DE " MOLDE ", EN EL QUE PUEDE QUEDAR EL MATERIAL ORIGINAL, COMO EN EL CASO DE LOS HUESOS Y CONCHAS O BIEN, EN EL CASO DE MATERIALES MENOS RESISTENTES QUE LOS HUESOS (COMO LA CARNE O LAS HOJAS), QUEDA EN EL INTERIOR DEL " MOLDE ", - SÓLO LA CAVIDAD FORMADA POR LOS ORGANISMOS O INCLUSO, SUS RESTOS, TAMBIÉN PETRIFICADOS, DE AHÍ QUE LOS HUESOS QUE VEMOS SEAN HUESOS PRESERVADOS POR EL " MOLDE " (TAL ES EL CASO DE LOS MANUTS, DINOSAURIOS, ESPECIES DE TORTUGAS, ETC.) O BIEN " MOLDES " ABIERTOS POR LA MITAD, ES DECIR PLACAS DE PIEDRA QUE PRESENTAN LA FORMA E IMAGEN DE LOS ORGANISMOS EN ALTO O BAJO RELIEVE, DEPENDIENDO DE LA PARTE QUE SE FUE DESCUBRIENDO,

HAY TAMBIÉN FÓSILES DE INSECTOS QUE SE CONSERVAN INTACTOS DENTRO DEL ÁMBAR.

1.3 EL ENFOQUE ARTÍSTICO.

LO ANTERIOR ESTÁ REFERIDO ÚNICAMENTE AL SENTIDO HISTÓRICO, Y AL INTERÉS QUE DESPIERTA EN EL HOMBRE ESA IDENTIFICACIÓN QUE PROPORCIONA TESTIMONIOS DE LA EXISTENCIA DE ORGANISMOS ANTERIORES A ÉL.

NATURALMENTE EL SENTIDO QUE ME OCUPA NO ES EL HISTÓRICO, SINO EL EMOCIONAL, EL QUE GUARDA Y DESPIERTA LA POESÍA CONTENIDA EN TODAS LAS COSAS, CAPAZ DE PROVOCAR EN LOS SENTIMIENTOS, A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS ESA REACCIÓN QUE SEPARA

AL HOMBRE DE SU ACTIVIDAD COTIDIANA, LA DE TODOS LOS DÍAS Y QUE PUEDE SITUARLO FRENTE A LAS COSAS TRANSFORMADAS EN UN ESPEJO QUE LE OBLIGA A CUESTIONARSE A SÍ MISMO, REMONTÁNDOLE A SU PRINCIPIO Y FIN, MOSTRÁNDOLE A LA VEZ SU ATEMPORALIDAD.

HE DE ESTABLECER, QUE NO TODOS LOS FÓSILES HAN SIDO MOTIVO DE MI OBSERVACIÓN Y ESTUDIO. QUIERO DECIR, ME AVOCHE A TRABAJAR SÓLO EN LOS QUE ME PRODUCÍAN UNA IMPRESIÓN MÁS HONDA.

REFIRIÉNDOME A AQUELLOS QUE ESTABAN COMO INSCRITOS EN LA PIEDRA, YA SE TRATARÁ DE ANIMALES O PLANTAS. ÉSTE TIPO DE FÓSILES SON LOS QUE ME PROVOCABAN MAYOR EMOCIÓN, BAJO ESA SENSACIÓN DE VER ALGÚN HELECHO O UN PEZ ATRAPADOS EN UN MOVIMIENTO ÚLTIMO, PRESERVADOS POR EL MINERAL, SUPEDITADOS A LA FUGACIDAD DEL INSTANTE, RECORDABA LA UTOPIA DEL PLANTEAMIENTO FILOSÓFICO DE LOS IMPRESIONISTAS, PERO CON SU SENTIDO PROFUNDAMENTE EMOCIONAL. PUESTO QUE LOS FÓSILES SON A PESAR DE LO PRECISO, MÁS QUE UNA REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA, MÁS QUE LA REPRODUCCIÓN DE UN MOLDE, POR EL HECHO DE SER ELEMENTOS DE UNA REALIDAD Y UN TIEMPO DETENIDOS; ANTERIORES EN EL SENTIDO ESTRICTO, ENCAPSULADOS EN LA ROCA O TAL VEZ EN EL ÁMBAR, LIBRES DE TODO PROCESO EVOLUTIVO, ESCAPAN ASÍ DE LAS LEYES DE LA NATURALEZA.

ES ESTO, PIENSO, LO QUE CREA ESA PRESENCIA EVOCADORA Y POR QUE NO DECIRLO, HASTA NOSTÁLGICA.

LO QUE CONFIGURA UN TESTIMONIO DE LO ANTERIOR Y EN CIERTO MODO ESO ES LA HISTORIA, LA MANIFESTACIÓN DE LOS SERES VIVOS, EL HOMBRE Y EL HALLAZGO DE VESTIGIOS DE SUS DIVERSAS CULTURAS, QUE MUESTRAN EL PROCESO DE ASIMILACIÓN E INTEGRACIÓN AL MEDIO, A SU REALIDAD, EN SU TIEMPO. ES OBVIO QUE EN ESTE MOMENTO NOSOTROS TAMBIÉN ESTAMOS CONCRETANDO EN -- NUESTRO PASO TEMPORAL NUESTRO PROPIO TESTIMONIO (CON OTROS MEDIOS), DEL QUE DESPUÉS HABRÁ TAMBIÉN VESTIGIO, NOSOTROS TAMBIÉN SOMOS UNA HUELLA, COMO LOS FÓSILES.

HE PODIDO COMPROBAR, QUE LOS PROCESOS DE FOSILIZACIÓN CONTINUÁN, EN AGUAS SALITROSAS LOS INSECTOS, RAMAS Y HOJAS DE ÁRBOLES SUFREN TAMBIÉN FENÓMENOS DE PETRIFICACIÓN COMO EN LOS FÓSILES PROFERIDOS. EN ESTE MOMENTO LO MISMO QUE HACE SIGLOS, ESTOS FENÓMENOS Y SUS RESULTADOS HAN SIDO POR ACCIÓN NATURAL, CON ESTO QUIERO REFERIRME A QUE NO HAN SIDO PROVOCADOS, POR LO QUE NO TIENEN UNA FINALIDAD OBJETIVA EN SÍ, SON UNA CONSECUENCIA. Y EL HECHO DE QUE LOS PALEONTÓLOGOS ENCUENTRAN EN ELLOS INTERESES HISTÓRICOS Y CIENTÍFICOS O YO EXPRESSIVOS ES ALGO MERAMENTE SUBJETIVO O CASUAL. ES DECIR, NO EXISTE UN SÓLO OBJETO O ASPECTO DE LA MATERIA - QUE TENGA UNA FINALIDAD IMPLÍCITA O QUE QUIERA SER EXPRESIVO POR SÍ MISMO DE MODO OBJETIVO, PERO TIENE SU RESONANCIA EN EL HOMBRE, AL QUE LE CORRESPONDE ASIGNARLE UNA UTILIDAD PRÁCTICA O BIEN DERIVARLE UNA CUALIDAD EXPRESIVA SI ES EL CASO DE UN ARTISTA. OTRO CASO SERÍA EL DE TRANSFORMAR

LO POR VÍA DE LA VOLUNTAD PARA QUE POSEYA LAS ANTERIORES
FUNCIONES, CREÁNDOLE VALORES EXTRÍNSECOS (CON APROVECHA-
MIENTO DE LOS INTRÍNSECOS), YA QUE CONTIENE CARACTERÍSTICAS
ESENCIALES, POR EL HECHO DE SER MATERIA. " ORIENTÁNDOLOS A
LA TRANSFORMACIÓN PROPOSITIVA, ENTENDIENDO QUE LA PROPOSI-
TIVIDAD ES SIMIENTE DE TODO ACTO TELEOLÓGICO ". (1)

1.4 EL OBJETO Y SU "UTILIZACIÓN" COMO ELEMENTO EXPRESIVO.

YA DECÍAMOS ANTERIORMENTE QUE PODEMOS, EN FORMA DELIBERADA, "UTILIZAR" LA CONFORMACIÓN CARACTERÍSTICA O LA MATERIA QUE PRESENTEN LOS OBJETOS (ENTENDIDOS COMO "TODO AQUELLO QUE SE LANZA A LA VISTA")

UTILIZAR DE LA MATERIA, LO QUE A NUESTRA VOLUNTAD LE RESULTE UTILITARIO O EXPRESIVO, ESTE ACTO ES ADEMÁS, UNA CARACTERÍSTICA QUE DIFERENCIA AL HOMBRE, DE LOS OTROS SERES, -- AMÉN DE QUE ESTABLECE: SU FORMA DE INTEGRACIÓN, PARTICIPACIÓN Y RELATIVA APROPIACIÓN RESPECTO AL MEDIO EN QUE SE DESARROLLA.

UN ÁRBOL POR EJEMPLO, ES UN ASPECTO, UNA CONFORMACIÓN DE LA MATERIA VIVIENTE, PRODUCIDO POR Y DENTRO DE UN CICLO DE LA NATURALEZA; EL HOMBRE ES CAPÁZ DE DARLE OTROS SENTIDOS A ESTE PRODUCTO NATURAL: UNO QUE ES PRÁCTICO EN CUANTO A SU MATERIA Y POSIBILIDADES DE APROVECHAMIENTO DE LA PARTE FÍSICA, COMO PODRÍA SER, UTILIZAR LA MADERA PARA MANUFACTURAR MUEBLES.

EL OTRO SENTIDO SERÍA EL ARTÍSTICO O ESTÉTICO (TOMADO COMO EL QUE "DESIGNA UN DETERMINADO PUNTO DE VISTA, UN TIPO DE PERCEPCIÓN, UNA MANERA DE CONCEBIR LA VIVENCIA DE LA CAPTACIÓN DE LOS VALORES Y DEL COMPORTAMIENTO CULTURAL-ESPIRITUAL". (2), SENTIDO QUE RESULTA POR CIERTO, MÁS FÁCILMENTE COMPENSIBLE A TRAVÉS DE EJEMPLOS QUE A TRAVÉS DE UN CONCEP

TO), REFERIDO A LOS PUNTOS: EXPRESIVO, POÉTICO, PICTÓRICO, ETC... DERIVABLES DE LA IMAGEN, POSIBILITANDO EN ESTE CASO A UN ARTISTA, DE ELEMENTOS PARA SU MANIFESTACIÓN, EN CUANTO A LA REALIZACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE SU OBRA.

EN EL CASO CONCRETO DE LOS FÓSILES, FUERON ESTOS CREADOS A CONSECUENCIA DE LOS FENÓMENOS NATURALES ANTES EXPLICADOS, SIN FINALIDAD OBJETIVA ALGUNA, PERO A PARTIR DE LA FORMA E IMAGEN QUE PRESENTAN, ES QUE QUIERO ESTABLECER ESE INEFABLE DIALOGO QUE NO PUEDE SER DE OTRO ORDEN QUE EL DE LA PROYECCIÓN ESPIRITUAL, CON LA MATERIA Y CONFIGURACIONES EX PRESIVAS QUE EN ELLOS VEO.

1.5 EL PROCESO POÉTICO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO.

EN CUANTO A LA RELACIÓN DIALÉCTICA SUJETO-OBJETO, SE DESPRENDE NECESARIAMENTE UNA COMPRENSIÓN O CONOCIMIENTO, RESPECTO AL OBJETO Y CARACTERÍSTICAS QUE PROYECTA, PARA QUE EL SUJETO ESTABLEZCA LO QUE SERÁ SU CONCEPCIÓN O PRINCIPIO DE REALIDAD. LA PERCEPCIÓN DE ESTA REALIDAD DEPENDE DE LA FORMA EN QUE SE PLANTEA SU ASIMILACIÓN. LA FORMA MÁS USUAL ES LA QUE SE CONSIGUE POR MEDIO DE LA RAZÓN, DERIVADA DE UNA PSEUDO OBSERVACIÓN, DIRIGIDA A LA IMAGEN DE LAS COSAS, A MENUDO EN FORMA SUPERFICIAL. LA IMAGEN OBTENIDA SE CONCEPTUALIZA EN FORMA MÁS O MENOS GENERALIZADA, BAJO EL MECANISMO LLAMADO CONOCIMIENTO LÓGICO O RACIONAL, DEMASIADO LIMITADO RESULTA PARA QUIEN ESTÉ DEDICADO A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA. YA QUE OBSTACULIZA EL ACCESO DE LA CAPACIDAD,

INDICANTE E INHIBE LA INTUICIÓN, POTENCIAL PARA LA CREATIVIDAD, ANTEPONIENDO LO CONCEPTUAL A LA PERCEPCIÓN INTUITIVA DE LA REALIDAD.

PROBABLEMENTE BRETON ESTUVO DECANO A ESTA COMPRENSIÓN AL ENUNCIAR: "EL CONOCIMIENTO POR EL DESCONOCIMIENTO", BASADO EN LA POTENCIALIDAD Y MANIFESTACIONES DEL INCONSCIENTE. EL PROBLEMA ERA QUE OBEDECÍA A UN "AUTOMATISMO PSÍQUICO PURO", FENÓMENO QUE SÓLO SE PODÍA PROVOCAR PERO NO CONTROLAR. EL LOGRO FUE QUE SE SUSCITABA EN FORMA AJENA AL CONTROL DE LA RAZÓN E INDEPENDIENTE DE LOS VALORES MORALES Y ESTÉTICOS.

LA FORMA DE CONOCIMIENTO A LA QUE QUIERO LLEGAR EN ESTE PUNTO ES AQUELLA DERIVADA DE LA PERCEPCIÓN INTUITIVA. AL REFERIRME ANTERIORMENTE A LA "...POESÍA QUE EMANABAN TODAS LAS COSAS..." MÁS BIEN QUISE DECIR QUE LA PODÍAN EMANAR Y NO, DEPENDIENDO DEL SUJETO. TODO PARTE DEL SUJETO, QUE REPITO, OTORGA VALORES EXTRÍNECOS AL OBJETO (EN FUNCIÓN DE LO QUE PROYECTA, O DESPIERTA, CLARO). POR OTRO LADO ESTE SUJETO DEBE DE CONTAR CON CIERTAS CONDICIONES, O POR LO MENOS ENCONTRARSE EN CONDICIONES RECEPTIVAS PROPIAS, PARA ESTABLECER EL DIALOGO ESPIRITUAL CON LOS ELEMENTOS DE LA REALIDAD (EN EL TERRENO DE LO SENSIBLE). RESULTA UNO A VECES DEMASIADO RACIONAL, PARA PERCATARSE Y PODER TRASCENDER LA SIMPLE PERCEPCIÓN POR MEDIO DE LOS SENTIDOS.

DESDE LUEGO PARA CONSEGUIR ESE ESTADO, SE NECESITA HACER ALGO MÁS QUE DESEARLO SIMPLEMENTE; SI SE QUIERE SERVIRSE -

DE ESTA FORMA DE CONOCIMIENTO ES NECESARIO LIBERARSE DE --
LOS OBSTÁCULOS DE LA RAZÓN, GUIARSE POR EL SENTIMIENTO, --
PUESTO QUE PARTIENDO DE LA INTUICIÓN SE PUEDE CREAR UN ES--
TADO DE EMOTIVIDAD QUE ENSANCHE LOS NIVELES DE PERCEPCIÓN.
ÉSTA CAPTACIÓN DE LA REALIDAD ES UNA ACTITUD DE ENTREGA --
DESPREJUICIADA Y NATURAL, DE HECHO COMPARABLE CON EL INS--
TINTO . ES UNA FORMA DE PERCIBIR LA REALIDAD DONDE PASIÓN
Y CONOCIMIENTO (DEL OBJETO) SE CONJUGAN.

EL POETA FRANCÉS ARTHUR RIMBAUD SE REFIERE A ESTA FORMA --
DE CONOCIMIENTO (SEGÚN DICE NECESARIA PARA EL HOMBRE QUE
QUIERA SER POETA), EN ESTOS TÉRMINOS: "EL POETA SE CONVI--
ERTE EN VIDENTE EN VIRTUD DE UN LARGO, INMENSO Y RAZONADO
TRASTORNO DE SUS SENTIDOS. TIENE QUE BUSCAR TODAS LAS FOR--
MAS DE AMOR, DE SUFRIMIENTO, DE LOCURA; APURA TODOS LOS VE--
MENOS PARA NO CONSERVAR DENTRO DE SÍ MÁS QUE LAS QUINTA --
ESENCIA DE ELLOS. INEFABLE TORTURA PARA LA QUE EL POETA --
NECESITA DE TODA LA FÉ, DE TODA LA FUERZA SOBREHUMANA; DE
AHÍ QUE SE CONVIERTA, ENTRE TODOS LOS OTROS HOMBRES, EN EL
GRAN ENFERMO, EN EL GRAN CRIMINAL, EN EL GRAN MALDITO....,
¡PERO TAMBIÉN EN EL SABIO SUPREMO!..., PUESTO QUE LLEGA A
LO DESCONOCIDO, PUESTO QUE HA CULTIVADO SU ALMA YA DE SUYO
MÁS RICA QUE LA DE NINGUNO! (3).

LO ANTERIOR PUEDE PARECER EXAGERADO EN ALGUNOS PUNTOS PERO
CREO QUE SE PUEDE CONSIDERAR VÁLIDO, SI SE TOMA EN CUENTA
QUE ES UN POETA DOMINADO POR LA PASIÓN EL QUE ESCRIBE.

ESTA FORMA DE CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LO POÉTICO DERIVA DE UNA POSICIÓN EXTRA-RACIONAL QUE OSTA AL SER HUMANO DE UNA CAPACIDAD DE PERCEPCIÓN INTUITIVA, OPUESTA A LA PERCEPCIÓN EN QUE PREDOMINAN LOS PREJUCIOS VISUALES. ES DECIR, LA ANTEPOSICIÓN DE IMÁGENES CREADAS POR LA RAZÓN Y EL CONOCIMIENTO LÓGICO.

DE OTRA MANERA: EL HOMBRE, SITUADO FRENTE A LA REALIDAD, INTENTA APREHENDERLA POR MEDIO DE FORMAS CONGNOSITIVAS DIVERSAS COMO PUEDEN SER, LA RELIGIÓN, LA FILOSOFÍA, LA CIENCIA O EL ARTE. LAS FORMAS QUE DE ESTA COMPRENSIÓN DIMANEN CONSTITUIRÁN LO QUE SERÁ SU PRINCIPIO DE REALIDAD. EL SUJETO HABRÁ ASIMILADO, DE UNA FORMA O DE OTRA ESTA REALIDAD, SIN EMBARGO, EL HOMBRE NO SOLO ACTÚA COMO UN RECIPIENTE -- TENDIENTE A LLENARSE, TAMBIÉN TIENE NECESIDAD DE EXPANSIÓN. ES DECIR, TIENDE A MANIFESTARSE EN LA MISMA REALIDAD; TODOS LOS EFECTOS QUE ÉSTA LE PRODUCE DESEMBOCAN EN UNA REACCIÓN VARIABLE EN CUANTO A SU CAPACIDAD DE COMPRENDER Y SENTIR -- LO QUE HA PERCIBIDO; DE CUALQUIER MANERA SURGE UNA RESONANCIA EN SU ESPÍRITU. EN EL CASO DEL ARTISTA, SE PRODUCE -- UNA EMOCIÓN QUE AMENAZA CON DESBORDARLE, POR LO QUE NECESARIAMENTE HABRÁ QUE ENCONTRARLE UN CAUCE A ESE SENTIMIENTO; BUSCARLE UNA FORMA DE PROYECCIÓN QUE VENDRÍA A SER EN LA OBRA DE ARTE. ESTA OBJETIVACIÓN DEL SENTIMIENTO DESPERTADO, ESTA RESPUESTA OFRECIDA AL EXTERIOR, ES ADEMÁS, LA FORMA 'TANGIBLE' DE SU AFIRMACIÓN Y TRASCENDENCIA,--

FRENTE A LA REALIDAD QUE LE ENTORNA, CONFIRMANDO SU PRESENCIA, PUESTO QUE SI BIEN, ESTA REALIDAD ES SOLO A TRAVÉS DE ÉL, NO LE PERMITE CONOCERSE COMO PARTE DE ELLA, HASTA QUE NO LLEGA LA FORMA DE PROYECCIÓN. LA REALIDAD ES ESTÍMULO, Y EL SENTIMIENTO DEL HOMBRE LA REACCIÓN A ES. ESTÍMULO, EN VIRTUD DE SU INTROSPECCIÓN DINÁMICA QUE LE PERMITE DISCERNIR, DIFERENCIAR LOS ELEMENTOS, PARA CONCEBIR UNA MANERA DE PROPONER (PROSPECCIÓN), DE REPRESENTAR Y DE ELABORAR SU RESPUESTA. UN EJEMPLO DE ESTA SITUACIÓN (EN LA CREACIÓN POÉTICA), SE OBSERVA EN LO EXPLICADO POR CLAUDEL: "EL VERSO DEVIENE ASÍ UN MEDIO DE INTERROGAR LO DESCONOCIDO, LE HACE UNA PROPOSICIÓN LE OFRECE UNA CONDICIÓN SONORA DE -- EXISTENCIA", (4).

VOLVIENDO A LOS PRINCIPIOS DE QUE PARTE LA ACCIÓN COGNOSITIVA A TRAVÉS DEL PROCESO POÉTICO Y EN CIERTA FORMA LOS INDICIOS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA; ESENCIAL EN EL PLANTEAMIENTO DE ESTE TRABAJO, AUNQUE "CREACIÓN", ES UN TÉRMINO QUE RESULTA MUY AMPLIO, DIFUSO Y SUBJETIVO, TRATO DE EXPLICARLO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN POÉTICA, CON LA INTENCIÓN DE QUE EL SENTIDO PUEDA DESPLAZARSE DESPUÉS A LA CREACIÓN PICTÓRICA.

SE PLANTEA O SE CONCEBE A LA POESÍA EN UN PLANO DE IMMANENCIA RESPECTO A LA REALIDAD, AL PUNTO QUE POESÍA Y REALIDAD SE CONFUNDEN. CABE PREGUNTARSE, SÍ ¿LA POESÍA ESTA EN EL OBJETO O EN NOSOTROS? ME INCLINO A PENSAR QUE PARTE DE NOSO

TROS PERO SUSCITADA POR EL OBJETO, EN UN PLANO TAL QUE EL QUE RESULTA DIFÍCIL DEFINIR O PERCIBIR LA ESTRECHA RELACIÓN.

EL SUJETO CREADOR SE MANIFIESTA EN DOS PLANOS PSÍQUICOS -- RESPECTO A LA REALIDAD: "UNO, AFECTIVO, QUE SE COMUNICA -- CON LA REALIDAD MEDIANTE LOS SENTIMIENTOS, Y OTRO, INTELEC TIVO-PRÁCTICO, QUE SE COMUNICA CON ELLA MEDIANTE LA VOLUN TAD Y LA RAZÓN", (5) ESTE SUJETO CREADOR ES POR DEFINI CIÓN: "DE UNA SENSIBILIDAD SUPERIOR; POR ESO APREHENDE MAS COSAS Y CON MÁS DETALLES", (6)

YA EN EL TERRENO DE LA OBRA, EN LA QUE QUEDA MODELADO EL - SENTIMIENTO, SE ADVIERTE QUE EL SUJETO CREADOR, ADEMÁS DE TRANSFERIR EL ESTADO ESPIRITUAL INTENTA, TRASCENDER SU MOR TALIDAD, PROYECTANDO SU SENTIMIENTO AL INFINITO HISTÓRICO, LO QUE PRODUCE EN ESTE SUJETO CREADOR UN ESTADO DE PLENI TUD Y REALIZACIÓN CASI TOTALES, SITUÁNDOLO EN UN PLANO, -- POR QUÉ NO DECIR, MÁS HUMANO QUE DERIVARÍA EN UNA POSICIÓN ÉTICA Y MORAL. DICE OCTAVIO PAZ "LA POESÍA INTENTA SACRA LIZAR AL MUNDO".

TODOS TENEMOS NECESIDADES ESPIRITUALES, ALGUIEN HA SUGERI DO QUE HASTA LOS CRIMINALES TIENEN ESA NECESIDAD DE PROYEC CIÓN Y VIBRACIÓN PERO NO ENCUENTRAN LA MANERA DE CONSEGUIR LA. LA GENTE EN GENERAL, NO CREE EN LA POESÍA PORQUE LA - CONSIDERA EXTRAÍDA DE LOS DOMINIOS DE LA FANTASÍA, DEL EN SUEÑO Y DE LA INVENCION, POR TANTO, LA SIENTE FICTICIA.

ESTA POSICIÓN, DEMASIADO SUPERFICIAL, NO LES PERMITE CON-
CER A TRAVÉS DE ELLA, NI COMPRENDER SU VERDAD, MENOS AÚN,
PERCIBIR SU MAGIA. UNOS POCOS SE ACERCARAN, CON INTENCIO-
NES DE "DISFRUTAR LA OBRA", DE "CONSUMIR" LO QUE HAY AHÍ,
ALGUNOS TEÓRICOS SE REFIEREN, CON GRAN INSISTENCIA A ESO -
QUE DENOMINAN "GOCE ESTÉTICO", POSICIÓN CON LA CUAL ESTOY
EN TOTAL DESACUERDO PUES LO PLANTEAN COMO SI SE TRATARA DE
GOZAR O DISFRUTAR DE UNA COMIDA, CREO QUE LA EMOCIÓN QUE -
PUEDE O DEBE PRODUCIR LA OBRA ES INFINITAMENTE SUPERIOR A
ESTE SUPUESTO GOCE. VOLVIENDO A LA POSICIÓN DEL SUJETO --
CREADOR, REFIRIÉNDOSE AL PROCESO, EL POETA FRANCIS PONGE -
RECOMIENDA "RECOGER EL DESAFÍO DE LAS COSAS AL LENGUAJE".
POR EJEMPLO -PROSIGUE- ESTOS CLAVELES DESAFÍAN AL LENGUA-
JE, YO NO ESTARÉ EN PAZ HASTA HABER REUNIDO ALGUNAS PALA--
BRAS A CUYA LÉCTURA O AUDICIÓN DEBAN EXCLAMARSE NECESARIA--
MENTE; ES ALGO COMO UN CLAVEL. ¿ES ESTO POESÍA? NO SÉ NA--
DA, Y POCO IMPORTA. PARA MI ES UNA NECESIDAD, UN COMPRO-
MISO, UNA CÓLERA, UN ASUNTO DE AMOR PROPIO Y HE AHÍ TODO".
(7)

AUNQUE LOS MEDIOS DE LA POESÍA NO SON LOS MISMOS QUE LOS -
DE LA PINTURA LA ACTITUD E INTENCIÓN (RESPECTO A LO ANTE--
RIOR), SON SIMILARES.

II.- LA MATERIA

2.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS.

HASTA AHÍ SÓLO NOS HEMOS REFERIDO AL OBJETO, POSIBILIDADES Y FORMAS DE COMPRENSIÓN, PERO NO A SU ESNCIA FÍSICA QUE ES LA MATERIA. PARA COMPRENDER ALGUNA LAS POSIBILIDADES DE ESTA HAY QUE COMENZAR POR EL PRINCIPIO. ANALIZO YA. - POR PLATÓN: "PLATÓN CONSIDERABA LA MATERIA COMO UNA MASA - PATRIBORIAL AMORFA, INDEFINIDA, TOTALMENTE POTENCIAL, RECEPTIVA DE TODAS LAS DETERMINACIONES FORMALES BAJO LA ACCIÓN DE CAUSA EFICIENTE, LA MATERIA EN CUANTO A TAL SERÁ LA MISMA", PERO AL CREAR UNA IMAGEN SIGNIFICANTE, SE TRANSFORMARÁ EN ESTRUCTURA PLÁSTICAMENTE EXPRESIVA. (8)

MATERIA ES TODO LO EXISTENTE, ES EL PRINCIPIO Y ESENCIA DE LO AMORFO, SOLAMENTE EN EL VACÍO ESTÁ NEGADA Y AUSENTE. - ÉL HOMBRE MISMO ES CONTINENTE DE MATERIA, FÍSICAMENTE SU CUERPO NO SE DIFERENCIA DE LA DEMÁS MATERIA MÁS QUE EN ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN.

LA FORMA, LA DENSIDAD, EL COLOR, LOS LÍMITES Y EL VOLUMEN SON LAS CARACTERÍSTICAS QUE SEPARAN Y DISTINGUEN UNA COSA. LA FORMA ES SIEMPRE LA QUE DEFINE Y DELIMITA A LA MATERIA, NUNCA AL CONTRARIO.

DESDE EL PRINCIPIO DEL HOMBRE SE ESTABLECE UNA LUCHA, UNA ACTIVIDAD; LA DEL DOMINIO DE LA MATERIA, ÉSTA SE TRANSFORMA ENTRE SI, PERO A TRAVÉS DEL PROCESO CÍCLICO DE LA NATURALEZA, LOS ESTUDIOS DE LAS CIENCIAS FÍSICAS Y QUÍMICAS DE

MUESTRAN QUE LA MATERIA ES CONSTANTE.

DECÍA, LA MATERIA SE TRANSFORMA ENTRE SÍ; EL HOMBRE LA ---
TRANSFORMA PARA SÍ, MOVIDO POR SUS NECESIDADES, GUIADO POR
SU VOLUNTAD.

2.2. TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA.

REFIRIÉNDOME PARTICULARMENTE AL PUNTO QUE ME INTERESA, A
LOS TERRENOS DE LA OBRA ARTÍSTICA, QUE AISLA Y SEPARA CIERTA
CANTIDAD DE MATERIA, QUE ENCAUZA Y DISTRIBUYE, DÁNDOLE LA -
FORMA QUE EL SENTIMIENTO E IMAGINACIÓN DICTAN O INTUYEN, -
CONCIBIENDO Y CONCRETANDO LA OBRA COMO UN OBJETO APARTE. -
LO QUE ESTÁ AHÍ, EN LA OBRA, YA NO ES LA MATERIA COMÚN E
INDIFERENCIADA SINO MATERIA TRANSFORMADA, [^]ESPIRITUALIZADA
(NO QUIERO DECIR, DOTADA DE VIDA, EN EL SENTIDO LITERAL), -
LLENA DE UNA CARGA EMOCIONAL, PROYECTADA POR EL SUJETO.

LA MATERIA SEPARADA DE SU CONTEXTO HABITUAL TIENDE A APARE
CER MODIFICADA, NO EN CUANTO A SUS PROPIEDADES O ESTRUCTU-
RA MOLECULAR, SINO EN CUANTO AL ASPECTO QUE PRESENTA AL IN
CORPORARSE AL ESPACIO Y RECIBIR DE OTRA MANERA LA LUZ, QUE
A SU VEZ LA VA DEFINIENDO EN OTRO SENTIDO. APARENTEMENTE
LA MATERIA SE HA METAMORFOSEADO EN LA OBRA DE ARTE. "LA MA
DERA DE LA ESTATUA NO ES LA MADERA DEL ÁRBOL; EL MÁRMOL LA
BRADO NO ES YA EL MÁRMOL-CANTERA; EL ORO, FUNDIDO, MARTI--
LLADO, ES UN METAL INÉDITO; EL LADRILLO, COCIDO Y ELABORA-
DO NO TIENE RELACIÓN CON LA ARCILLA SACADA DE LA TIERRA. -
EL COLOR, EL GRANO Y TODOS LOS VALORES QUE AFECTAN AL TAC-

CREO QUE LO ANTERIOR NO DEJA LA MENOR DUDA SOBRE LA "META MORFOSIS" QUE SE OPERA EN LA MATERIA, CUANDO SE INCORPORA A LO ELABORADO POR EL HOMBRE. LA ESCULTURA, SE HA VISTO, QUE PUEDE REALIZARSE CASI CON CUALQUIER MATERIAL, AUN CUANDO SE TENGA QUE ADECUAR LA CONSISTENCIA MODIFICANDO EL ESTADO FÍSICO DEL MATERIAL. COMO SERÍA EL CASO DE UNA ESCULTURA EFÍMERA REALIZADA CON HIELO, A PARTIR DEL ELEMENTO NATURAL DEL AGUA.

LA ESCULTURA, POR SUS CARACTERÍSTICAS TRIDIMENSIONALES SE ADECUA MÁS A LA UTILIZACIÓN DE LA MATERIA EN SU ESTADO PURO Y NATURAL, A DIFERENCIA DE LA PINTURA QUE REQUIERE DE MATERIA MÁS O MENOS SOFISTICADA PARA SU APLICACIÓN.

LA MATERIA SOMETIDA A UN TRATAMIENTO ARTÍSTICO DIFIERE A VECES TANTO DE LA DENSIDAD MATERIA QUE "NO EXISTE NADA EN EL MUNDO VEGETAL O EN EL MUNDO MINERAL QUE SUGIERA O QUE RECUERDE LAS LACAS, SU FRÍA DENSIDAD, SU MOQUE TERSA, SOBRE LA QUE SE DESLIZA UNA LUZ TENEBROSA". (10)

PROBABLEMENTE, EN EL PEOR DE LOS CASOS (HACIENDO UNA DIGRESIÓN QUE CONSIDERO DE IMPORTANCIA), ESTA DEPURACIÓN DE LA MATERIA HA CONTRIBUIDO A QUE EL HOMBRE OLVIDE SUS PRINCIPIOS ELEMENTALES (RESPECTO A LA NATURALEZA PRIMIGENIA DE LA MATERIA), DEBIDO A LA INDUSTRIALIZACIÓN QUE LE "CIEGA" Y NO PERMITE RECONOCER, EL ORIGEN ELEMENTAL DE LOS MATERIALES QUE A SUS OJOS SE PRESENTAN COMO ARTIFICIALES. LOS MA

TERIALES DE QUE ESTÁ CONSTRUIDA LA CÁPSULA DEL ÁPOLO XI, - NO PARECEN HABER SIDO EXTRAÍDOS DE LA NATURALEZA, NOS ENCONTRAMOS DESLUMBRADOS, AVASALLADOS POR EL ASOMBRO DE LOS ADELANTOS DE LA TECNOLOGÍA, PAULATINAMENTE ASIMILADOS POR LA RAZÓN Y LOS CONCEPTOS ABSTRACTOS; CADA VEZ MÁS LEJOS DE TENERNOS A NOSOTROS MISMOS. EN PINTURA, YA TUVIERON LOS FUTURISTAS SU CONTRIBUCIÓN, AL ENSALZAR AL "MOSTRUO" DE LA TECNOLOGÍA Y COMO REZA EL ADAGIO VULGAR "EN EL PECADO VA LA PENITENCIA".

DESDE LUEGO NO ES MOMENTO DE LAMENTACIONES, SOBRE ALGO QUE NO SE PUEDE DETENER. A FORTUNADAMENTE TAMBIÉN HA HABIDO MANIFESTACIONES INTERESANTES, DE ALGUNA MANERA ENFOCADAS A REVERTIR LOS HECHOS COMO, EL INTENTO DE RECUPERACIÓN DEL INSTINTO POR PARTE DEL FAUVISMO, SU APLICACIÓN IRRACIONAL DEL COLOR, AUNQUE CONSERVE FORMAS HASTA CIERTO PUNTO RÍGIDAS DE FIGURACIÓN; EL INFORMALISMO, EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO, O EL DENOMINADO "ART BRUT", PREOCUPADOS POR LA RECUPERACIÓN DE LAS FUERZAS EXPRESIVAS DE LA MATERIA. Y CREO QUE LA PREOCUPACIÓN NO ES SÓLO DE AHORA; UN EJEMPLO:

OBJETIVAMENTE, SE PUEDE CONSIDERAR EN UN TIEMPO QUE UN BODEGÓN DE CHARDIN ES UN PEQUEÑO UNIVERSO DE OBJETOS DOMÉSTICOS DISPUESTOS ENTRE SI, PARA CONFIGURAR UNA IMAGEN AGRADABLE Y TAL VEZ POÉTICA, O BIEN UNA DISPOSICIÓN DE ELEMENTOS QUE DEMOSTRABAN AL EXTRAORDINARIO COLORISTA QUE ERA Y LO QUE A MI PARECER SE DESCUBRE NO ES OTRA COSA QUE UN PERFEC

TO CANTO A LA MATERIA, NO PARECERÍA A SU CAPACIDAD EXPRESSIVA Y POTENCIA EVOCADORA (EN EL SENTIDO DE QUE RETROTRA AL ESPECTADOR AL ORIGEN DE LAS COSAS, DE LOS OBJETOS EN ESTE CASO), EQUIPARABLES CON LAS COMPOSICIONES DE GIORGIO MONDRIAN. NO SE PUEDE OLVIDAR A REMBRANDT QUE DESCUBRE Y APLICA TAMBIÉN LOS VALORES PREFERIDOS EN SU OBRA.

2.3 MATERIA PICTÓRICA.

EN SU SENTIDO ESTRICTO, LA MATERIA PICTÓRICA ES LA SUSCEPTIBLE DE SER APLICADA SOBRE UNA SUPERFICIE, YA SEA ESTA PLANA, COMO EN LOS CASOS DE UNA HOJA DE PAPEL, UN LIENZO O UN MURO; O BIEN ACCIDENTADA COMO PODRÍA SER UNA ZONA DE UNA CUEVA EN ALTAMIRA.

GENERALMENTE EL ESPESOR DE LA MATERIA APLICADA NO ES CONSIDERABLE, APENAS PERCEPTIBLE EN EL CASO DE UN FRESCO O UNA ACUARELA. LA PINTURA AL ÓLEO, APLICADA CON PINCEL GENERA CIERTA TEXTURA QUE NO RESULTA DE GRAN ESPESOR, A MENOS QUE SE SUPERPONGAN VARIAS CAPAS. ESTA GENERACIÓN DE TEXTURAS DENOTA ADEMÁS UNA PROYECCIÓN EMOCIONAL. PROBABLEMENTE REMBRANDT ES EL PRIMERO EN PROYECTARSE EMOCIONALMENTE A TRAVÉS DE LA TEXTURA EN FORMA DELIBERADA: DEBIDO A QUE UTILIZABA PIGMENTOS QUE NO ESTABAN MOLIDOS EN LA FORMA HABITUAL (NO UTILIZABA PIGMENTOS EN POLVO IMPALPABLE, SINO DE UN GRANO MÁS BURDO), OBTENÍA UN GRAN ESPESOR DE PINTURA EN SUS CUADROS, ASPECTO QUE RESULTABA EXAGERADO PARA SUS CONTEMPLADORES (SON BIEN CONOCIDAS LAS ANÉCDOTAS AL RESPEC

to), PERO QUIERE DECIR QUE AL PROVOCAR ESE RELIEVE, UTILIZANDO GRANDES CANTIDADES DE MATERIA SE PRODUCE EN EL, UNA FUERTE EXPERIENCIA EMOCIONAL. SITUACIÓN QUE LE PERMITÍA - DESLIGARSE DE LA CONCEPCIÓN RACIONAL DE LA FORMA, FRANCIS BACON, OBSERVA DICHA SITUACIÓN DESCRIBIENDO EN ESTOS TÉRMINOS - "...SI PIENSAS POR EJEMPLO EN ESE GRAN AUTORRETRATO DE REMBRANDT, EL DE AIX-EN-PROVENCE, Y LO ANALIZAS; VERÁS QUE APENAS HAY CUENCAS OCULARES, PERCIBES QUE EL CUADRO - ES CASI TOTALMENTE ANTIRREPRESENTATIVO. CREO QUE EL MISTERIO DEL HECHO SE TRASMITE POR UNA IMAGEN DE TRAZOS NO RACIONALES. Y NO SE PUEDE CREAR A VOLUNTAD ESTA NO-RACIONALIDAD EN UN TRAZO. ESE ES EL MOTIVO DE QUE TENGA QUE INTERVENIR EL ACCIDENTE EN ESTA ACTIVIDAD...DESDE LUEGO, NO HAY DUDA DE QUE SÓLO PARTE DE ESTO ES ACCIDENTE. DETRÁS DE TODO ESTÁ LA PROFUNDA SENSIBILIDAD DE REMBRANDT, QUE SUPO ESCOGER UN TRAZO IRRACIONAL EN VEZ DE OTRO." (11)

EN LA PINTURA DE ALBERTO GIACOMETTI SUCEDE ALGO SIMILAR, - EXISTEN RETRATOS QUE TRABAJÓ CON LA OBSESIÓN QUE LE CARACTERIZABA, PROVOCÁNDOLE UN ESTADO DE IRRACIONALIDAD. LA SUPERPOSICIÓN DE CAPAS DE PINTURA OCASIONADAS POR SU PINCEL-OBSESIVO CONSEGUÍAN FORMAS IMPREVISTAS SUMAMENTE VALORADAS POR MEZCLAS DEL CONTINUO HACER Y DESHACER, LAS LÍNEAS PROPUESTAS ERAN PARCIALMENTE CUBIERTAS DENTRO DE ESE JUEGO ESTABLECIDO POR ACCIDENTE Y EL CONTROL; CREANDO PROTUBERANCIAS DE MATERIA FLUIDA, DE TAL FORMA QUE LAS FACCIÓNES DEL

ROSTRO MAS BIEN PARECEN BROTAR O SURGIR COMO UNA LUZ DE TRÁS DE ESA CORTINA DE GRISÉS.

INTERPRETABA LAS FORMAS DESDE DENTRO, HACIENDOLAS CRECER HACIA EL ESPECTADOR, LLENANDO EL ESPACIO, INUNDÁNDOLO, MODELÁNDOSE O CREÁNDOSE CASI POR SÍ MISMAS. EN ESTOS CUADROS NO SE IMPONE LA IMAGEN A PINTAR SOBRE LA TELA, NO HAY RESULTADOS PREVISTOS, ES LA ACTUACIÓN DE LA MATERIA, LA QUE VA DICTANDO, HACIENDO APARECER EL RESULTADO: UNA PERFECTA INTEGRACIÓN DE LA FIGURA CON EL FONDO QUE LE PRESIDE.

EL PINTOR ESPAÑOL ANTONIO SAURA, SE REFIERE A ESTA GESTACIÓN O METAMORFOSIS DE LA FORMA - EN ESTOS TÉRMINOS - " EL CUADRO ES EXTRAÍDO COMO A TRAVÉS DE UN ' FORCEPS ', VIOLENTANDO LA MATERIA, FORZANDO SU APARICIÓN, MOSTRANDO LA ESCONDIDA Y RAZONADA CRUELDAD DE SU HACER. NO SERÍA POSIBLE SI NO FUERA CONSTRUIDO MEDIANTE SOLUCIONES IMPREVISTAS..... EL RESULTADO, ME PARECE, SE RELACIONA MÁS BIEN CON EL PROCESO MISMO DEL HECHO PICTÓRICO QUE CON SU CONDICIONAMIENTO PSÍQUICO" (12)

2.4 INFORMALISMO.

DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL SURGIERON MANIFESTACIONES DENOMINADAS INFORMALISTAS, CON INDIVIDUALIDADES DE IMPORTANCIA RELEVANTE POR SUS PROPUESTAS EN EL CAMPO DE LA DISOLUCIÓN DE LA FORMA (MÁS BIEN DE LOS CONTENIDOS VISUALES DE REPRESENTACIÓN), PERO SOBRE TODO POR SU PREOCUPA---

CIÓN POR EXPLOTAR LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE LA MATERIA, ENTRE LOS ARTISTAS QUE DESTACAN SE ENCUENTRAN: EL FRANCÉS JEAN FAUTRIER, EL ALEMÁN OTTO ALFRED SCHULZE Y EL ESPAÑOL ANTONI TAPIES.

RESPECTO A LA PINTURA DE JEAN FAUTRIER QUIEN IMPACTÓ CON SU SERIE LLAMADA 'OTAGÉS' (REHENES), SE HA ESCRITO: " FUE OTRO INICIADOR DE LA POÉTICA DEL GESTO, OPUESTA AL RACIONALISMO. DESCUBRIÓ QUE TODAS NUESTRAS VIVENCIAS SE CONCRETAN EN IMÁGENES TÁCTILES, QUE LA MEMORIA ES MATERIA. TOMA CONCIENCIA DE LA CAPACIDAD EXPRESIVA DE LA MATERIA PURA. SUS CUADROS SON UNA MEDITACIÓN SOBRE LA CONDICIÓN HUMANA - QUE CONSISTE EN UN 'EXISTIR' QUE NO ES VIVIR, TAL COMO LO DESCRIBIÓ SARTRE EN LA 'NAUSEA' ". (13)

ESTE PINTOR POR MEDIO DE GRUESAS MASAS DE MATERIA APENAS COLOREADA PLANTEA UNA NEGACIÓN DE LA FORMA EN CUANTO A REPRESENTACIÓN PONDERANDO LAS FUERZAS QUE SUBYACEN Y SE MANIFIESTAN A TRAVÉS DE LA MATERIA PURA. "EXISTE OTRA CLASE DE IMÁGENES, DIFÍCILES DE REPRODUCCIÓN FIGURATIVAMENTE, DE FORMA INDETERMINADA PERO DE GRAN POTENCIA SENSITIVA, QUE TAL VEZ PROCEDAN DE UNA CAPA MÁS PROFUNDA DEL SUBCONSCIENTE, SIN ASOCIACIONES PERCEPTIVAS INMEDIATAS CON EL MUNDO EXTERIOR" (14)

HAY ASPECTOS OSCUROS DE LA CONCIENCIA QUE CASI NUNCA SE TOCAN, TAL VEZ PORQUE PAREZCA AVENTURADO O QUIZÁ PORQUE RESULTEN INDEMOSTRABLES ANTE EL CONOCIMIENTO LÓGICO Y LA RA-

CON TALES AFECTOS LLEGAR A FORMAS ÚTILES EN ALGUNAS
POSICIONES POSIBLES. POR EJEMPLO, CREANDO UNA FUERZA DE
CIL DE DOMINAR O PROVOCAR CONSCIENTEMENTE; ESTA FUERZA,
SUSTRATO DEL INCONSCIENTE, NOS PERMITE LOGRAR UN ESTADO DE
REMINISCENCIA NO RECORDABLE, PERO SI EXPERIMENTABLE (A --
PARTIR DE UNA IMAGEN).

EL PINTOR ALEMÁN OTTO ALFRED SHULZE (WOLS) TAMBIÉN DEMOS-
TRÓ SU INTERÉS POR "EXTRAER" IMÁGENES (SIN ASOCIACIÓN ALGU
NA CON LA REALIDAD VISIBLE), DE AQUELLAS INDIFERENCIADAS -
ACUMULACIONES DE MATERIA Y ESCASO COLOR, ENRIQUECIDAS POR
UNA SERIE DE TRAZOS NERVIOSOS Y OBSESIVOS, GENERANDO UNA -
MARAÑA DE LÍNEAS Y MANCHAS DISTRIBUIDAS EN UNA GRAN ZONA -
DEL CUADRO PERO SIN LLEGAR A CONSTITUIR NINGUNA FORMA DE--
TERMINADA. SUS CUADROS PARECEN GENERAR ESENCIALMENTE, UN
GESTO SIN ASOCIACIONES; OBEDIENTE AL IMPULSO INCONSCIENTE;
MANIFESTANDO SUS EMOCIONES, A TRAVÉS DE LA MATERIA PURA, -
DEL PINTOR CATALÁN ANTONI TAPIES SE DESPRENDE QUIZÁ LA ME
JOR ENSEÑANZA EN CUANTO AL MANEJO EXPRESIVO DE LO MATÉRICO
SE REFIERE.

TAPIES CONSIGUE UNA SERIE DE SIGNOS, RESULTADO DE UN "DI-
BUJO" ACCIDENTAL, QUE VA DERIVANDO, A VECES, EN FORMAS PER
FECTAMENTE DELIMITADAS POR LA LÍNEA, PERO CIERTAMENTE, IM-
PREVISTAS, ARRANCADAS DE ESE ELEMENTO VITAL QUE ES LA MATE
RIA, DENTRO DEL ESPACIO MULTIEVOCADOR RESULTANTE; PRODUCTO
DE LA BATALLA INTERIOR EN LA QUE UNA CONSTELACIÓN DE FLE--

MENTOS: FIJACIONES, VIVENCIAS, HUELLAS Y SEÑALES LUCHAN POR AFLORAR, POR CONCRETARSE EN IMAGEN. TAPTES ES CONSCIENTE DE LOS EFECTOS QUE PRODUCEN SUS CONFIGURACIONES Y LA RELATIVIDAD A QUE ESTAN SUJETAS LAS MISMAS-CUANDO AFIRMA " EN NUESTRAS EMOCIONES ESTÉTICAS, INTERVIENEN, TANTO O MÁS QUE ESTOS ELEMENTOS, FACTORES CONCEPTUALES O SIMBÓLICOS, QUE APARECEN POR CONTRASTE O POR ASOCIACIÓN DE IDEAS EN LOS REGISTROS DE LA MEMORIA O DEL INCONSCIENTE Y QUE NUNCA SERÁN PUES CODIFICABLES DEL TODO PORQUE ESTÁN EN CONSTANTE TRANSFORMACIÓN EN CADA MOMENTO CIRCUNSTANCIAL E HISTÓRICO VIVIDO POR LOS AUTORES Y POR LOS CONTEMPLADORES" (15)

2.5 VALORES TÁCTILES.

LOS VALORES TÁCTILES SE REFIEREN ESENCIALMENTE A LAS CONDICIONES O CUALIDADES INHERENTES A LA MATERIA, PERCEPTIBLES EN CUANTO A SU FORMA Y VOLUMEN, ESTOS VALORES SE ENCUENTRAN ÍNTIMAMENTE ASOCIADOS CON EL CONOCIMIENTO Y PERCEPTOS VISUALES.

EL ORIGEN DE ESTA RELACIÓN SE REMONTA A LA ETAPA INFANTIL, CUANDO SE PRESENTAN A TRAVÉS DE LAS EXPERIENCIAS DE SENSACIÓN PRIMARIAS: DE VOLUMEN Y DE DISTANCIA, DANDO LA IDEA DE LA FORMA Y COMO CONSECUENCIA, LA SENSACIÓN DEL ESPACIO.

POR PRINCIPIO LOS OBJETOS SON PERCIBIDOS POR MEDIO DEL TACTO (EL DESARROLLO DE LA VISIÓN ES MÁS COMPLICADO), PAULATINAMENTE VAN ENCONTRANDO UNA RELACIÓN O EQUIVALENCIA VISUAL

A FALTA DE LA IMAGEN QUE PROVOCA, HASTA QUE ESTAS DOS FORMAS DE PERCEPCIÓN QUEDAN PRÁCTICAMENTE FUNDIDAS, ES DECIR, EN LO SUCESIVO EL ACTO VISUAL IMPLICARA EL RECONOCIMIENTO TÁCTIL Y VICEVERSA. LA FORMA DE CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS SE IRÁ DEFINIENDO.

ESTO ES, CUANDO A LOS OJOS SE PRESENTE UNA IMAGEN, ENCONTRARÁ ÉSTA, EN FORMA INMEDIATA SU EQUIVALENTE EN LA SENSACIÓN TÁCTIL, ASÍ COMO ÉSTA, ENCUENTRA TAMBIÉN, RESPUESTA EN LOS REGISTROS DE LA MEMORIA VISUAL. SE PUEDE DECIR, QUE LA SENSACIÓN TÁCTIL, UNA VEZ HALLANDO RESPUESTA EN SU EQUIVALENTE VISUAL, PUEDE SER REPRESENTADA POR ESTE.

RESPECTO A ESTA RELACIÓN DIDEROT APUNTA: "LA AYUDA QUE NUESTROS SENTIDOS SE PRESTAN MUTUAMENTE LES IMPIDE PERFECCIONARSE" (16)

EN NUESTROS DÍAS, ESPECIALMENTE EN LA CULTURA OCCIDENTAL, ES NOTORIO QUE SE DESARROLLA EN FORMA MÁS BIEN PREPONDERANTE EL SENTIDO VISUAL, A DIFERENCIA DE LA CULTURA ORIENTAL EN LA QUE HA PRIVADO EL DESARROLLO DEL ASPECTO TÁCTIL; ES UN HECHO QUE POR ELLO ADQUIERAN SUS EXTRAORDINARIA HABILIDAD MANUAL.

LA EXPERIENCIA TÁCTIL ES MÁS PROFUNDA, DE MAYOR INTENSIDAD Y MÁS DIRECTA QUE LA VISUAL, ESTÁ MAS CERCA DE LA REALIDAD CONCRETA, QUE DE SU IMAGEN.

3. CUANDO RESPONDE QUE "SI PARA EL OJALÍO NO BRILLO EL OJALÍO", NOS PROPORCIONA UN CAMBIO DE ASOCIACIÓN QUE LA VISTA NO PUEDE DARNOS, Y QUE TIENE UN VALOR ESTÉTICO CONSIDERABLE: LA DE DULZURA, LA DE SUAVIDAD, LA DE PULIMENTO.... LO QUE CARACTERIZA LA BELLEZA DEL TERCIOPELO ES LA DULZURA AL TÁCTO, NO MENOS QUE EL BRILLO. EN LA IDEA QUE NOS FORJAMOS ACERCA DE LA BELLEZA DE UNA MUJER, ENTRA COMO ELEMENTO ESENCIAL LA SUAVIDAD DEL CUTIS. LOS MISMOS COLORES TOMAN A VECES ALGUNOS ATRACTIVOS, DE ASOCIACIONES DE IDEAS DEL "TÁCTO". (17)

EN SU FAMOSO ESTUDIO SOBRE LOS PINTORES FLORENTINOS DEL RENACIMIENTO, BERNARDO BERENSON, SE REFIERE A LOS VALORES TÁCTILES, COMO ALGO EN ESTRECHA RELACIÓN CON EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA. ESTO ES, QUE LOS PINTORES FLORENTINOS TRATABAN DE DAR LA IMPRESIÓN DE REALIDAD, EN SU PROYECCIÓN TRIDIMENSIONAL PERO EN UN PLANO DE SÓLO DOS DIMENSIONES, TENÍAN ENTONCES QUE PROVOCAR LA SENSACIÓN TÁCTIL (LA SENSACIÓN DE QUE LAS FIGURAS PUDIERAN SER TOCADAS) A TRAVÉS DE LA ILUSIÓN ÓPTICA.

LO ANTERIOR RESPONDE A LAS NECESIDADES DE REPRESENTACIÓN EXPRESIVA DE LOS PINTORES "FIGURATIVO-REALISTAS", PERO CRED QUE HAY UN ASPECTO QUE INCLUSO PUEDE APLICARSE A OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN COMO PODRÍAN SER LOS DEL INFORMALISMO, CUANDO BERENSON-AFIRMA-" DE AHÍ RESULTA QUE LO ESENCIAL EN EL ARTE DE LA PINTURA CONSISTE O SE RESUME EN

UNA LLAMADA A NUESTRA IMAGINACIÓN TÁCTIL (QUIERE DECIR A LA PARTE DE LA IMAGINACIÓN REPRODUCTORA QUE RECIBE, CONSERVA Y ARTICULA LAS REPRESENTACIONES PROCEDENTES DEL TACTO), LLAMADA QUE SE REALIZA POR MEDIO DE IMÁGENES QUE OBRAN SOBRE NUESTROS SENTIDOS CON UNA FUERZA IGUAL A LA DE LA REALIDAD" (18) . ES DECIR, EN EL INFORMALISMO SE PRESENTA LA CREACIÓN DE UN OBJETO CON UNA IMAGEN QUE PRETENDE DESPERTAR EN EL ESPECTADOR UN "IMPACTO" SIMILAR AL QUE SE RECIBE ANTE ALGO PERTENECIENTE A LA REALIDAD, A TRAVÉS DE LA SENSACIÓN TÁCTIL SUGERIR LA PERCEPCIÓN DE UN HECHO CONCRETO COMO EN EL CASO DE LOS TRABAJOS PRESENTADOS POR EL PINTOR JEAN FAUTRIER, O DEL MISMO TAPIES.

ESTO CONSEGUIDO DESDE LUEGO, NO POR LA REPRODUCCIÓN DE ALGO REAL, SINO POR LA CONSECUCCIÓN DE UNA IMAGEN QUE CONTIENE LA POTENCIA DE LA REALIDAD PERO EN UN HECHO MERAMENTE PICTÓRICO, DEFINITIVAMENTE NO VERBAL; ANTIRREPRESENTATIVO.

LA SENSACIÓN DE PRESENCIA ES DE HECHO NECESARIA PARA LA OBRA PICTÓRICA. LA OBRA IMPONE SUS CARACTERÍSTICAS Y NO SOBREVIENE DE UNA PERCEPCIÓN PURAMENTE VISUAL PORQUE DE LA MATERIA QUE ESTA CONSTITUIDA Y SUS RESPECTIVOS VALORES TÁCTILES SE DESPRENDE: SU INCORPORACIÓN DEFINITIVA AL ESPACIO REAL.

EL ASPECTO TANGIBLE EN LO CORPOREO DE LA MATERIA ES LO QUE DA LA PRESENCIA REAL Y CONCRETA DE ESE OTRO MODO DE "REALISMO" QUE PRESENTA EL INFORMALISMO.

3.- LA IMAGEN

3.1

DESPUÉS DE ESTUDIAR LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL OBJETO Y LAS CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LA MATERIA PARA LA OBRA ARTÍSTICA, HABRÁ QUE DEFINIR CUAL ES EL MEDIO QUE NOS PERMITE PERCIBIR LOS ANTERIORES ELEMENTOS, O SEA, ANALIZAR A LA IMAGEN QUE PROYECTAN A NUESTROS SENTIDOS, PUESTO QUE A PARTIR DE LA PERCEPCIÓN DE ESTA IMAGEN ES QUE SE SUSCITA EL SENTIMIENTO.

EN LOS DOS PRIMEROS CAPÍTULOS, AL REFERIRME A LA IMAGEN HA SIDO BÁSICAMENTE, CON EL FIN DE ANALIZAR SUS CARACTERÍSTICAS Y PROPIEDADES FÍSICAS (CON SUS REPERCUSIONES EN LA SENSIBILIDAD), PERO NO PROPIAMENTE AL FENÓMENO DE LA PERCEPCIÓN VISUAL Y SUS CONNOTACIONES. AL FENÓMENO DE PROYECCIÓN QUE INCIDE EN EL OJO, Y QUE HACE POSIBLES EL 'CONOCIMIENTO' O 'RECONOCIMIENTO' DEL OBJETO, A PARTIR DE LO QUE DENOMINAMOS IMAGEN. YA QUEDÓ ASENTADO QUE EL CONOCIMIENTO DEL OBJETO ES EN UN PRINCIPIO, OBTENIDO POR LA EXPLORACIÓN TÁCTIL Y LUEGO LLEVADO A UNA ASOCIACIÓN CON EL ANÁLISIS VISUAL PERO AHORA EL PROBLEMA CONSISTE EN EL 'RECONOCIMIENTO', ES DECIR, COMO PERCIBIMOS O QUE SIGNIFICADO TENDRÁ LA IMAGEN - QUE VUELVA A PRESENTAR UN OBJETO, A LOS SENTIDOS O EN LA MEMORIA (SEGÚN SEA EL CASO), LUEGO DE HABER SIDO 'CONOCIDO'. EL DESARROLLO DEL INTELLECTO Y EL DE LA SENSIBILIDAD, INFLUIRÁN EN FORMA DETERMINANTE EN NUESTRA PERCEPCIÓN DE LOS OBJE

TOS, UNA VEZ QUE DE UNA FORMA O DE OTRA PAREZCAN AGILADOS, SE VERAN ESTOS EN UNA CAMBIANTE FORMA DE APERECCION. A MEDIDA QUE VA PASANDO EL TIEMPO, SE LLEGA, DESAFORTUNADAMENTE A UNA CONCEPTUALIZACION DE LAS IMAGENES DE LOS OBJETOS, QUE NOS ALEJA DE LA PUREZA DE PERCEPCION CON QUE CONTAMOS EN LA ETAPA INFANTIL. EL CONOCIMIENTO DEL NIÑO PARTE DE LA EXPERIENCIA DIRECTA CON LA REALIDAD, SIN AGREGADOS, OTORGADOS POR LA RAZON. EL ADULTO ACUMULA EN LA CONCIENCIA, IMAGENES ASOCIADAS A LOS CONCEPTOS QUE SE DAN DE LOS OBJETOS QUE LAS PROYECTAN. EN LA PARTE INCONSCIENTE, LAS IMAGENES SE CONSERVAN EN SU ESTADO PURO, PERO RESULTA DIFICIL QUE PUEDAN ESTAS SER MANIFESTADAS EN ESTADO CONSCIENTE. PERMANECEN DETRAS DE LA RAZON Y NO SE PUEDEN 'INVOCAR' SINO EN UN ESTADO EXTRACONSCIENTE, COMO PUEDE SER EL IRRACIONAL (O BIEN ESTADOS QUE DENOTEN OTRA FORMA DE PERCEPCION DISTINTA A LA HABITUAL, LOS ESTADOS DE SENSIBILIDAD ARTISTICA E INCLUSO EL DE ENAMORAMIENTO).

REFIRIENDOSE A LA EXPERIENCIA ANTE LA IMAGEN, HENRI LEFEBVRE -APUNTA- "LA IMAGEN ES MULTIPLE; SE DIRIGE A TODOS LOS SENTIDOS; SUSCITA EMOCIONES OSCURAS, REMONTANDO HASTA LAS EPOCAS Y EDADES REBASADAS DEL INDIVIDUO, DEL GRUPO, DE LA ESPECIE". (19)

ESTO DA LA IDEA DE UNA ACUMULACION DE DATOS ANTERIORES EN EL INCONSCIENTE DEL SUJETO (PROPIOS DE LA ESPECIE), QUE SIN DARSE CUENTA CONSERVA, ACTUALIZA Y ACTIVA, UNIENDOLOS CON LOS DEL PRESENTE

POR TANTO, LA IMAGEN, AL IGUAL QUE LA BELLEZA, NO PUEDE SER SINO HISTÓRICA. ES DECIR, ESTABA SUJETA SIEMPRE (COMO TODO LO HUMANO) A LOS CAMBIOS DEL TIEMPO. ESTRECHAMENTE-VINCULADA CON LA COMPLEJA SUMA DE INTERESES VITALES EN LA QUE SE ENCUENTRA. DE ESTO SE DERIVA, QUE EL CONTENIDO EMOCIONAL (EXPRESIVO) DE LA IMAGEN SEA UNA PARTICULARIDAD AFIN A LA SITUACIÓN HISTÓRICA DEL QUE LA PROVOCA (EN UN CUADRO, EN ESTE CASO) Y DEL QUE LA MIRA.

LA IMAGEN ES MÁS SUGESTIVA QUE IMPOSITIVA. SE ENCUENTRA DEL LADO DE LA PROPUESTA, MAS QUE DE LA LEY O DEL CONCEPTO UNIVERSAL. NO TIENE UNA FORMA RÍGIDA DE PERMANENCIA. LA IMAGEN ES SUSCEPTIBLE DE SER INTERPRETADA PERO SE MANIFIESTA CON UN CONTENIDO MULTIVALENTE "NO OBSTANTE A DIFERENCIA DEL SÍMBOLO, LA IMAGEN APUNTA TAMBIÉN AL FUTURO" ES NECESARIO QUE LA IMAGINACIÓN DEL HOMBRE, SE SIRVA DEL PASADO, PARA PODER INVENTAR EL FUTURO, YA QUE NO ES POSIBLE LA FIGURACIÓN DE FORMAS NUEVAS SIN EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN Y EXPERIENCIAS ADQUIRIDAS. PICASSO, POR EJEMPLO, PARA CONCEBIR UNA NUEVA VISIÓN, UN NUEVO PLANTEAMIENTO FORMAL EN SU PINTURA, TUVO QUE RECURRIR A LAS PROPUESTAS, A LAS CONCEPCIONES FORMALES DEL ARTE PRIMITIVO.

REFIRIÉNDOSE A LA PERENNIDAD DE LAS IMÁGENES, MIRCEA ELIA DE -APUNTA- "NO HACE FALTA RECURRIR A LOS DESCUBRIMIENTOS DE LA PSICOLOGÍA PROFUNDA, O A LOS DE LA TÉCNICA SURREALISTA DE LA ESCRITURA AUTOMÁTICA, PARA PROBAR QUE EXISTE-

EN EL HOMBRE MODERNO, LA SUSTITUCIÓN DE LA 'CONSCIENTE' POR UNA MITOLOGÍA ABUNDANTE Y, EN CUANTO A NOSOTROS, DE UN BÉNERGO ESPIRITUAL SUPERIOR A LA VIDA 'CONSCIENTE'. SE PUEDE PRESCINDIR DE LOS POETAS, O DE LOS POÉTICOS EN CRISIS, PARA CONFIRMAR LA ACTUALIDAD Y LA FUERZA DE LAS IMÁGENES Y DE LOS SÍMBOLOS. LA EXISTENCIA MÁS MEDIOCRE ESTÁ PLAGADA DE SÍMBOLOS. EL HOMBRE MÁS REALISTA VIVE DE IMÁGENES" (20). EXISTE ENTONCES, EN EL HOMBRE LA PERSISTENCIA DE SÍMBOLOS, QUE AÚN CUANDO, SU APARIENCIA SEA CAMBIADA: 'CAMUFLADA', SU FUNCIÓN SIGUE SIENDO LA MISMA.

LA PRESENCIA INOBJETABLE DEL SÍMBOLO EN LA VIDA COTIDIANA, GENERA LAS POSIBILIDADES PARA EXPERIMENTAR SENTIMIENTOS - QUE ENRIQUECEN LA VIDA ESPIRITUAL DEL SER HUMANO; SENTIMIENTOS QUE SE TRANSFORMAN EN IMAGEN Y EVOLUCIONAN EN LA IMAGINACIÓN, LLEGANDO A 'MODERNIZARSE', AL PUNTO, QUE LA NUEVA 'MASCARA' DEL SÍMBOLO SE CONVIERTE EN ASIMILABLE, - ASEGURANDO SU PROPIA SUPERVIVENCIA. "EL SÍMBOLO REVELA CIERTOS ASPECTOS DE LA REALIDAD - LOS MÁS PROFUNDOS --- QUE SE NIEGAN A CUALQUIER OTRO MEDIO DE CONOCIMIENTO,

AHORA BIEN, LAS CATEGORIAS DE LA IMAGINACIÓN SON LAS MISMAS QUE LAS DE LA MAGIA. PUNTUALIZANDO, LAS MODALIDADES DE LA MAGIA SE HAN CONVERTIDO EN LAS CATEGORIAS DE LA IMAGINACIÓN: EVOCAR, RESUCITAR, IDENTIFICAR", (21)

JUNG SUGERÍA QUE LOS DRAMAS DEL MUNDO MODERNO, PROVIENEN DEL DESEQUILIBRIO DE LA 'PSIQUE', POR LA 'ESTERILIZACIÓN'

DE LA IMAGINACIÓN. COSA QUE NO PERMITE LOGRAR UNA RIQUEZA INTERIOR, POR MEDIO DEL FLUJO LIBRE DE IMÁGENES.

LA IMAGINACIÓN 'REVIVE' LAS IMÁGENES EN EL INTERIOR DEL SER HUMANO. LAS TRANSFORMA; LAS PROYECTA Y REACTUALIZA, LOGRANDO UN CONOCIMIENTO MÁS COMPLETO DEL MUNDO, CUANDO LA IMAGINACIÓN NO EXISTE, MÁS QUE EN FORMA LIMITADA, SE SEPARA PELIGROSAMENTE AL HOMBRE DE SU PROPIA REALIDAD, Y DE SU PROPIA ALMA.

3.2 LA MEMORIA

LA MEMORIA ES EL REFLEJO DE LO QUE EXISTIÓ EN EL PASADO. CONSISTE EN LA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES ACUMULADAS POR LA EXPERIENCIA. LA BASE FISIOLÓGICA DE ESTA REPRODUCCIÓN ES LA ACTUALIZACIÓN DE LAS CONEXIONES TEMPORALES FORMADAS CON ANTERIORIDAD.

EXISTEN DOS TIPOS DE MEMORIA; UNA QUE ES VOLUNTARIA Y OTRA QUE ES INVOLUNTARIA; LA PRIMERA SE CARACTERIZA POR SER UN RECURSO DEL APRENDIZAJE DE LAS COSAS CON UN FIN UTILITARIO, LOGRADO POR MEDIO DEL ESFUERZO VOLUNTARIO, POR SU SENTIDO DE REPETICIÓN, SIRVE MÁS, PARA FIJAR ACCIONES QUE PARA FIJAR REPRESENTACIONES. LA MEMORIA INVOLUNTARIA ES LA QUE NO POSEE UNA FINALIDAD EN SÍ, SE PROVOCA EN UN TERRENO AJENO A LA MANIFESTACIÓN CONSCIENTE, NO REQUIERE DEL ESFUERZO, NI DE LA PREOCUPACIÓN DE LA VOLUNTAD. SE MANIFIESTA EN IMÁGENES MÁS QUE EN ACTOS. ÉSTE

TIPO DE MEMORIA ES EL QUE OTORGA AL HOMBRE EN UN PLANO QUE LE BRINDA POSIBILIDADES PARA EL DESARROLLO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. "PARA EVOCAR EL PASADO EN FORMA DE IMAGEN, ES NECESARIO ABSTRARSE DE LA ACCIÓN PRESENTE, HAY QUE SABER APRECIAR LO INÚTIL, ES PRECISO QUERER SOÑAR. QUIZÁ SÓLO EL HOMBRE ES CAPAZ DE UN ESFUERZO DE ESE GÉNERO. ÉSTE PASADO QUE QUEREMOS REMONTAR ES ESCURRIDIZO, ESTÁ A PUNTO DE ESCAPÁRSENOS, COMO SI ESA MEMORIA REGRESIVA FUERA CONTRARIADA POR OTRA MEMORIA, MÁS NATURAL, Y QUE MOVIÉNDOSE HACIA ADELANTE, NOS LLEVARÁ A ACTUAR Y A VIVIR" (22)

ÉSTE TIPO DE MEMORIA ES ESPONTÁNEA, DEVIENE EN UN RECUERDO, EN EL MOMENTO EN QUE LOS INTERESES VITALES INMEDIATOS Y LA ATENCIÓN SE VEN INTERRUMPIDOS. EL ARTISTA ES EL QUE TIENE MAYOR DISPOSICIÓN, TAL VEZ MAYOR PREOCUPACIÓN POR CONSEGUIR TALES ESTADOS DE MEMORIA, EN LOS QUE SE ALIMENTA SU IMAGINACIÓN, SE ENTIENDE QUE ESTA PREOCUPACIÓN ES LA QUE PERMITE LOGRAR UNA EVOCACIÓN DE IMÁGENES, MÁS PERFECTA EN CUANTO A CLARIDAD Y EXTENSIÓN.

LA MEMORIA OCURRE EN EL PRESENTE HACIENDO RETORNAR AL PASADO, EL PRESENTE ENCUENTRA SIEMPRE UNA ANALOGÍA CON EL PASADO. ÉSTA SITUACIÓN ENCIERRA TODO UN PROBLEMA; EL DEL AJUSTE DEL SER HUMANO A SU REALIDAD. ¿EN QUÉ TIEMPO, REALMENTE SE SITUA?. EL HOMBRE VIVE RECORDANDO EL PASADO, OCUPADO POR EL PRESENTE, PREOCUPADO O ILUSIONADO POR EL FUTURO.

LA ACTITUD QUE PROPONE "EL GOCE INMEDIATO" EN LA VIDA COTIDIANA O LA EXPRESIÓN COMÚN DE 'VIVIR EL MOMENTO', NO SON SINO LOS ESFUERZOS DESESPERADOS PARA TRATAR DE ASIR EL PRESENTE. ESTA ACTITUD 'LÓGICA' ESTÁ PROPUESTA DESDE EL SIGLO XIX SIN QUE HAYA LOGRADO CONSOLIDAR UNA ACERTADA CONCEPCIÓN DEL EXISTIR.

TAL VEZ RESULTE MÁS ACERTADO DECIR QUE "LA EXISTENCIA NO TIENE FORMA; ES CICLO, IMPULSO EN PERMANENTE ACCIÓN. SU FORMA RESULTARÍA DE LAS INFINITAS ESTRUCTURAS FORMALES - QUE SE ORIGINAN CON EL CORRER DEL TIEMPO. LA TOTALIDAD Y LA UNIDAD ESTRUCTURAL ESTÁN CONFIADAS AL FACTOR TIEMPO. - DE DONDE, EL SER HUMANO JAMÁS CONOCERÁ LA FORMA DE SU PROPIA EXISTENCIA; EL HOMBRE NO ES, VA SIENDO....."

EL PROTAGONISTA DE ESE FLUIR SIN DETENIMIENTO, SIN FORMA DEFINITIVA (23). CRED QUE LA ÚNICA FORMA EN QUE PODEMOS REALMENTE PARTICIPAR Y A LA VEZ ENCAUZAR NUESTRA EXISTENCIA ES LA INTENCIÓN Y LA FINALIDAD QUE A ÉSTA LE DAMOS. FINALIDAD QUE PERMITE ESTAR EN CORRESPONDENCIA DIRECTA, - CON EL ACTO DE SER Y TRANSCURRIR. "LA FINALIDAD JERARQUIZA NO SOLAMENTE EL TIEMPO, SINO ADEMÁS, EL TAMAÑO DE LOS SUCEOS" (24). HAY EN ESTA ACTITUD, UNA INTENCIÓN SELECTIVA QUE OTORGA MAYOR IMPORTANCIA A ALGUNOS ACONTECIMIENTOS QUE SE SUCEDEN EN EL INSTANTE PRESENTE, PARA CONVERTIRSE DESPUÉS EN PATRIMONIO DEL PASADO. LA ACTITUD EMOCIONAL HACIA AQUELLO QUE SE PERCIBE TIENE GRAN INFLUENCIA SOBRE LA SELECTIVIDAD DE LA PERCEPCIÓN. EL PASADO -

ADQUIERE (LUEGO DE SER ENRIQUECIDO POR LA IMAGINACIÓN) --
UNA FUERZA INSOSPECHADA, QUE SUPERA MUCHAS VECES AL PRESEN-
TE.

LA FUNCIÓN DEL RECUERDO EN LA ACTIVIDAD CREADORA SE MUES-
TRA CLARAMENTE EN LO ESCRITO POR MARCEL PROUST EN "LES --
TEMPS RETROUVE". "LA REALIDAD ME HABÍA DECEPCIONADO TAN--
TAS VECES EN EL CURSO DE MI VIDA, PORQUE EN EL MOMENTO DE
PERCIBIRLA, LA IMAGINACIÓN QUE ERA MI ÚNICO ÓRGANO PARA -
GOZAR DE LA BELLEZA, NO PODÍA APLICARSE A ELLA EN VIRTUD-
DE LA LEY INEVITABLE DE NO PODER IMAGINAR SINO LO AUSEN-
TE" (25)

ESTA ACTITUD QUE PUEDE TACHARSE DE 'EVASIVA', RESPECTO AL
PRESENTE, DENOTA: 'GROSSO MODO DE VER', EL FUERTE PODER EVO-
CADOR QUE PROUST POSEÍA Y SUGIERE A SU VEZ EL HECHO DE--
COMO LIBRABA LOS 'OBSTÁCULOS DE LA REALIDAD PRESENTE' POR
MEDIO DE ASPECTOS DEL PASADO. ÉSTOS ASPECTOS DEL PASADO--
SE VEN 'REVIVIDOS' EN LO QUE RESULTA DEFINITIVAMENTE UN -
RECUERDO NOSTÁLGICO.

LA IMAGEN SIRVE DE ENLACE ESPIRITUAL Y EMOTIVO CON LA EX-
PERIENCIA VIVIDA. LA IMAGEN SE RELACIONA CON LOS PENSAM-
IENTOS Y SENTIMIENTOS, MANIFESTÁNDOSE DE NUEVO EN LA ME-
MORIA.

LA NOSTALGIA E POR TANTO EL RETORNO EMOCIONAL DE LO SUCE-
DIDO. SE PRESENTA EN EL HOMBRE CON LA EVOCACIÓN DE UNA -

IMAGEN QUE LO SITUA EN UN PLANO Y EN UN MOMENTO TOTALMENTE DISTINTOS AL INSTANTE PRESENTE. ÉSTA FORMA, CIERTAMENTE, PUEDE SER UNA MODALIDAD DE LA 'EVASIÓN PSÍQUICA', LA APROXIMACIÓN A ESTE TIPO DE IMÁGENES 'REVIVIDAS' POR LA NOSTALGÍA, SE REFIEREN DE HECHO, A LO QUE SE VUELVE -- 'UN PASADO MITIFICADO'. LA NOSTALGÍA SIEMPRE ES LA NOSTALGIA POR LA PÉRDIDA, DE LO QUE SERÍA UN 'PARAISO PERDIDO'.

NO CREO QUE SEA UN SIGNO DE DECADENCIA ESPIRITUAL, PUESTO QUE AL INFLUJO DE LA NOSTALGÍA, LAS IMÁGENES ADQUIEREN UN 'BRILLO ESPECIAL', PROVOCAN UN ESTADO DE SENSIBILIDAD Y DE PERCEPCIÓN SUMAMENTE REFINADOS. COLOCAN EL SER HUMANO EN LO QUE EN ESE MOMENTO LLEGA A PARECER OTRA REALIDAD, UNA ATMÓSFERA LEJANA Y SUTIL QUE NO ES PRECISAMENTE PARA EXPRESAR SIMPLEMENTE QUE "TODO TIEMPO PASADO SIEMPRE FUE MEJOR", SINO PARA MARCAR UNA GUÍA, POR DÉBIL QUE RESULTE, QUE INDICA QUE LA POESÍA ESTÁ, EN TODO MOMENTO PRESENTE, PERO QUE, DESGRACIADAMENTE NO LA SABEMOS 'VER' EN EL INSTANTE PRECISO.

UN RECUERDO TRAE A LA MEMORIA, LA REPRESENTACIÓN MÁS O MENOS VAGA DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURARON UNA ESCENA, LA IMAGEN ESTÁ AHÍ, PERO JAMÁS VOLVERÁ A ESTAR COMPLETA, POR MÁS QUE SE INTENTE, EN ESTADO CONSCIENTE DE REGISTRAR TODOS LOS DETALLES. SE REGISTRAN SOLAMENTE LOS DETALLES DE IMPORTANCIA, LOS QUE CAUSARON MAYOR IMPRESIÓN. QUEDARÁ APENAS, UNA IMAGEN DESLEÍDA, APENAS UNA APROXIMACIÓN.

COMPARADA CON UNA FOTOGRAFÍA RESULTA INFERIOR, EN CUANTO A LA COMPLETA FIJACIÓN DE LA ESCENA (A SU IMAGEN SOLAMENTE). EN UN FÓSIL (OTRO TIPO DE REGISTRO) SE ENCUENTRAN (EN CUANTO A LA IMAGEN TAMBIÉN), PARTES BIEN DEFINIDAS, OTRAS APENAS PERCEPTIBLES DE LA FORMA ESTRUCTURAL DE ALGÚN ANIMAL O PLANTA. YA EN LO QUE VENDRÍA A SER, LA IMAGEN DE UN CUADRO DE ACUERDO A ESTOS ELEMENTOS Y TAL COMO LO HE CONCEDIDO, ES LA REPRESENTACIÓN DE UNA ESCENA, DE UNA IMAGEN QUE SE 'DISPERSA', DE ALGO QUE INTENTA 'RECOBRAR VIDA', PERO SE PIERDE EN UN REGISTRO, TAN IMPERFECTO COMO UN RECUERDO. UNA IMAGEN DESTRUIDA O NUTILADA, PERO TAN OBSESIVA Y PERSISTENTE, COMO ESE RECUERDO. UNA IMAGEN EXTRAÍDA DE RECUERDOS, QUE 'ASALTAN' REPENTINAMENTE A LA MEMORIA.

EN LA NOSTALGÍA SE ENCUENTRA ALGO ASÍ COMO, EL MIRAJE EMOTIVO DE LO QUE HA SIDO, DE LO QUE FUE. SITUA AL HOMBRE EN UN PLANO SENSITIVO DEL ORDEN ESPIRITUAL, LEJANO DEL ESTRICTAMENTE BIOLÓGICO Y SUPERFICIAL. LOGRANDO CONSEGUIR UNA VICTORIA DE LO ESPIRITUAL, SOBRE LAS LEYES BIOLÓGICAS DE UTILIDAD. LA NOSTÁLGIA LLEGA A CONVERTIRSE EN ENSUEÑO. ENSUEÑO QUE RESULTA SIEMPRE ATEMPORAL.

3.3. LA IMAGEN EN EL CUADRO.

EL RESULTADO DE UNA OBRA REALISTA, SE ENCUENTRA, DE ALGÚN MODO, EN FUNCIÓN DE LO PROPUESTO POR ARISTÓTELES (EL ARTE

COMO MIMESIS). EN EL CASO CONCRETO DE UN CUADRO HIPER--
REALISTA QUE REPRESENTA, POR EJEMPLO: UN FLORERO, PRODUCE
EN EL ESPECTADOR LA SENSACIÓN O LA ILUSIÓN (PERSUADIENDO
SUS SENTIDOS), DE QUE LO QUE VE, ES UN FLORERO DENTRO DEL
ESPACIO DELIMITADO POR EL MARCO, EXPERIENCIA CERCANA A LA
ALUCINACIÓN, QUE SEDUCE AL ESPECTADOR, HACIÉNDOLE CREER -
QUE TIENE DELANTE DE SÍ UN FLORERO REAL, CREANDO UNA SI--
TUACIÓN AMBIGUA, UN JUEGO MENTAL DE DEFINICIÓN ENTRE LO -
REAL Y LO IRREAL.

LOS RESULTADOS DE ESTE TIPO TIENEN QUE VER MÁS CON EL ARTI--
FICIO Y CON LA HABILIDAD TÉCNICA DEL PINTOR (SIN DESDEÑAR LA CAPA--
CIDAD DE OBSERVACIÓN QUE TIENE DE LA SUPERFICIE DE LAS CO--
SAS), QUE CON LA CREACIÓN ARTÍSTICA PROPIAMENTE DICHA.

"HAY UNA PROPENSIÓN NATURAL DEL HOMBRE A REPRODUCIR IMITA--
TIVAMENTE Y DEL HECHO DE QUE TODOS SE COMPLACEN EN LAS I--
MITACIONES. HAY COSAS QUE VISTAS NOS DESAGRADAN PERO NOS
AGRADA CONTEMPLAR SUS REPRESENTACIONES Y TANTO MÁS, CUAN--
TO MÁS EXACTAS SEAN" (26) . MÁS BIEN LO QUE RESULTA ES
QUE LAS COSAS QUE SE VUELVEN COMUNES, A FUERZA DE SER VIS--
TAS, AL SER REPRESENTADAS EN UN CUADRO, ADQUIEREN OTRA DI--
MENSIÓN, DE MAYOR IMPORTANCIA. LO INTERESANTE QUE SE --
DESPRENDE, DE LA EXPERIENCIA VIVIDA POR EL ESPECTADOR AN--
TE ESTE TIPO DE REPRESENTACIONES, ES LA EMOCIÓN QUE LE --
PROVOCA, EL PLANO SUPERIOR EN QUE LO SITUA ESTA CONTEMP--
LA CIÓN, SEPARÁNDOLO DE LA EXPERIENCIA COTIDIANA, DE VER EL-

OBJETO REAL. SE ORIGINA CIERTO RESPETO Y ADMIRACIÓN HACIA LA IMAGEN QUE LE PROVOCA LA ILUSIÓN. ESTO SUPONE, ADemás, UNA DE LAS INTENCIONES DEL ARTE, HACER VER Y SENTIR AL ESPECTADOR, CUANTO PUEDE ENCERRAR DE IMPORTANCIA, LO QUE EN UN MOMENTO PARECE HABER DEJADO DE TENERLA. DESCUBRIR LA -- ESCENCIA DE LAS COSAS, FORJANDO UNA IMAGEN SIGNIFICATIVA -- SUPERIOR, DISTINTA A LA ACOSTUMBRADA.

LA OBRA DE ARTE ES UNA PROVOCACIÓN QUE OBLIGA AL CUESTIONAMIENTO, INVOLUCRA, POR AFINIDAD O POR RECHAZO PERO, NO PERMITE LA INDIFERENCIA, QUE EQUIVALE A NO RECONOCER LA AUTENTICIDAD, NO SÓLO DE LA REPRESENTACIÓN, SINO DEL MUNDO EN GENERAL, SITUACIÓN QUE SÓLO CABE POR LA FALTA DE SENSIBILIDAD "LA SENSIBILIDAD NO EXISTE SI NO HAY, ESA DISPOSICIÓN DE ÁNIMO PARA RECONOCER POÉTICAMENTE LO QUE NOS QUITA LA -- RED BAJO EL TRAPECIO", (27)

EL ARTISTA RESULTA TAMBIÉN ESPECTADOR DE LAS IMÁGENES PROYECTADAS POR EL MUNDO, MERCED A SU CURIOSIDAD, PREOCUPACIÓN Y SENSIBILIDAD, ES OBLIGADO A CONFERIR MAYOR IMPORTANCIA A LOS OBJETOS Y FENÓMENOS QUE LE CONMUEVEN, SUSCITANDO EL DESEO DE MANIFESTARSE, DE "SALIR DE SÍ", PARA DAR RIENDA --- SUELTA A LAS PASIONES Y EMOCIONES QUE LE DESBORDAN Y CONCRETARLAS EN IMAGEN. ESTE PASO, ES EL PASO VERDADERAMENTE DIFÍCIL. PUES SE ENCUENTRA ANTE EL PROBLEMA DE ¿CÓMO HACER QUE X OBJETO PAREZCA ESTAR 'PRESENTE' ? (EN EL CASO DE UN PINTOR QUE SE INCLINE A LA REPRESENTACIÓN IMI-

TATIVA). ¿COMO HACER SIGNIFICATIVA LA IMAGEN DE UN OBJETO?, EN EL CASO DE UN PINTOR QUE INTENTE HACER REPRESENTACIONES EN UN SENTIDO CREATIVO MÁS QUE IMITATIVO. EN LOS TERRENOS DE LA 'FIGURACIÓN' O DEL 'ABSTRACCIONISMO' LA OBRA RESULTA SIEMPRE, UNA FALACIA BIEN INTENCIONADA.

LA MEJOR MANERA DE ACTUAR EN PINTURA ES AVENTURARSE, INCLUSO LLEGAR A PERDERSE. HAY SÓLO UN MEDIO QUE PUEDE SALVAR LA SITUACIÓN: EL HECHO DE SER SINCERO, Y ¿EN QUÉ OTRA COSA CONSISTE LA SINCERIDAD; SINO EN EL ACTO DE ENTREGARSE, EN FORMA TOTAL A LO QUE SE ESTÁ HACIENDO? INDEPENDIENTEMENTE, DE LO QUE ESTO SEA.

HAY MUCHAS FORMAS DE ENGAÑAR, DE ENGAÑARSE A UNO MISMO. - CIERTO ES QUE A MENUDO ESTE AUTO ENGAÑO NO ESTÁ REGIDO -- POR UNO, SINO PROVOCADO POR EL TEMOR DE TRANSGREDIR LAS -- 'LEYES', DE SALIRSE DE LAS REGLAS, DE IR EN CONTRA DE LO -- 'NORMAL'; DE LO ESTABLECIDO, EL RIESGO SIEMPRE ATEMORIZA, - NO SÓLO EN EL ARTE, SINO EN LA VIDA MISMA, HAY QUE ARRIESGAR Y AVENTURARSE; EN ESTOS ASUNTOS, EL TEMOR NO CABE, EN TAL AVENTURA PUEDE UNO TOPARSE DE REPENTE CON LA VERDAD, - CON NUESTRA VERDAD Y ESTE SERÍA EL SALTO, VERDADERAMENTE- IMPORTANTE.

EN UN PRINCIPIO, ES TAN DIFÍCIL EXPLICAR NUESTRA SITUACIÓN EN PINTURA, COMO ES DIFÍCIL EXPLICARNOS NUESTRA SITUACIÓN EN EL MUNDO. EN AMBOS TERRENOS EXISTEN UNA SERIE

DE FENÓMENOS Y ELEMENTOS QUE OBSTACULIZAN, DISTORSIONAN Y DESVIAN NUESTRA ACTITUD Y PERCEPCIÓN NATURALES, DESLIGÁN- DONOS, DISTRAYÉNDONOS DE LA COMPRENSIÓN DE ESTOS TERRENOS, Y POR SUPUESTO, VIENE LA MALA INTERPRETACIÓN, PRODUCTO DE LA NO ASIMILACIÓN. ES NECESARIO ESFORZARSE POR CONSEGUIR LA AGUDEZA PERCEPTIVA, LA CAPACIDAD DE MIRAR EN FORMA INTUITIVA.

AHORA BIEN: ¿EN QUÉ SITUACIÓN, CUÁL ES LA ACTITUD Y CÓMO SE PRODUCE EL HECHO DE PINTAR UN CUADRO? NO COMPRENDO MUY BIEN LA POSICIÓN LÚDICA PARA 'HACER' PINTURA, TAMPOCO -- CREO QUE SE LOGRE EN UN ESTADO DE ANGUSTIA, INCLUSO, LA EMOCIÓN POR LA EMOCIÓN PRODUCE UNA REPRESENTACIÓN, ESCASAMENTE DIFERENCIADA POR LA REPETICIÓN DE FORMAS, SIGNOS O LÍNEAS QUE HACEN HOMOGÉNEA LA SUPERFICIE DEL CUADRO. EL HECHO DE 'CRISTALIZAR' UNA FORMA SOBRE LA TELA VIENE A -- SER MÁS BIEN POR LA RESPUESTA QUE DAN LOS ELEMENTOS, ANTE EL CUESTIONAMIENTO QUE APLICA, EL DENODADO ESFUERZO DEL PINTOR. ESTO SE LOGRA EN CIRCUNSTANCIAS IMPREDECIBLES, ES DECIR, LOS ESTADOS ANÍMICOS SE SUCEDEN EN FORMA CAMBIANTE, EN OCASIONES, ES UNA MEZCLA DE ANSIEDAD, EMOCIÓN Y CLARIDAD, PRODUCIENDO SATISFACCIÓN ANTE EL HECHO REPRESENTADO. LOS ESTADOS DE ÁNIMO NO SE PUEDEN PROVOCAR NI SOSTENER A VOLUNTAD, POR LO QUE LA OBRA NO PUEDE SER PROYECCIÓN DE UN ESTADO DE ÁNIMO EN PARTICULAR, SINO MÁS BIEN LA SUMA, LA SÍNTESIS, DE LOS POSIBLES ESTADOS EN SU CONJUNTO (ESTO

OREDECE TAMBIÉN, A LAS DIFERENCIAS DE TEMPERAMENTO, NATURALMENTE).

EL MAESTRO SANTOS BALMORI - DICE EN SUS PLÁTICAS QUE - "LA CREACIÓN SE LOGRA, SÓLO DENTRO DE UN ESTADO DE PLENITUD", ESTADO QUE SUMINISTRA, UNA VISIÓN DE ETERNIDAD, DE INTEGRACIÓN TOTAL CON EL MUNDO DE LO SENSIBLE Y DE LO VISUAL; COMUNIÓN PERFECTA CON LA REALIDAD. PARTIENDO DE UNA NECESIDAD DE PRESENCIA QUE TIENDE A POSARSE EN LA OBRA DE ARTE. CONJUGACIÓN DE LA PASIÓN Y EL SENTIMIENTO, LOGRA EN EL ARTISTA UN ESTADO DE REALIZACIÓN (ESTADO DE ABSOLUTO), QUE RESULTA POR CIERTO, INTRASFERIBLE. TALES ESTADOS REQUIEREN A VECES, DEMASIADO DEL ARTISTA, PROVOCANDO NO UN ESTADO DE SATISFACCIÓN, SINO DE ANSIEDAD; MUCHAS VECES DE ZOZOBRA. "COMO EL CORREDOR EN LA PISTA; NO CORRE CONTRA ADVERSARIO ALGUNO, CORRE CONTRA EL CRONÓMETRO QUE EMPUÑA"

(28)

LA IMAGEN PROPUESTA PARA UN CUADRO TIENE, INFINITAS SOLUCIONES, ESTO QUIERE DECIR, QUE LA IMAGEN QUE VEMOS EN UN CUADRO TERMINADO NO ES SINO UNA DE LAS TANTAS POSIBLES. -- LO MEJOR ES TRABAJAR SIN PREVER LOS RESULTADOS, EL ACCIDENTE CONTROLADO CONDUCE A UNA SOLUCIÓN, PRACTICAMENTE -- INESPERADA, DESDE LUEGO, QUE ESTE ASPECTO INUSITADO CONVENDRÁ CON UN JUICIO INTERIOR, APRECIATIVO Y AUTOCRÍTICO QUE INDIQUE QUE 'ESTA BIEN,' DECIR 'ESTA BIEN' ES RELATIVO, NO INDICA NECESARIAMENTE, FORMAS ACERTADAS DE REA-

LIZACIÓN, Y NO EXCLUYE LA DUDA. LA REALIZACIÓN DE UNA IMAGEN ES SIEMPRE UNA APROXIMACIÓN A LA IDEA.

APENAS UN ACERCAMIENTO LIMITADO, COMO LA POSIBILIDAD DE ALCANZAR TODA REALIDAD. "LA REALIDAD NO TIENE LÍMITES .

NOSOTROS TENEMOS LÍMITES. TRANSFORMAR, INVENTAR; REHACER, PARA RENOVAR. PARA CREAR OTRA REALIDAD, LA MISMA QUE NUNCA TERMINAREMOS DE ASIR NI DE AGOTAR. EL DOLOR, EL AMOR, LA PASIÓN, LOS TEMAS ETERNOS SE CONSERVAN SIEMPRE INÉDITOS, SIEMPRE INAGOTABLES. (29)

POB VÍA DE LA SENSIBILIDAD SE LLEGA A ESTABLECER UNA FORMA DE CAPTACIÓN DE LOS VALORES QUE SE VAN OBTENIENDO CON EL TRABAJO CONTÍNUO SOBRE EL CUADRO; INTERVIENE ENTONCES, LA DECISIÓN DE SI SE DEJAN O NO; DEPENDIENDO DE SU INTEGRACIÓN O RELACIÓN ESTRUCTURAL CON EL TODO.

"LOS DISTINTOS PRINCIPIOS ESTRUCTURALES SE VAN SUPERPONIENDO Y A MENUDO CONFIEREN A UN ELEMENTO CONCRETO, CARACTERÍSTICAS Y FUNCIONES CONTRADICTORIAS, LO HACEN A LA VEZ CENTRAL Y PERIFÉRICO, FUERTE Y DÉBIL, AISLADO Y RELACIONADO. EL ARTISTA ORGANIZA ESTA RICA TELARAÑA DE RELACIONES CON LO QUE PUDIÉRAMOS LLAMAR SU INTELIGENCIA INTUITIVA Y LA RI-

QUEZA DE LA ESTRUCTURA FORMAL REFLEJA UNA PROFUSIÓN DE SIGNIFICADO ACORDE ". (30)

LA RAZÓN VIENE DESPUÉS DEL ACTO, Y LA OBRA PUEDE EXPLICARSE, COMO EL RESULTADO DE UNA SERIE DE RAZONAMIENTOS EJERCIDOS SOBRE Y DESPUÉS, DE UNA SUCESIÓN DE CONTINUOS Y DIFERENTES ACTOS.

LA IMPORTANCIA DE LA INTUICIÓN FUE CAPITAL, PARA LOGRAR CIERTOS RESULTADOS EN ESTE TRABAJO SOBRE LOS FÓSILES, PORQUE ABRIÓ POSIBILIDADES PARA CREAR UNA 'VISIÓN' MÁS CLARA Y MÁS SÓLIDA DE LO QUE SUCEDE EN PINTURA Y HACIA DONDE DEBEN DIRIGIRSE LOS ESFUERZOS, AL MENOS EN MI CASO PARTICULAR. EL PROBLEMA NO CONSISTE EN TENER AFANES DE ORIGINALIDAD, SINO TRATAR DE SER CONTUNDENTE, PERSEVERANDO POR ALCANZAR UNA CIERTA PARCIALIDAD DE LO EXPRESABLE, NO QUIERO DECIR QUE TENGA QUE SER ESCINDIENDO ASPECTOS DE LA REALIDAD, SINO QUE 'NO TODOS LOS REMEDIOS SON LOS DE UNO.' ADENÁS, EL HOMBRE ES ESCASAMENTE UBICUO, NO SE 'PRENDE' MÁS QUE DE LO QUE SE ENAMORA Y CREO QUE LA PINTURA, AL IGUAL QUE LA POESÍA CONDUCE A ESO, A ENAMORARSE MÁS DE ALGUNAS COSAS. ES RARO EL PINTOR QUE ESTÉ CAMBIANDO CONTÍNUAMENTE DE TEMAS Y SI LO HACE, REGRESA A LOS QUE MÁS LE IDENTIFICAN, MÁS BIEN ES ESO, UN AFÁN DE IDENTIFICACIÓN.

LA INFLUENCIA DE OTROS PINTORES, EN FORMA CONSCIENTE O INCONSCIENTE ES INEVITABLE, ESTE TRABAJO, SOBRE LOS FÓSILES,

ESTIENDO INSPIRADO DE ALGUNA MANERA: POR UN LADO, SOBRE ALGUNOS CUADROS DE LA SERIE REALIZADA POR JEAN DUBUFFET, DENOMINADA "TEXTUROLOGÍAS", Y POR OTRO, POR EL TRABAJO DE EL PINTOR MEXICANO FRANCISCO TOLEDO. LA INFLUENCIA DE ESTOS PINTORES PUEDE LLEGAR A SER PELIGROSA EN UN ASPECTO: CUANDO ME REFERÍA A LA SITUACIÓN QUE PERMITE DECIR QUE UN CUADRO 'VA BIEN' O 'ESTÁ BIEN', DICHAS APRECIACIONES PUEDEN SER, PORQUE LOS RESULTADOS OBTENIDOS SEAN MUY PARECIDOS, INCLUSO IGUALES A LOS DEL PINTOR CUYA OBRA ADMIRAMOS Y NOS IDENTIFICA, CUESTIÓN QUE NOS ALEJA DEL ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN PERSONALES.

TOLEDO ASOCIA, DE FORMA INAUDITA, ELEMENTOS DE UNA REALIDAD FANTÁSTICA QUE APARECEN COMO RESULTADO, DE UNA APARENTE INOCENCIA EXTREMA, ESTABLECIENDO UN ACUERDO POR CONTRADICCIÓN. CONCRETA LAS IMÁGENES A TRAVÉS DE SU EXTRAORDINARIA SENSIBILIDAD PARA MANEJAR LA MATERIA Y LA TEXTURA, DE ELLO PROCEDE MI INTERÉS POR SU OBRA.

LA OBRA NO SE TERMINA, SE ABANDONA, NOS FIGURAMOS HABER RESUELTO EL PROBLEMA. LA LUCHA CONTINÚA EN EL CUADRO SIGUIENTE, EL INTERVALO ENTRE UNO Y OTRO SÓLO ES LA TREGUA PARA INCORPORARSE DE NUEVO. SIEMPRE ESTAMOS ESPERANDO EL REPENTINO MILAGRO DE ESTA LABOR LAPIDARIA.

EN UN TIEMPO EXISTIÓ LA PRETENSIÓN DE TRASLADAR A LA TELA, IMÁGENES QUE TRATABA DE FIJAR MENTALMENTE EN FORMA COMPLE-

TA, SIN REPARAR EN LA IMPOSIBILIDAD TÉCNICA QUE REPRESENTA EL HECHO DE TRANSLADAR UNA IMAGEN VISUAL AL ESPACIO PICTÓRICO, SIEMPRE RESULTABA UNA REPRESENTACIÓN DISTINTA A LA PLANEADA, SITUACIÓN QUE POR UN LADO ME ANGUSTIABA. POR OTRO ME DESCONCERTABA E IMPEDÍA COMPRENDER LA EXPRESIVIDAD DEL MATERIAL Y EL MISMO HECHO PICTÓRICO. TODO ESTO SE DEBÍA A QUE ANTE TODO, EN 'FORMA INCONSCIENTE', TRATABA DE FIJAR REPRESENTACIONES MENTALES, DE ACUERDO AL TRABAJO DE ALGUIEN Y LO PEOR DEL CASO, A FUERZA DE VER LOS CUADROS TERMINADOS DE OTRO ARTISTA, EN IGUAL FORMA, SUPLENÍA Y DABA POR HECHO QUE ESA IMAGEN HABÍA SIDO LOGRADA POR UNA PREVIA CONCEPCIÓN TOTAL E INVARIABLE, NO ADIVINABA EL PROCESO, TODO EL 'HACER Y DESHACER' QUE SE ESCONDÍA DETRÁS DEL CUADRO. A BASE DE ESFUERZOS Y DE RAZONAR EL ASUNTO, HE IDO LOGRANDO DESHACERME DE LA PRETENSIÓN INGENUA DE TRATAR DE APARECER UNA IMAGEN EN EL CUADRO QUE HABÍA RESUELTO, PARCIALMENTE EN MI MENTE; UTILIZANDO ESE TIPO DE 'VISIONES', E IMÁGENES OBSESIVAS, TAN SÓLO COMO INDICIO, TAN SÓLO COMO MOTIVACIÓN, YA QUE LA EMOCIÓN SUSCITADA POR ESTAS IMÁGENES REPRESENTA LA PRODUCCIÓN DEL ÁNIMO Y LA NECESIDAD IMPERIOSA DE ESTAR FRENTE A LA TELA, FRENTE AL PAPEL; ANTE LA DÍFICIL EMPRESA DE SABERSE, DE SER UNO MISMO.

REVELAR LA PARTE MÁS SECRETA DE NOSOTROS MISMOS LLEGA SER EL EMPEÑO MÁS IMPORTANTE, ES LA BÚSQUEDA DE LA AUTENTICIDAD, LO QUE PUEDE CONDUCIR AL LOGRO DE UNA EXPRESIÓN PROPIA QUE CONSISTE EN " NO HABLAR, CON LA PALABRA DE OTROS".

"LA CREACIÓN CONSISTE EN UN SACAR A LUZ CIERTAS PALABRAS INSEPARABLES DE NUESTRO SER. [ESAS Y NO OTRAS". (31)

DURANTE MUCHO TIEMPO TUVE LA IMPOSIBILIDAD DE ' TERMINAR ' UN CUADRO, NO ME SATISFACÍA LA IMAGEN RESULTANTE, DESPUÉS DE ANALIZARLO ME DI CUENTA QUE SE DEBÍA A UNA ESPECIE DE AUTONEGACIÓN QUE ME ALEJABA, DE LAS POSIBILIDADES DE LA CREACIÓN. EL HECHO DE CREER EN NOSOTROS NO HACE SINO DE LA CONVICCIÓN PLENA, PERO ESTA SE LOGRA AL LIBRAR O SUPERAR LOS OBSTÁCULOS EXTERIORES, LOS CUALES NIEGAN NUESTROS VALORES. EL TEMOR AL RECHAZO, LA BÚSQUEDA DE ACEPTACIÓN, INVALIDAN NUESTRA FORMA NATURAL DE DESENVOLVIMIENTO Y APRECIACIÓN. EN REALIDAD LA IMAGEN QUE LOGRABA EN UN CUADRO, BIEN O MAL, ESTABA RESUELTA, PERO LA INSATISFACCIÓN QUE PRODUCÍA, ME OBLIGABA A VOLVER SOBRE EL MISMO, A 'RETRABAJARLO', CON TAL DESESPERACIÓN QUE SIN DARME CUENTA TRANSFORMABA LA IMAGEN HASTA PRODUCIR OTRA; QUE TAMPOCO ME COMPLACÍA. OCTAVIO PAZ EXPLICA ESTE PROBLEMA, REFIRIÉNDOSE A LA POESÍA: "EL POEMA ESTA HECHO DE PALABRAS NECESARIAS E INSUSTITUIBLES. POR ESO ES TAN DIFÍCIL CORREGIR UNA OBRA YA HECHA. TODA CORRECCIÓN IMPLICA UNA RECREACIÓN, UN VOLVER SOBRE NUESTROS PASOS, HACIA ADENTRO DE NOSOTROS MISMOS". (32) EN PINTURA NO ES QUE LAS FORMAS SEAN INSUSTITUIBLES, PERO SON RESULTADO DE UN ESTADO Y UN MOMENTO DETERMINADOS, POR LO QUE LA CORRECCIÓN ULTERIOR, A MENOS QUE SEA MÍNIMA, PRODUCE OTRO TIPO DE RESULTADOS, DISTINTOS A LOS OBTENIDOS EN UNA PRIMERA INTENCIÓN.

LA MAYOR SATISFACCIÓN QUE ME HA PRODUCIDO PINTAR UN CUADRO HA SIDO, CUANDO SIN QUERER ME HE ENCONTRADO EN ESTADOS QUE ME ALEJAN DE LA RAZÓN, NO PROVOCADOS POR MÍ. ME HE VISTO ENVUELTO, EN UNA ESPECIE DE 'VÉRTIGO' QUE PARECE OBEDECER MÁS BIEN A UN DICTADO O NECESIDAD INTERIORES, UN ACTO DE PINTAR Y PINTAR SIN QUE PAREZCA EXISTIR OTRA COSA QUE EL CUADRO Y YO, CUANDO INCLUSO LA NOCIÓN DEL TIEMPO SE VE PERDIDA. LA IDEA, SI EN UN PRINCIPIO EXISTÍA, SE VA OLVIDANDO, ES MÁS IMPERIOSO EL DESEO DE SEGUIR LA INTUICIÓN QUE SE PRESENTA, EL RESULTADO FINALMENTE ES INUSITADO. EL PRIMERO O EL ÚNICO SORPRENDIDO SOY YO, ANTE LOS RESULTADOS: UNA ARMONÍA INCORRUPTIBLE PRESENTADA POR LA IMAGEN QUE "DE TODOS MODOS YA NO DEPENDERÍA DEL ORIGEN DE LOS ELEMENTOS FORMALES SINO ÚNICAMENTE DE SU FUNCIÓN DENTRO DEL ORGANISMO DE LA OBRA. LA OBRA ES UN ORGANISMO CERRADO EN SÍ, -- CON SU PROPIA LEY Y SU PROPIA LÓGICA", (33)

AL 'RETORNAR A LA REALIDAD' ME ENCUENTRO ANTE UNA IMAGEN - QUE INCLUSO NO SIENTO HABER PINTADO YO Y QUE SIN EMBARGO, ES MI PROPIA REVELACIÓN; ES UN ESTADO SIMILAR AL DEL POETA, QUE AL LEER SU POEMA NO SIENTE HABER SIDO EL QUIEN LO ESCRIBIÓ Y QUE SE LO EXPLICA A SÍ MISMO COMO RESULTADO DE UN DICTADO INTERIOR.

ESTA SITUACIÓN EXIGE CONTINUIDAD, NO SE PUEDE DETENER NI CONTROLAR, DE AHÍ QUE AHORA ME PRODUZCA TEMOR ABANDONAR UN

CUADRO COMENZADO, PORQUE CORRE EL RIESGO DE TERMINAR EN OTRA COSA, SI LA LABOR SE VE SUSPENDIDA O LA CONTINUIDAD ALTERADA.

LO EXPLICADO DEMUESTRA QUE LA PARTE MÁS SECRETA DE NUESTRO SER NO LA CONOCEMOS, CUANDO SE NOS REVELA, A VECES NO LA SENTIMOS PROPIA, SÓLO SU REPETICIÓN CONTINUA PERMITE QUE NOS ACOSTUMBREMOS A ELLA, QUE SE HAGA CONSCIENTE Y QUE NOS RECONOZCAMOS EN LA MISMA. EN LA PARTE CONSCIENTE, SE NOS 'ADELANTAN' MUCHAS IMÁGENES QUE SE HAN DISTORSIONADO, O BIEN, PERTENECEN A OTRAS GENTES, EN NUESTRA PARTE INCONSCIENTE SE CONSERVAN INTACTAS, DISPUESTAS A SALIR, SI ENCONTRAMOS UN MEDIO.

CREO QUE ESA ES LA RAZÓN DE PINTAR; REVELARNOS A NOSOTROS MISMOS. LA FORMA DE HACERLO, ES DE CADA QUIEN. EL PROCESO ES DIFÍCIL, EL ESFUERZO ES OBLIGADO, LA AVENTURA, COMO DECÍA, PUEDE SER EL MEDIO; LOS RESULTADOS LLEGAN A PERMITIRNOS EXPLOTAR LAS VASTAS POSIBILIDADES QUE COMO SERES HUMANOS, SERÍA TRISTE DESPERDICIA.

ES ENCONTRAR LA INSTANCIA QUE NOS IMPULSE HACIA LOS IGNOTOS CAMINOS QUE NOS LLEVEN HASTA NUESTROS LÍMITES, O INCLUSO LOS BORREN. CONSEGUIRLO ES LA POSIBILIDAD QUE NO NOS PODEMOS NEGAR, CON LA CONSCIENCIA DE QUE FUESE UNA APROXIMACIÓN ALCANZADA; EN EL CENTRO MISMO, DE LA PARADOJA Y LA CONTRADICCIÓN. LOS ELEMENTOS ANTAGÓNICOS SE RECONCI

LIAN POR LA INTENSIDAD CON QUE SE PRESENTAN. EN UNA APARENTE IRUPCIÓN SÚBITA.

SOLAMENTE EL ÁNIMO, LA PREDISPOSICIÓN Y EL EMPÑO PUEDEN - SER LOS INSTRUMENTOS, LAS 'ARMAS', EN EL ÁREA INMEDIATA DE ESTA 'LUCHA', QUE NO PUEDE SER SINO INTERIOR. "CONTRA EL CRONÓMETRO QUE SE EMPUÑA".



FIG. 1 "REGISTRO DE PAISAJE AZUL "

OLEO/TELA 100 x 80 CMS. 1.7.



FIG. 2 "TERCERA VEZ EN IRUPCION"
ACRÍLICO /PAPEL 50 x 40 CMS. 1987.



FIG. 3 " HOMENAJE A MIGUEL ".

OLEO/TELA 80 x 60 CMS. 1987.



FIG. 4 "HUELLAS ROJAS",
OLEO/TELA (MIXTA) 60 x 80 CMS. 1987.



FIG. 5



FIG. 6

FIG. 5 "PERSONAJE POSTE".
MIXTA 60 x 80 cms. 1987.

FIG. 6 "SIRENAS"
MIXTA 60 x 80 cms. 1987.



FIG. 8 "IMAGINES"
OLLO/TELA 130 x 120 CMS. 1988.



FIG. 9



FIG. 10

FIG. 9 " Telefono Azul. "
OLEO/TELA 60 x 80 CMS. 1989.

FIG. 10 " Peças "
OLEO/TELA 60 x 80 CMS. 1989.

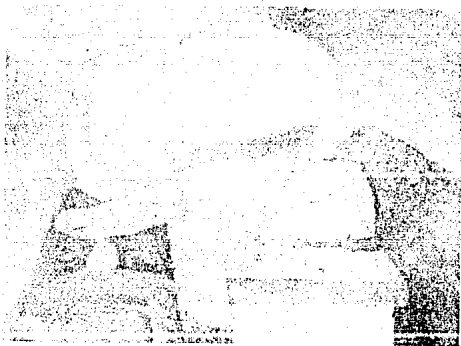


FIG. 11 "PERSONAJE CON TELEFONO "
OLEO/TELA 60 x 80 CMS. 1989.

FIG. 12 "DESPERTADOR AZUL "
OLEO/TELA 60 x 80 CMS. 1989.



FIG. 13



FIG. 14

FIG. 13 " INCONVENIENTES AL HABLAR "
OLEO/TILA (MIXTA) 60 x 30 CMS. 1989.

FIG. 14 " INVOLOCARIO ESPECTADOR PERJUDICADO "
OLEO/TILA (MIXTA) 60 x 30 CMS. 1989.

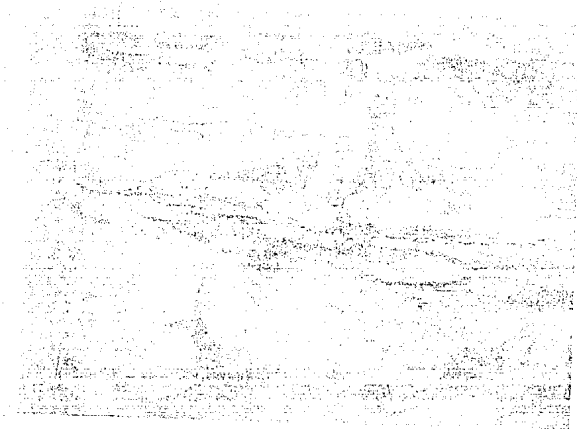


FIG. 15

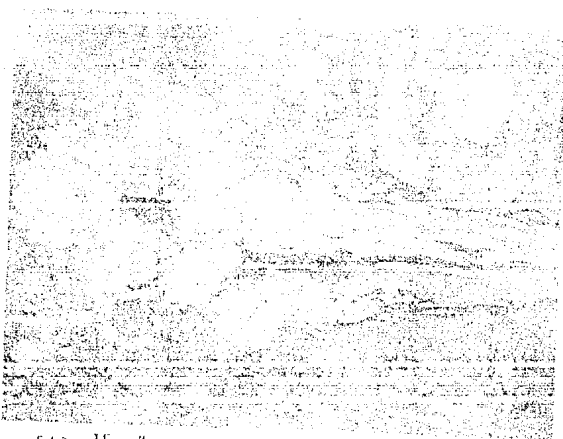


FIG. 16

FIG. 15 "ENCIMA DE LA SILLA"
MIXTA 30 x 60 CMS. 1989.

FIG. 16 "ALGO DE MUJER"
MIXTA 30 x 60 CMS. 1989.

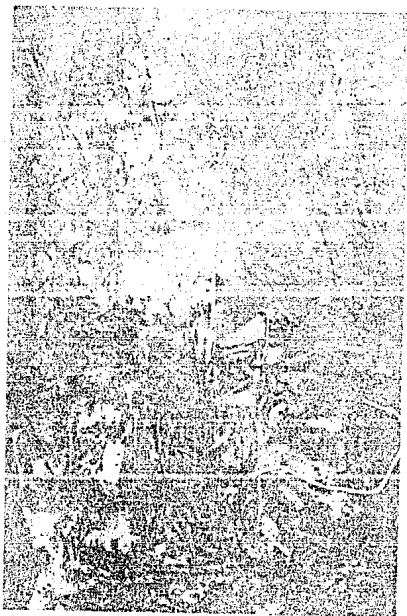


FIG. 17 " INVOCACION "

MIXTA 150 x 100 cms. 1989.



FIG. 38 " LAS TRES GRACIAS DE IMAGEN FEMENINA "

OLEO/TELA 150 x 100 CMS. 1989.



FIG. 19 " MAJOLIE "
ODO/ELLA (MIXTA) 150 X 100 CMS. 1989.

CONCLUSIONES

EL ALMA, SUBORDINADA A LOS FENÓMENOS QUE LE ENTORNAN Y PRODUCEN UNA REACCIÓN, NO TODA VEZ INMEDIATA, SINO A TRAVÉS - DE UN LARGO PROCESO DE BÚSQUEDA, CUESTIONAMIENTO Y APLICACIÓN, PROYECTA AL EXTERIOR SU REFLEJO EN LO QUE VIENE A SER, LA OBRA DE ARTE. EL PROCESO CONSISTE EN UNA LENTA DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS TEMÁTICOS O EXPRESIVOS, EN ESTE CASO A PARTIR DE LA IMAGEN DE LOS FÓSILES.

LA IMAGEN DE UN CUADRO, ES EL RESULTADO QUE CONSEGUIMOS APUNTALAR POR MEDIO DE LOS RECUERDOS POR COMPRENDER Y CONCRETAR LA REALIDAD QUE SE REVELA Y A LA VEZ NOS REVELA. LA IMAGEN ESTA SOSTENIDA POR LO QUE CONOCEMOS, IMAGINAMOS, SENTIMOS Y PROYECTAMOS.

SÓLO CUANDO TENEMOS UN CONOCIMIENTO PROFUNDO DE NUESTRAS CAPACIDADES, PODEMOS CONFRONTARLAS CON LA REALIDAD, PARA OBTENER LA RESPUESTA ARTÍSTICA DESEADA. SON DOS LAS SITUACIONES ANTE LA REALIDAD: COMO LA PERCIBIMOS Y COMO SE TRADUCE, LO QUE SI RESULTA DE SUMA IMPORTANCIA PARA 'APREHENDERLA' ES LA ACTITUD CON QUE SE DIRIGE UNO HACIA ELLA, LA ACTITUD DE SENSIBILIDAD EMOTIVA ES LA FORMA MÁS AGUDA DE PENETRARLA Y LA QUE AL MISMO TIEMPO PRODUCE UN MAYOR ENRIQUECIMIENTO ESPIRITUAL. LA CONCEPCIÓN DE UN MUNDO POÉTICO ENTRAÑA UNA VIVENCIA MÁS PROFUNDA Y DE MAYOR INTENSIDAD.

MI PREOCUPACIÓN ES PRESERVAR LA FORMA INSTINTIVA DE RESPUESTA Y UNA FORMA INTUITIVA DE 'ADIVINACIÓN' QUE CONDUZCAN A RECUPERAR LA CAPACIDAD DE ADMIRAR, NO SOLAMENTE LO INMEDIATO, SINO TAMBIÉN LAS DIMENSIONES ENSANCHADAS DE LO VIVIDO. SITUARME EN LA ACTITUD CONTEMPLATIVA QUE PRECEDE A LA ACCIÓN, EN LA VIVENCIA PRÍSTINA Y PODER EMPEZAR DE NUEVO, OTRA VEZ, ARRIESGANDO UNA LÍNEA, E IR RECUPERANDO LO PERDIDO.

MI POSICIÓN ANTE LA PINTURA ES LA DE UN BUSCAR, QUE MÁS BIEN ES ENCONTRAR, Y DESARROLLAR LOS ELEMENTOS QUE ME PERMITAN UN LENGUAJE ACORDE CON MI NECESIDAD DE EXPRESIÓN IMPULSANDO LOS EFECTOS LOGRADOS A TRAVÉS DE LA RAZÓN, GUIADO POR EL SENTIMIENTO Y EL INSTINTO, QUE ENCAUCEN LOS DESEOS INNATOS DE: TRANSFORMACIÓN, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN. CONFORMES A LA SITUACIÓN DE OBSERVADOR Y PARTICIPE QUE ME CORRESPONDE, DENTRO DE LA REALIDAD; EN ESTE MUNDO.

NOTAS

- (1) TRILLO, HÉCTOR, ENTENDIENDO AL ACTO TELEOLÓGICO COMO DOCTRINA DE LAS CAUSAS FINALES. DISEÑO Y ARTISTICIDAD. Ed. UNAM p.7.
- (2) KAINZ, FRIEDRICH, ESTÉTICA. TRAD. DE WENCESLAO ROCES. ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, D. F., 1952, p.56.
- (3) SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO, EN UNA CARTA DEL POETA ARTHUR RIMBAUD A PAUL DEMENY. 15 DE MAYO DE 1871, PUBLICADA - POR PRIMERA VEZ EN LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE, PARÍS, OCTUBRE DE 1912. ANTOLOGÍA. TEXTOS DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE. P. 402.
- (4) FERNANDEZ MORENO, CÉSAR, CITANDO AL POETA CLAUDEL. INTRODUCCIÓN A LA POESÍA. ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, P.P. 60 Y 61
- (5) IBÍDEM, EL AUTOR, REFIRIÉNDOSE AL SUJETO CREADOR. P.8.
- (6) IBÍDEM, P. 9.
- (7) IBÍDEM, CITANDO AL POETA FRANCIS PONCE. P. 13.

- (8) LOPEZ CHIHURRA, ARMANDO. REFIRIÉNDOSE AL CONCEPTO DE MATERIA, ESTABLECIDO POR PLATÓN. ESTÉTICA DE LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS.
- (9) DE LA ENCINA, JUAN. TEORÍA DE LA VISUALIDAD PURA, ED. UNAM 1982. P. 92.
- (10) IBÍDEM. P. 93.
- (11) SYLVESTER, DAVID. ENTREVISTAS A FRANCIS BACON. ED. POLÍGRAFA, BARCELONA. 1974. P. 58.
- (12) SAURA, ANTONIO. DE UN ESCRITO DEL ARTISTA, LA IMAGEN PINTADA. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. OCTUBRE DE 1984. P. 33.
- (13) VICENS, FRANCESC. ARTE ABSTRACTO Y ARTE FIGURATIVO. TOMO N° 7. BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. ED. SALVAT EDITORES, S. A., P. 120.
- (14) IBÍDEM. P. 116.
- (15) TAPIES, ANTONI. LA PRÁCTICA DEL ARTE. ED. ARIEL, BARCELONA 1971. P.P. 13414.
- (16) OP. CIT. DE LA ENCINA, JUAN. CITANDO A DIDEROT P. 47.

- (17) IBÍDEM, p. 53.
- (18) IBÍDEM, p. 71.
- (19) LEFEBVRE, HENRI. EL AUTOR, REFIRIÉNDOSE A LA IMAGEN. -
CRITIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE, ED. L'ARCHE EDITEUR ---
PARÍS, 1968, TOMO II, PP. 288-291. TRADUCCIÓN DE M. A.
GARCÍA LASCURAIN.
- (20) ELIADE, MIRCEA EN EL PRÓLOGO DE IMÁGENES Y SÍMBOLOS, ED.
TAURUS, p. 16.
- (21) OP. CIT. LEFEBVRE, HENRI, p. 31.
- (22) CARDOZA Y ARAGON, LUIS. ANTOLOGÍA, ED. SEP, SEGUNDA SE-
RIE, LECTURAS MEXICANAS, p. 167.
- (23) OP. CIT. LOPEZ CHUHURRA, ARMANDO, p. 31.
- (24) OLEA, OSCAR. ESTRUCTURA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, ED. ---
UNAM, MÉXICO, P.P. 22 Y 23.
- (25) RAMOS, SAMUEL. CITANDO AL ESCRITOR MARCEL PROUST, OBRAS
COMPLETAS III, ESTUDIOS DE ESTÉTICA, FILOSOFÍA DE LA VI-
DA ARTÍSTICA, ED. UNAM MÉXICO, 1977 p. 246
- (26) IBÍDEM, p. 57.

- (27) OP. CIT. CARBOZA Y ARAGON, LUIS. P. 148.
- (28) IBÍDEM. P. 150.
- (29) IBÍDEM. P.
- (30) ARNHEIM, RUDOLPH. EL PODER DEL CENTRO. ED. ALIANZA ---
FORMA. P. 184.
- (31) OP. CIT. SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO. CITANDO A OCTAVIO
PAZ P.
- (32) IBÍDEM.
- (33) WESTHEIM, PAUL. EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO MODERNO Y -
OTROS ENSAYOS. ED. SEP, DIANA. MÉXICO, P.

BIBLIOGRAFIA

BERGER, JHON. MODOS DE VER. EDITORIAL GUSTAVO GILI, COL. CO
MUNICACIÓN VISUAL. ESPAÑA, 1980.

DUBEFFET, JEAN. ESCRITOS SOBRE ARTE. BARRAL EDITORES, EDI--
CIONES DE BOLSILLO. ESPAÑA, 1975.

SYLVESTER, DAVID. ENTREVISTAS CON FRANCIS BACON. EDICIONES
POLÍGRAFA. ESPAÑA, 1977.

MALEVICH, KASIMIR. DEL CUBISMO AL SUPREMATISMO.

TRABA, MARTA. LOS SIGNOS DE VIDA. EDITORIAL FONDO DE CULTU-
RA ECONÓMICA, MÉXICO.

CARDOZA Y ARAGON, LUIS ANDRE BRETON, ATISBADO SIN LA MESA -
PARLANTE. EDITORIAL UNAM, MÉXICO, 1982.

- - ANTOLOGÍA. EDITORIAL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, COL. -
LECTURAS MEXICANAS 2A. SERIE MÉXICO, 1986.

WESTHEIM, PAUL. EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO MODERNO Y OTROS EN
SAYOS. EDITORIAL SEPDIANA, MÉXICO, TRADUCCIÓN Y RECOPILA--
CIÓN DE MARIANA FRENK.

TAPIES, ANTONI. LA PRÁCTICA DEL ARTE. TRADUCCIÓN CASTELLANA
JOAQUIM SEMPÈRE. EDITORIAL ARTEL ESPLUGUES DE LLOBREGAT, --
BARCELONA.

Y OTROS, SMIRNOV LEONTIEV. PSICOLOGÍA. EDITORIAL GRIJALVO, -
COL. TRATADOS Y MANUALES. MÉXICO, 1978.

OLEA, OSCAR. ESTRUCTURA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. EDITORIAL -
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. 1979.

ARNHEIM, RUDOLF. ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL; PSICOLOGÍA DEL -
OJO CREADOR. NUEVA VERSIÓN. ALIANZA EDITORIAL. ESPAÑA 1983

- - EL PODER DEL CENTRO. ESTUDIO DE COMPOSICIÓN DE LAS AR--
TES VISUALES. ALIANZA EDITORIAL. MADRID, ESPAÑA. 1984.

CHUHURRA LOPEZ, ARMANDO. ESTÉTICA DE LOS ELEMENTOS PLÁSTI--
COS. EDITORIAL NUEVA COLECCIÓN LABOR. ESPAÑA 1970.

TRILLO, HÉCTOR. DISEÑO Y ARTISTICIDAD. EDITORIAL UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

KAINZ, FIEDRICH. ESTÉTICA. TRAD. DE WENCESLAO ROCES. EDI---
TORIAL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, D. F. 1952.

SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO. ANTOLOGÍA TEXTOS DE ESTÉTICA Y ---
TEORÍA DEL ARTE.

FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR. INTRODUCCIÓN A LA POESÍA. EDITORIAL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO.

DE LA ENCINA, JUAN. TEORÍA DE LA VISUALIDAD PURA. EDITORIAL UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 1982.

VICENS, FRANCESC. ARTE ABSTRACTO Y ARTE FIGURATIVO. TOMO N° 7. BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. SALVAT EDITORES.

TAPIES, ANTONI. LA PRÁCTICA DEL ARTE. EDITORIAL ARIEL. BARCELONA 1971.

LEFEBVRE, HENRI. CRÍTICA DE LA VIDA COTIDIANA. EDITORIAL - L'ARCHE EDITEUR PARÍS. 1968.

ELIADE, MIRCEA. IMÁGENES Y SÍMBOLOS. EDITORIAL TAURUS.

RAMOS, SAMUEL ESTUDIOS DE ESTÉTICA FILOSOFÍA DE LA VIDA --- ARTÍSTICA. EDITORIAL UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO 1977.

SAURA, ANTONIO; LA IMAGEN PINTADA. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. NUEVA ÉPOCA, OCTUBRE DE -- 1984.