



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

**PINTURA**

**Improvisación y Pensamiento Lateral**

Un estudio sobre el proceso de producción en la pintura abstracta de Karel Appel

**TESIS**

Que para optar por el grado de:

**Maestro en Artes Visuales**

Presenta:

**LAV. Antonio Rizo Ramírez**

Tutor:

**Mto. Luis Jesús Argudín Alcérreca Programa de Posgrado en Artes y Diseño**

**CDMX 20 noviembre 2019**



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.

# **IMPROVISACIÓN Y PENSAMIENTO LATERAL**

**Un estudio sobre el proceso de producción  
en la pintura abstracta de  
Karel Appel**

## ÍNDICE

Introducción.....	7
-------------------	---

# CAPITULO 1

(INVESTIGAR / RECOPIRAR)

**Contexto histórico y artístico – cultural en la primera mitad del siglo XX europeo**

<b>1.1 Contexto histórico: Europa 1914 - 1945.</b> .....	17
1.1.1 La Paz Armada y La Belle Époque	
1.1.2 La Guerra Civil Europea	
1.1.3 El partisano	
1.1.4 Filosofía entre guerras	
1.1.5 Arte entre guerras	
1.1.6 ¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?	
<b>1.2 Contexto pictórico: La pintura entre guerras.</b> .....	32
1.2.1 Expresionismo	
1.2.2 Informalismo	
1.2.3 Abstracción	

# CAPÍTULO 2

(ANALIZAR)

## Proceso de interpretación

<b>2.1 Introducción y contexto al proceso de interpretación de la pintura abstracta de Karel Appel.</b> .....	50
2.1.1 Karel Appel, cronología.	
2.1.2 CoBrA	
2.1.3 Lenguaje CoBrA	
<b>2.2 Propuesta de interpretación mediante la Hermenéutica y el Dibujo.</b> .....	57
2.2.1 La Experiencia del Arte	
<b>2.3 Proceso de interpretación.</b> .....	62
2.3.1 Fases I: Hermenéutica	
2.3.2 Fase II: Dibujo	

# CAPÍTULO 3

(RELACIONAR)

## Improvisación, Pensamiento Lateral y Proceso de Producción de Karel Appel

<b>3.1 Pensamiento Lateral, preámbulo.</b> .....	71
3.1.1 Pensamiento creativo	
3.1.2 Dos tipos de pensamiento	
3.1.3 Pensamiento Lineal	
3.1.4 Pensamiento Lateral	
<b>3.2 Diferencia entre Composición e Improvisación.</b> .....	87
3.2.1 Componer diferente de improvisar	
3.2.2 Improvisar diferente de componer	
<b>3.3 Proceso de producción pictórico de Karel Appel: Relación de pintura, improvisación     y Pensamiento Lateral.</b> .....	100
<b>3.4 Karel Appel improvisando.</b> .....	105

# CAPÍTULO 4

(EXPERIMENTAR)

Interpretación y producción

4.1 Interpretación. ....	116
4.2 Producción. ....	129
4.3 <i>La Calle</i> : Propuesta pictórica, dibujo, fotografía y collage. ....	143
Conclusiones. ....	152

# Introducción

Actualmente en las sociedades económicamente globalizadas los individuos ya no entienden su quehacer cotidiano sin el empleo de las tecnologías digitales, en este contexto de lo virtual y lo tangible, de lo digital y analógico, de multiplicidad de contextos constituidos de contradicciones y vertiginosa variabilidad, de ruptura con los precedentes y rechazo a las referencias; es necesario preguntarnos ¿Cuál es el papel de la pintura en la actualidad?

Una primera reflexión es en torno a la producción y utilización de las imágenes, digitales, publicitarias, noticiosas, del internet y redes sociales, etc. El momento histórico actual es sin duda el de mayor producción de imágenes, y también en el que más se ha abusado de ellas, la imagen enajenante mercantiliza la imaginación y la subjetividad de los individuos, fenómeno que indudablemente conforma quehaceres y conciencias, ¿Es éste el camino de la cultura visual? La cultura visual, el imaginario colectivo es parte importantísima de la producción artística, entonces ¿Cómo afecta esto al pintor contemporáneo y su producción? ¿Qué produce actualmente el pintor contemporáneo? ¿Cuál es su relación con la cultura, la sociedad y la economía? ¿El fenómeno contemporáneo es de verdad inédito?



Obviamente no todo en el contexto actual es negativo, sería terriblemente injusto y nocivo verlo de esa manera, la vertiginosa variabilidad contemporánea caracterizada por los procesos digitales de información permite que las fronteras de los diferentes campos del conocimiento humano se crucen unos a los otros, dando como resultado fértiles y diversas áreas de conocimientos que el pintor actual puede utilizar en favor de su libertad creativa, sin embargo vale la pena preguntarnos ¿Qué tan creativo es el pintor actual? En torno a lo anterior Juan Acha advierte: “Los artistas olvidan con frecuencia que su finalidad profesional es crear o innovar.” (Acha, 1992: 12) Por eso el artista actual necesita darse a la tarea de cuestionar el fenómeno de la producción de imágenes, que sin duda son factor importante de fenómenos sociales, económicos y artísticos.

Con base en esta perspectiva al pintor contemporáneo no le queda otra opción más que reaccionar creativa y críticamente, teniendo en cuenta que él mismo se encuentra inmerso en esta cotidianidad vertiginosa construida de sistemas comercialmente enajenantes que disfrazan de arte al espectáculo, en este sentido H. G. Gadamer dice: “Una cosa es ir a ver a la Callas y otra muy distinta es ir a escuchar a la Callas”, nos queda claro que es muy fácil sucumbir ante lo superfluo y lo banal, así una tarea más para el pintor contemporáneo es permanecer alerta y tomar conciencia de su tiempo y el mundo que le ha tocado vivir, por eso es necesario que el pintor reflexione sobre su papel en el juego social, económico, cultural y artístico actual, igualmente necesario es encontrar su lugar en este complejo esquema, parte fundamental para intentar a través de su pintura dar sentido a su mundo cotidiano.

Es bien sabido y fuera de debate que la imaginación es parte fundamental de la pintura, ¿Cómo producir imaginación? ¿Qué es la imaginación para la pintura? responder esto no es tarea fácil, la imaginación es juego de lo sensible, emocional y racional, pintar lo imaginado en tanto las exigencias de la disciplina pictórica es el reto asumido de todo pintor que pretenda dedicar su vida a la producción.

Redondeando el contexto, al pintor actual también se le exigen tareas de investigación en diferentes fronteras del conocimiento, incluyendo aspectos de lo digital y lo virtual, de lograrlo dependerá su vigencia.

Con todo esto y contrario a lo adverso que podría parecer, las condiciones actuales para los pintores contemporáneos son privilegiadas, el acceso a inagotables fuentes de información no

permite pretexto alguno para que el pintor, a través de sus procesos produzca conocimiento artístico y evite ser un simple productor de imágenes.

Los procesos creativos y de producción dirigidos a la práctica de la pintura contemporánea fundamentados en el estudio de referentes pictóricos son de radical importancia, la falta de referencias históricas en la práctica de la pintura causa confusiones y dan como resultado imitaciones por desconocimiento, de aquí la importancia del estudio en la historia de la pintura, así como el empleo y desarrollo de sus procesos creativos y de producción, que le permitan sobre todo ser crítico con su propio trabajo.

El pintor crítico es un pintor creativo, ante un mundo diverso se exige un pintor diverso; para serlo es necesario que el pintor cuestione y rete las maneras en cómo se producen sus emociones y sus pensamientos en la práctica pictórica, igualmente importante es estudiar la relación que tiene todo esto con su vida personal, el objetivo es construir poco a poco los parámetros de su producción artística, para evitar confundir la diversidad creativa con las modas volubles y superficiales de lo meramente vendible.

Cuando la supuesta inspiración y el agotamiento de las modas inevitablemente fallan, los procesos creativos le dan al pintor acceso al descubrimiento personal de su lenguaje pictórico y su manera de producir, procesos que tienen como base fundamental las actividades prácticas en el taller, es decir solo se aprende a pintar pintando.

Los procesos creativos que en esta investigación se proponen tienen como base operativa estrategias de paseos, collage y dibujo, que desarrollan la observación y la imaginación visual.

Dentro del esquema de los procesos creativos, el dibujo es de radical importancia, al ser estructura de interpretación, razonamiento y puente de conexión entre lo sensible, emocional y racional del pintor con sus experiencias y su producción pictórica.

El dibujo en sí es un proceso previo a la improvisación que permite acceso directo a las acciones pictóricas improvisadas, en términos de la presente investigación, el objetivo es evitar deliberadamente la composición como paso previo a la producción, esto tiene la finalidad de ir directamente de la observación y meditación del tema a la producción, que de ahora en adelante llamaremos **Improvisación Pictórica**, entonces en este sentido ¿Qué es la pintura sino pintar? Como dice Gilberto Aceves Navarro ...*"el chiste es pintar, no hacer cuadros"*.

Es muy importante aclarar que nunca se le considera a la composición antagonista de la improvisación, son simplemente dos maneras de abordar la pintura y ni una estorba a la otra.

Pintar es la acción sustancial de la pintura, la producción pictórica entraña misterios enormes, esta investigación no pretende ni podría desentrañar dichos misterios pues la producción pictórica va mucho más allá de un mero depósito de materiales y color sobre una superficie, pintar es el momento decisivo e ineludible en el que el pintor hace que su pintura exista, acto de creatividad, de reto y valor, de memoria y olvido, conjunto inexplicable de acontecimientos que con respecto a lo anteriormente dicho propondremos como **Improvisación**.

### **Relación de Pensamiento Lateral y Proceso de Producción pictórica**

El Pensamiento Lateral estudia la manera de posibilitar cambios en las formas de producción del pensamiento creativo, se propone abordar los problemas desde diferentes perspectivas. Edward de Bono es el creador de las teorías sobre el Pensamiento Lateral, para él es fundamental entender que el cerebro humano funciona mediante pautas o patrones, el Pensamiento Lateral se basa en ese funcionamiento, así que el objetivo es crear nuevas rutas de acceso a esas pautas para producir a su vez nuevos patrones, nuevas formas de pensar ante el aprendizaje y la resolución de problemas.

En éste esquema de Bono, propone dos elementos que inducen al cerebro a crear nuevas rutas de pensamiento, son: la *Provocación* y el *Desvío*, el primero (*Provocación*) es un elemento divergente que no tiene nada que ver con el objetivo primario o problema a resolver, se configura como disruptor dentro del esquema, su función es servir como punto de apoyo para saltar a la idea nueva, el segundo elemento (*Desvío*), que de sí es la idea buscada, cuya principal característica es que está constituida de elementos no contemplados en el esquema, provoca patrones mentales inéditos e insospechados por el individuo, condiciones por las cuales es muy probable que esa idea sea nueva.

Desde la perspectiva de esta investigación estos dos elementos *La provocación* y el *Desvío*, son las principales herramientas del Pensamiento Lateral, debido a su dinámica y características es posible asociarlas a la improvisación en pintura y al proceso de producción de Karel Appel.

## **Pintura y hermenéutica en torno a la obra de Karel Appel**

Con el estudio de las pinturas *Rostro en el paisaje* y *Desde el principio* de Karel Appel se lleva a cabo una aproximación a sus códigos plástico-visuales, haciendo principal énfasis en estudiar las fuerzas creativo-productivas que construyen su manera de pintar.

Teniendo claro que Karel Appel es un pintor holandés de la posguerra, la pregunta a resolver por encima de todo es ¿Cómo las fuerzas creativo-productivas que un pintor emplea para la producción de su obra dan respuesta a los tiempos de barbarie en los que él mismo se encuentra inmerso? El principal tema aquí no es la violencia, sino como a pesar de todo el pintor puede ser creativo y crítico con su tiempo a través de su producción.

La interpretación de las pinturas *Rostro en el paisaje* y *Desde el principio* de Karel Appel, tiene como base teórica la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer descrita en su libro *La Actualidad de lo Bello*. Es condición para Gadamer alcanzar “la Experiencia del Arte” al “hacer simultáneos el presente y el pasado”, a través de “aprender a demorarnos de un modo específico”, experiencia de tiempo reflexivo que nos permite sumergirnos en la obra de arte, profundizar en ella al experimentar el tiempo sin la tiranía mecánica del reloj, experiencia que permite reconocernos a través de los acontecimientos del arte que nos significan.

El ejercicio de interpretación articula la Hermenéutica y el dibujo, con lo que se propone una exploración conjunta entre elementos verbales (hermenéutica) y elementos visuales (dibujo), los productos obtenidos son dos textos y una serie de dibujos de interpretación sobre las obras seleccionadas de Appel.

## **Pintura e Improvisación**

Proponer el cruce de disciplinas artísticas es un ejercicio que debe ser organizado y estructurado para que rinda frutos congruentes. La improvisación es una parte de la disciplina musical ampliamente utilizada, sobre todo en expresiones contemporáneas como el jazz, el blues, el rock progresivo y la música electrónica.

El músico que improvisa ya no atiende a limitaciones compositivas, pero sí a estructuras de orden tonal que le permiten transmitir armónica y melódicamente sensaciones insospechadas, dinámica de búsquedas y descubrimientos profundamente personales suscitados por la exploración

técnica, tonal, melódica y sonora, de sus propios recuerdos y olvidos, dinámica profundamente sensible y emocional, juego lúdico y no lúdico de decisiones y libertad creativa, que permite un sinnúmero de posibilidades interpretativas.

Al músico y al pintor les sucede exactamente lo mismo, cuando un pintor pinta, improvisa, sabe bien que la composición y el boceto son guías que le permiten claridad en la producción, pero también sabe que las últimas decisiones, las que finalmente configuran la pintura resultante se gestan frente al lienzo, las variaciones de color, cuanto contraste debe generar uno u otro plano, cuanto es necesario que un color vibre junto o separado del otro, hasta donde correr el color, con que densidad debe fundirse o debe provocar un deslinde entre planos, son decisiones construidas en el momento justo de pintar, nunca antes.

Karel Appel improvisa y va decidiendo espontáneamente la generación de la forma y el espacio plástico mediante el color-materia, a tramos, a jalones y empellones, cuando pinta olvida todo lo que no le es importante a su pintura, es decir también echa mano del olvido como herramienta creativa, llenando huecos, relacionando sus tiempos vitales y pictóricos.

Por lo anterior es que en este trabajo se propone pintar sin cultura ni estética como factores que sometan y limiten la propuesta pictórica, evitar la seducción por soberbia y avaricia que hacen a los pintores obedientes y mansos.

La propuesta no es negar la cultura, no es posible, pero si cuestionarla para no formar parte de ella ciega y sordamente. El pintor cuando pinta está pintando singularmente acompañado del mundo, juego del todo con el todo que entraña la mayor libertad creativa.

### **Estructura de la investigación**

Antes que cualquier otra cosa, fue necesario partir de una estructura que organice la totalidad del trabajo. La tesis está organizada en cuatro capítulos, en cada uno de ellos se llevan a cabo tareas distintas y relacionadas al objetivo particular de cada uno.

En los tres primeros capítulos se encuentran los aspectos teóricos necesarios que dan sustento a la argumentación sobre la relación de Improvisación, Pensamiento Lateral y producción pictórica de Karel Appel, en el último capítulo se encuentra la aplicación de esa teoría en forma de propuesta del proceso creativo, así como la producción personal.

En el Capítulo 1, se llevan a cabo dos tareas: INVESTIGAR Y RECOPIRAR, se trata de investigar y recopilar, para seleccionar información que permita establecer el contexto histórico, artístico y cultural en el que Karel Appel desarrolla su primeras afinidades artísticas en relación con el proceso histórico que le tocó vivir, parámetros indispensables para entender su pintura pues no hay hombre sin contexto.

En el Capítulo 2, la tarea es ANALIZAR, aquí se aborda en primer lugar el contexto personal y artístico de Karel Appel, en segundo lugar se lleva a cabo la propuesta teórica del proceso de interpretación sobre las pinturas seleccionadas de Appel, *Rostro en el paisaje* y *Desde el principio*. La información sobre su contexto personal y artístico es una herramienta necesaria para la interpretación de su obra.

La propuesta de interpretación articula dos herramientas: el dibujo con el que se lleva a cabo un proceso visual de interpretación y la hermenéutica con el que se lleva a cabo un proceso verbal de interpretación.

En el Capítulo 3 la tarea es RELACIONAR, sin duda la más ardua y delicada de la investigación, pues con base en el análisis sobre los tres aspectos contenidos en este capítulo es que se propone la relación entre Improvisación y Pensamiento Lateral, con el proceso de producción de Appel.

En el Capítulo 4, EXPERIMENTAR, aquí se encuentran los materiales producidos y seleccionados a lo largo de la investigación, también en este capítulo se pone en práctica el proceso de interpretación explicado en el Capítulo 2, resultado de este proceso se obtuvieron dos textos y dos series de dibujos.

Se explica también la mecánica del proceso de producción empleado para la realización de la serie final de pinturas y se muestran las series de collages, dibujos y pinturas producidas a lo largo de la investigación.

# Objetivo de la investigación

Analizar el proceso de producción de Karel Appel con referencia a sus pinturas *Desde el principio* y *Rostro en el paisaje*, desde las claves de la Improvisación y del Pensamiento Lateral, con la finalidad de encontrar la relación entre Pensamiento Lateral y la Improvisación como herramienta creativa y de producción pictórica.

Resultado de la investigación, proponer una serie de pinturas producidas mediante las claves de la Improvisación y del proceso de producción de Karel Appel.

# **CAPÍTULO 1**

(INVESTIGAR / RECOPIRAR)

CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO – CULTURAL  
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EUROPEO



# Objetivo del capítulo

Llevar a cabo un estudio sobre el contexto histórico y artístico-cultural de la primera mitad del siglo XX europeo, con la finalidad de ubicar los precedentes e inicios de la producción pictórica de Karel Appel.

## 1.1. Contexto histórico: Europa 1914 – 1945

Al parecer la posmodernidad no solamente aniquila los grandes relatos, sino también adormece la memoria individual y colectiva, estado amnésico que no está nada mal si de anestesiar inclusive se trata, a nadie en sano juicio place recordar uno de los periodos más catastróficos en la historia de la humanidad, La Segunda Guerra Mundial, sin embargo para los fines que persigue el presente trabajo es necesario hacerlo, aun cuando ya se haya dicho todo.

Efectivamente ni el recuerdo ni el olvido bastan, y hasta morboso asunto si es con ocio la remembranza, en definitiva, entonces mejor sería provocar el olvido. Analizar un suceso histórico es por fuerza ir al pasado, teniendo en mente que toda recapitulación es una interpretación, que en este caso permite plantear un campo de especulación responsable y suficiente. Especulación que solo tiene sentido si el intento es explorar los efectos de aquellos acontecimientos en la actualidad con el máximo compromiso de evitar vendettas, regodeos perniciosos y mentiras de odio.

El recorrido que a continuación se emprende tiene la finalidad de plantear en perspectiva, el acontecer cotidiano de la población civil europea de ese periodo histórico. Explorar sobre todo el sentir del ser humano común quien principalmente sufrió en carne viva los estragos de la guerra y sus consecuencias, hacer énfasis en que la mayoría de los artistas europeos de la época fueron parte de esa misma población civil, de tal modo que es necesario decir que los civiles fueron protagonistas activos de los acontecimientos socioculturales de ese periodo histórico.

La finalidad en el presente capítulo es proporcionar un contexto suficiente que sirva como base al estudio de la pintura del pintor holandés Karel Appel, un civil más en la Europa bélica, ubicarlo en contexto de los diferentes acontecimientos históricos que experimentó y, que paulatinamente influyeron en la vida del hombre y por tanto del pintor, dualidad que produjo el quiasmo que es su obra. Colocar a Karel Appel en este contexto, permitirá dar lectura a aquellas fuerzas que desarrollaron y provocaron en él sus capacidades creativas convertidas en producción pictórica.

## 1.1.1 La Paz Armada y La Belle Époque

Lo primero es colocarnos en contexto de la primera mitad del siglo XX europeo, para tal efecto debemos ir todavía un poco más atrás, y referirnos al periodo comprendido entre 1817, fin de la Guerra Franco – Prusiana y 1914, inicio de la Primera Guerra mundial, conocido como “La Paz Armada”.

En realidad, las grandes potencias como Inglaterra, Francia, Alemania e Italia no cesaron de hostilizarse unas a otras, haciendo alarde de sus logros imperialistas, náuticos, científicos e ingenieriles. Los avances en las ciencias sirven principalmente a la industria y la carrera por el liderazgo en la producción armamentista.

La Paz Armada, y como posteriormente, aunque perteneciendo a un contexto histórico distinto, pero de operatividad política similar La Guerra Fría, trae profundas consecuencias en prácticamente la totalidad de los órdenes de la cultura europea, la ilusión de una paz duradera genera simultáneamente y por consecuencia un periodo íntimamente asociado conocido como “La Belle Époque”. En este periodo la población civil, objeto de ensayo y protagonista de todo acontecer político-social, sufre la falaz ilusión poco duradera de un bienestar moderno, la idea de prosperidad cunde proveyendo esperanzas para el futuro, las nacientes clases obreras y las campesinas modernas poco a poco logran avances en el terreno de los derechos laborales, y comienzan a tener acceso a la educación. La ciencia decía poder explicarlo todo, demostrando sus capacidades mediante avances tecnológicos, la economía sofisticaba sus formas de intercambio a nivel global, las prácticas del consumo a gran escala comienzan a tener cada vez mayor impacto económico, de tal manera que las masas, “el vulgo”, más tarde que temprano, carne de cañón y relleno de trincheras se perfila como el factor más importante en la economía capitalista de consumo europeo.

Estos y otros factores modificaron sustancialmente todo en Europa, y es tal vez el sentido de profundidad y continuidad al que también se refiere el historiador italiano Enzo Traverso.

No podemos decir que los periodos de paz fueron inexistentes, sin embargo, la paz fue en gran parte impulsada y apenas sostenida por iniciativa de solo unos cuantos actores políticos del momento europeo, no obstante, en la realidad solo se trataba de un conjunto de ilusiones y

buenas intenciones que postergaban agónicamente el horror por venir. Esa tensa paz era apenas sostenida principalmente por la carrera armamentista, como se comprobó posteriormente, la paz que más perdura es la paz amenazada por la guerra.

La Paz Armada. Cuántas veces se dijo que el armamento constituía la mejor garantía de la paz, por aquello tan clásico de << si vis pacem, para bellum >>.

Y sobre todo en un momento en que la tecnología era capaz de producir armas de un potencial tal como no había conocido entonces la historia. (Comellas, 2010: p11)

Si bien la cultura de las diferentes naciones europeas logró sostener sus tradiciones y costumbres, en un ambiente de constante e hipócrita armonía y hostilidad, el universo cultural europeo fue profundamente trastocado y modificado, es imposible pensar que después de más de tres décadas de sangrientos conflictos Europa siguiera siendo la misma, y claro como es, el hombre común actor principal de toda sociedad fue el primeramente afectado.

## 1.1.2 La Guerra Civil Europea

Por un lado, la presente exposición debe ser breve y al mismo tiempo suficiente, con respecto de los acontecimientos suscitados en Europa durante el periodo comprendido entre 1914 y 1945, y por otro lado, pero principalmente, es proponer un enfoque un tanto diverso al convencional cuando de las Guerras Mundiales se trata. Abordar dicho periodo proponiéndolo como “La Guerra Civil Europea”, no es un falso empeño, la principal razón es que desde esta perspectiva, la población civil es colocada al centro del conflicto armado, perspectiva que nos permitirá comprender lo más cercanamente posible, las devastadoras consecuencias que las personas comunes debieron tolerar en tiempos de una guerra insospechadamente violenta y abominable, una guerra en la que la bestialidad cotidiana fue insólitamente destructiva.

El presente esbozo trata sobre la brutalidad humana provocadora de cambios profundamente transformadores, consecuencia de los conflictos armados de la primera mitad del siglo XX, también se trata de explorar la calle como teatro y lugar histórico humano, ámbito de historias y

devenires colectivos e individuales de sus patéticos y finitos actores, el transeúnte, el ser humano común.

Para autores como Salvador Borrego (*Derrota Mundial*), Enzo Traverso (*A Sangre y Fuego*) y José Luis Comellas (*La Guerra Civil Europea*), La Segunda Guerra Mundial de 1939, no puede entenderse como un acontecimiento bélico independiente de la Primera Guerra Mundial de 1914, de la Revolución Rusa de 1917, y esta, de la Guerra Civil Española de 1936, acontecimientos que desembocan en La Segunda Guerra Mundial que culmina en 1945, más de tres décadas de altísima violencia y complejidad que modificaron profundamente la totalidad del acontecer europeo.

Durante la primera mitad del siglo XX, Europa conoció una insólita aglomeración de conflictos: guerras “clásicas” entre estados, revoluciones, guerras civiles, guerras de liberación nacional, genocidios, enfrentamientos violentos surgidos de clivajes de clases, nacionales, religiosos, políticos e ideológicos. Numerosos observadores contemporáneos y, en las huellas de estos, numerosos historiadores han intentado restituir el sentido de esta era turbulenta colocándola bajo el signo de una “guerra civil europea”. (Traverso, 2009: p31)

Enzo Traverso, parte de la idea de plantear las guerras mundiales como “La Guerra Civil Europea”, expresión tomada de una carta escrita desde el frente en La Primera Guerra Mundial por el pintor alemán Franz Marc:

...una guerra civil europea, una guerra contra el enemigo invisible del espíritu europeo. (Traverso, 2009: p31)

Expresión atribuida como concepto filosófico al Filósofo e historiador alemán Ernst Nolte. Traverso, utiliza el concepto de Nolte para:

... intentar captar el sentido de una época de guerras y revoluciones en la que la simbiosis entre cultura, política y violencia modeló profundamente las mentalidades, las ideas, las representaciones y las prácticas de sus actores. (Traverso, 2009: p11)

Es precisamente a ese espíritu europeo, confuso y brutal, al que se refiere, Marc, Nolte y Traverso, que es preciso explorar, para tratar de comprender, las respuestas artístico-pictóricas que Karel Appel propuso y tal vez opuso al mundo convulso que le tocó vivir.

En las dos Guerras Mundiales, los civiles fueron blanco de ataques sistemáticos y bombardeos indiscriminados, por consecuencia la población desarmada padeció una ineludible y estrecha relación con el horror y la angustia, la incomprensible violencia se hizo cotidiana, pues se suscitó increíblemente diversa. En ocasiones no había ni razón ni aviso para los asesinatos, individuales y colectivos, el odio y la locura hizo aflorar lo mejor y lo peor de las personas, situaciones plagadas de lo inédito. Las guerras convencionales que hasta la fecha se habían sostenido, y hasta antes de La Primera Guerra Mundial, respetaban a la población civil, excluyéndola del conflicto.

A partir de la Primera Guerra Mundial y posteriormente a ella, las ciudades y los civiles, fueron brutalizados, al ser considerados objetivos militares, blancos fáciles y perfectamente visibles, concentrados en las ciudades fueron el principal objetivo de las llamadas “Guerras Totales”, táctica cobarde que no ha dejado de practicarse hasta la fecha, Vietnam, Corea, Irak, Afganistán dan funesto testimonio.

Si los dos conflictos mundiales mostraron desde el principio características de guerra civil se debe a que fueron conducidas como *guerras totales*.

La guerra total supera por definición los límites de una guerra clásica para invadir el espacio de la sociedad civil, tradicionalmente excluida del dominio militar.

(Traverso, 2009: p121)

Más aún la Guerra Total transformó su significado y operación a la “Guerra de Terror”, provocar horror sin límite también se convirtió en un objetivo militar, y por consecuencia surge la “Guerra de Exterminio”, como repugnante sofisticación en el avance incontenible de las ambiciones humanas, Croacia, Serbia, Somalia, abren la puerta al éxtasis de las bestias. El exterminio aparece como el atroz extremo medida de la raza humana. El exterminio sistemático impone la paz mortal a los desgraciados que de una forma u otra terminaran muertos, previa vergüenza y tortura, a manos de civiles convertidos en soldados sin honor ni medida. Las víctimas por su parte, si pudieran tomar venganza de los verdugos, duplicarían vejaciones y atrocidad. Así el

civil, soldado y verdugo, son el mismo personaje satírico, que continúa el ciclo de odio, fuego y carne, elementos del culto a las bestias y el poder.

Colocar a la población civil en el centro de los conflictos armados dio como resultado, la generalización de la violencia y que prácticamente ésta saliera de todo control, debido a la exacerbación del odio y del terror. Siendo el estado quien posee el monopolio de la violencia, los civiles no hacen más que odiar a quien el estado odia, contagio de odios traducido en fervor patriótico.

La Guerra Civil Europea, llega a su extremo cuando las tácticas militares se desarrollan en plena calle, el combate urbano, explota y prolifera rápidamente, debido al ataque de las infanterías, “La Guerra Mecanizada” con tanques y bombardeos aéreos, “La Guerra Relámpago” implementada por el ejército alemán en la invasión a Polonia y posteriormente la invasión a Holanda, Francia y Rusia, así como la invasión a Alemania, y los Balcanes por el Ejército Rojo, son solo unos ejemplos.

No se combate ya solamente sobre las líneas del frente sino también sobre la retaguardia. Los submarinos llevan el combate a los mares y los bombardeos aéreos impactan sobre las ciudades.

Todo el continente se convierte en teatro de las operaciones militares.

(Traverso, 2009: p121)

La lucha calle por calle coloca a la población civil en las entrañas de la guerra, las personas comunes de todos los ámbitos son ahora los principales actores del conflicto. Cuando la guerra abandona su espacio lógico que es el campo de batalla y entra al traspasio del recinto familiar, entonces la patria es la casa, la mesa y la cama, el caos bélico ha fundido los espacios en una carnicería, así la violencia se infiltra profundo, tanto como el odio y la sed de venganza.

La intimidad queda vedada, y sin intimidad ya no hay espacio propio que defender, se acaba el pudor y la dignidad es expulsada por el odio. Cada civil, es convertido en patriota, asesino y víctima. Sin embargo, los ejércitos se integran por hombre vivos antes que soldados, un hombre jamás nació soldado, el hombre muere y el soldado es remplazado. Antes de la Guerra Total la distancia del campo de batalla superaba el grito del moribundo y el reclamo de los enemigos perplejos e inventados. En la guerra contemporánea los gritos y reclamos están en casa.

El soldado desconocido es el que asesina y muere pero nunca triunfa, no puede, le es imposible, obligado a sus atrocidades, lo que le resta es el vestigio y los tormentos de sus recuerdos atroces, muerto internamente solo queda el pellejo irreparable, cínicamente engañado en la ficción de haber salvado todo aquello que nunca fue suyo, salvar la nación propiedad de los ambiciosos que desprecian sus gestas y dolores, que solo ven en él un soldado en reserva, un hombre al cual envilecer y bestializar acostumbrándolo al trabajo para el consumo. Las épicas no reparan en aclarar que aun cuando quedan sobrevivientes, todos en el campo de batalla y la ciudad en ruinas han muerto, porque asesinar es morir.

Si los dos conflictos mundiales mostraron desde el principio características de guerra civil se debe a que fueron conducidas como *guerras totales*.

La guerra total supera por definición los límites de una guerra clásica para invadir el espacio de la sociedad civil, tradicionalmente excluida del dominio militar.

(Traverso, 2009: p121)

### 1.1.3 El Partisano

Aquí en la violencia de masas es donde surge el partisano, el civil armado organizado bajo la ley de la defensa de la patria, y ya habíamos dicho que patria es intimidad. Surge en un ambiente transformado e inédito, transformación que degrada y enaltece simultáneamente. El partisano es un personaje constituido de tres: el verdugo, la víctima y el testigo.

... la violencia de masas es el resultado de un triángulo – los verdugos, las víctimas y los testigos. (Traverso, 2009. p12)

El partisano no fue un soldado reclutado, pelea como un civil, a su manera en sus términos y en su espacio. El partisano en muchos sentidos conecta con el poeta, el músico y el pintor, que igualmente luchan a su manera, más que con sus armas con sus herramientas que construyen posibilidades. El partisano se camufla para atacar al enemigo casi a pellizcos, pequeños despliegues bélicos, heroicos, osados y furiosos que acumulados van causando un gran impacto. Las pequeñas guerras, las guerrillas aquí y allá, intentan mermar la atroz y descomunal



maquinaria de guerra creada por la voracidad. El poeta y el pintor participan de la guerrilla, se incentivan y alimentan de la debacle y la destrucción, desde su individualidad van creando espacios nuevos, pero no asépticos de los acontecimientos que les acaecen, van gestando contingencia colectiva, por tanto algo nuevo con que mermar la maquinaria enajenante que consume hombres solitarios y debilitados.

Tanto la religión como la filosofía, la ciencia y el arte tienen una función en la lucha por la existencia de la sociedad (Sánchez, 1978: p240)

Para algunos la esperanza es cosa ociosa y cursi, pero no para aquellos que padecieron un ciclo de guerras en las que los principales protagonistas, fueron ellos mismos, víctimas y victimarios, fiesta ritual que celebra lo peor del hombre por el hombre, donde la muerte solo es el resultado del odio y del dolor. Para el poeta y el pintor, crear e imaginar algo a partir de la destrucción que atiborra y envenena, es similar a la lucha del partisano, las pinturas y los poemas son pellizcos a las fuerzas descomunales de enajenación y engaño, tarea creativa que va significando en corto, mediano y largo plazo, poco a poco, pintura a pintura, pincelada tras pincelada.

Así Karel Appel, la pintura de la guerra surge de la guerra interna del pintor que lucha por seguir pintando, por encima de la devastación es pintura del drama verdadero, alejándola del elogio patriótico surge de las entrañas del pintor, surge de las andanzas del pintor por las calles lujuriosas, inverosímiles, devastadas, dantescas. La calle como teatro operativo de la guerra, no provee otra estética que no sea la evocación de la destrucción y la ambición del hombre. Sin embargo en el caso de Karel Appel no podemos esperar que de la debacle total surjan esas mismas necesidades, por el contrario de la destrucción el pintor crea y niega la abolición de la posibilidad de cambio y surgimiento de lo nuevo. El pintor como un partisano lucha en la cotidianidad de las calles arrebatándolas de la necesidad humana de venganza y destrucción, en ese sentido el partisano y el pintor, no quedan bien con ningún bando, los dos son consignados por sus ideales.

El partisano no tiene uniforme, pero posee una moral y normas de conducta.  
(Traverso, 2009: p85)

## 1.1.4 Filosofía entre guerras

Durante el periodo comprendido entre 1914 y 1945, las corrientes de pensamiento europeo que se manifestaron con mayor potencia fueron la Fenomenología y el Existencialismo. Cuando se habla de Existencialismo, es necesario hablar de Existencialismos. Se trata de una corriente de pensamiento tan diversa como la cantidad de sus filósofos, de tal manera que pensar en ella como una sola idea filosófica es inapropiado, debido a los profundos matices que resultan ser de radical importancia para cada autor. Por tal motivo en este breve apartado, solo se mencionarán aquellos autores que para fines prácticos sea necesario.

No obstante, hay un punto común para prácticamente todos los llamados filósofos existencialistas, cuyo eje conceptual digámoslo así es: la existencia humana.

Se ha mencionado que la idea de existencia humana radica en el centro de la filosofía existencialista, de forma paralela como el planteamiento hecho por Traverso y Comellas, La Guerra Civil Europea, la crisis radica en el quehacer humano, más concretamente en su interior en el Ser-Humano.

Es imposible pensar que cuando hablamos de “La Guerra Civil Europea”, no hablemos de un agudo periodo de “crisis”, para el filósofo italiano Norberto Bobbio, la crisis no es algo ininteligible, abstracto, o de emanación insospechada, por lo tanto, sospechosa, por el contrario la crisis se encuentra en el hombre, en cada uno de los hombres y ya con esto el caudal de variantes se abre incontenible.

Bobbio parte de una formación en el pensamiento alemán Heideggeriano, aplica la Fenomenología a problemas de índole jurídico, la filosofía existencialista o Existencialismo pre-Sartreano constituye la base de su pensamiento antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Bobbio experimentó en carne propia los horrores de las guerras mundiales.

Para Bobbio, la idea de existencia humana y actitud filosófica se encuentran fuertemente unidas, cohesión ineludible sustentada en que, tanto se existe, tanto igualmente se filosofa, y filosofar es percatarse o intuirse en un momento en el mundo, sin embargo, ese momento habrá

ineludiblemente de terminar. Para Bobbio filosofar es una “actitud espiritual” y no una mera opinión académica, es un pensamiento practicable en lo cotidiano que tiene repercusiones y antecedentes en cada hombre.

Vamos a ocuparnos del existencialismo no como de la doctrina de Heidegger o de Jaspers, sino como de una actitud espiritual que abarca muchas cosas más de las que están contenidas en dos o tres libros de filosofía y tiene vínculos y resonancia en un mundo mucho más amplio que el que se contempla desde una cátedra universitaria. (Bobbio, 1974: p13)

Bobbio refiere a su época como un momento de “crisis”, “filosofía de la crisis y crisis de la filosofía”, para él sin embargo la crisis entraña su propio remedio, que se encuentra en el pasado, no solo en el inmediato sino en todo el pasado, la crisis actual es el resultado de todo acontecer humano, y nos aclara que no hay civilización fecunda sin crisis, por tanto, la crisis es un signo de avance que debe ser asumido como causa y efecto, de aquello por venir, de lo nuevo, de lo insospechado y sin embargo es necesario entender que la crisis es la confluencia de todo lo que emana del pasado.

La crisis permite construir de lo que se ha caído, destruye el orden actual y permite construir otro, pero es necesario ir más allá de un pequeño ajuste que solo sea un mero paliativo, una pequeña dosis de un pequeño acto medianamente valeroso, la crisis es un punto de no retorno. Si bien la guerra acarrea una crisis, esta es a final de cuentas nefasta, pues su principal característica es la destrucción por ambición. Es verdad que de las guerras se gestan cambios, no obstante dichos cambios son la respuesta del espíritu y actitud constructiva de los sobrevivientes, de los supervivientes, que por fortuna ya han probado su ímpetu y su espíritu después de la debacle. No es verdad que las guerras sean necesarias, arrojar a la muerte a millones sin que los líderes ni padezcan ni mueran es inmundicia cobardía, mimetizar de nacionalismos y la voracidad, son engaños probados que fructifican en la vileza del poder y que por desgracia aún son vigentes.

... crisis, pues, que en efecto de exuberancia desordenada, de vitalidad desatada, que no es decadencia, por más que sí pueda llevar a la decadencia, que a veces, más bien, es aparejadora de adelantos, cuando el hombre, reuniendo sus fuerzas

alrededor de una nueva certidumbre, vuelve a encontrar el camino de la liberación.

(Bobbio, 1974: p17)

En este sentido como Bobbio consigna, la crisis del individuo debe estar aparejada a desafiar feroz y frontalmente toda autoridad anquilosada y ciega de las necesidades de todo orden social impulsado por la avaricia, no obstante la autoridad a la que Bobbio se refiere principalmente, no es aquella constituida en el terreno de la supuesta alta política y rancia sociedad, ni tampoco en el arrabal; la autoridad a la que por fundamento se apela y que es necesario colocar en crisis, es la autoridad espiritual del individuo, la de cada individuo, que constituye la fuerza unitaria de crisis y cambio. Aquí nuevamente se coloca en el centro del esquema, al hombre existente, al que va más allá aun del teórico hombre existencial, es sin duda el que se intuye, el que se preocupa por sí mismo y reflexiona sobre la presencia (existencia) de otros hombres. La crisis individual resultado de la historia de cada hombre, que constituye sin duda alguna la autoridad que cada hombre ejerce sobre sí y, que se concreta en los actos por los cuales los hombres se confieren autoridad entre sí, unos a otros.

Nuevamente surge la figura del partisano, como el partisano de la pintura Appel que sigue creando, que sigue pintando el caos y la vergüenza, el que decide hacer algo y no simplemente fingir hacerlo, inmerso en el peor momento de crisis personal y del mundo que lo rodea.

Nota: En 1935 Norberto Bobbio es arrestado por sus actividades antifascistas, y en 1943, le cuesta la libertad (física) y es encarcelado por participar con la resistencia del norte de Italia, plagada de partisanos.

## 1.1.5 Arte entre guerras

¿Qué debe suceder para que un poeta olvide las letras? ¿Para que un músico omita el silencio? ¿Para qué a un pintor el color no le signifique nada? Al parecer las atrocidades de la guerra no han logrado hacer olvidar, silenciar ni cegar a los artistas. Aun en las peores condiciones el arte surge potente. No caeremos en la tentación de fabricar héroes, ni apologías que engañan tanto como los nacionalismos inventados con motivos de encono ideológico.

Como condición irrevocable, siempre que hay hombres, hay arte. Son a final de cuentas los artistas, los hombres quienes protagonizan la historia y los relatos, quienes intentan dar respuesta a problemas concretos de su tiempo y circunstancia, aunque es necesario decirlo no todos los artistas asumen el reto de igual manera, pues bien sabemos que el arte ha servido tanto a los sistemas de dominio, como a los hombres con voluntad de cambio. Los artistas que adoptan el compromiso de crear, aun cuando sus creaciones choquen con su presente y no concuerden con los paradigmas de su tiempo, asumen también las consecuencias de su ruptura.

Si algo caracteriza el arte del siglo XX es: Su ruptura con el arte del pasado estrictamente académico así como su necesidad de experimentación, inventiva e individualidad nunca solipsista. Si proponemos la triada: individualidad, ruptura y experimentación, encontramos la más salvaje diversidad, lo anterior no quiere decir, que en el arte del pasado estos factores no se hicieran presentes, como es de suponerse en cada época hubo artistas salvajes, que fueron a contrapelo del gusto estilístico de su época, más aún, al correr de los siglos, y suscitarse las guerras, también hubo artistas de la guerra, algunos hacían apología de ella, mientras que otros la consignaban.

Ya en este punto si existe tanta devastación, debemos combatirla y permitirnos la utilización de términos como: voluntad, espíritu, esperanza, fuerza, sin embargo, el intento es evitar exageraciones y regodeos. No obstante autores como E. Gombrich, Jorge Juanes, G. Dorfles, Adolfo Sánchez Vázquez. Wilhelm Worringer, T. W. Adorno y tantos otros más, hacen uso de estas expresiones para hacer énfasis en la intrincada naturaleza de la creatividad y profundas necesidades de producción que los artistas poseen, que les permite decidir por mantenerse en movimiento vital, rebeldes, irreverentes, firmes ante las circunstancias adversas de su tiempo. Y después que todo ha sido destruido, que todo ha sido depredado, asesinado, que todo ha sido violado no queda más que preguntarse ¿Qué queda por hacer? Y más aún ¿Con que hacer algo? Aquí es donde adquiere sentido la voluntad, el espíritu, la esperanza y la fuerza como motores de reconstrucción interna y externa, si ya no hay nada afuera, es necesario mirar dentro y moverse en busca de la *vitalidad creadora* y transformadora.

Citamos los dibujos que realizó Zoran Music preso en el campo de concentración de Dachau, artista que demostró poseer el espíritu que combate la desesperanza y la soledad, que al decir

de él mismo, sus dibujos no son testimonio de lo sufrido; entonces podemos proponer que son actos de rebeldía de su vitalidad, creatividad y espíritu artístico incontenible. Sus dibujos no son comparsa de su soledad, incluso la superaron para convertirse en símbolos nacidos de las necesidades más primitivas de su vitalidad creadora liberada en cautiverio.

De la devastación surgen más preguntas que respuestas, ¿y quién se atreve a responderlas? Lo mejor que pueden hacer los artistas, es aceptar la contingencia como inevitable y adaptarse con rebeldía a la incertidumbre como base de la creatividad y de los cambios nuevos, por eso Zoran Music dibuja con desperdicios de carbón sobre trozos de papel obtenido clandestinamente en el campo de concentración, sin duda tan infame ficha técnica no incluye el dolor abdominal por hambre, pero sus dibujos sí que nos transportan a las barracas pestilentes y el desahucio, pero nunca la desesperanza. Valeriano Bozal se refiere a Zoran Music:

... busca el sentido de aquella catástrofe colectiva, y al buscar ese sentido es cuando surge el estupor, en él, en sus obras, y también en nosotros, que las contemplamos (Bozal, 2003: p14)



SN. / Zoran Music / Tinta sobre papel / 1945

Claro está no puede resumirse el espíritu de toda una época en unas cuantas frases y mucho menos de un tiempo tan complejo, ya que el espíritu y la voluntad es la de cada hombre, y de allí cada pregunta y cada respuesta. Los períodos históricos más violentos y complejos son en los que algunos artistas asumen el reto de ir por delante, para proponer caminos que no han sido pisados, ni siquiera creados, parajes inexistentes.

En sobre la historia natural de la destrucción, W. G. Sebald llama la atención sobre la dificultad radical para expresar con el lenguaje los pensamientos y los sentimientos de aquellos que pudieron salvarse de la catástrofe colectiva de los bombardeos de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial y que desearon narrar los hechos. (Bozal, 2003: p13)

## 1.1.6 ¿Y para qué poetas en tiempo de penuria?

Valeriano Bozal hace referencia a T. W. Adorno cuando señala: “es imposible escribir poesía después de Auschwitz”. Entonces debemos preguntarnos ¿Qué hacen los hombres sin esperanza? Lo que encuentran los soldados que regresan a casa, es muy diferente a lo que dejaron en momentos de paz, pero igual a lo que dejaron en momentos de guerra. Hombres que en la guerra les fue imposible distinguir sus cualidades de sus defectos, confusión que crea hombres irreconocibles, monstruosos de carne y entraña. ¿Qué hacer? ¿A dónde dirigir la mirada? ¿De dónde asirse? ¿Existe todavía algún lugar? En esos tiempos oscuros en los que se termina el día, cuando en los campos de batalla los dioses ya no están, han huido, solo queda el hombre indigente, desamparado.

Heidegger refiere la elegía *Pan y Vino* del poeta Hölderlin quien pregunta “¿Y para qué poetas en tiempo de penuria?”, “Hoy apenas si entendemos la pregunta, ¿Cómo podríamos entonces entender la respuesta que da Hölderlin?”, dice Heidegger. Las preguntas fundamentales, reformadoras, no se formulan en cualquier tiempo, sino en los momentos más oscuros de la humanidad, “El fin del día de los dioses. Atardece.” Dice Hölderlin. Es cuando los dioses ya no pueden reunir a los hombres, y los hombres ya no tienen la capacidad de ir a los dioses, están ofuscados y ciegos por la oscuridad, por eso los hombres quebrantados por la rabia y desahucio, han desposeído de su divinidad a los dioses.

No solo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. (Heidegger, 2010: p199)

“El tiempo de penuria”, “la época de la noche”, se ilumina con las luces artificiales y patéticas de los obuses y los bombardeos homicidas de la guerra humana, no así cuando los dioses, los

Titanes y los Olímpicos luchan, crean valles y montañas; disputa divina que ha dejado rastros geológicos como recordatorios para el hombre contemporáneo. Las luces de la pólvora son luces pestilentes de la debacle y muerte, no son guía ni faro que oriente, impactos que hieren la tierra provocando su infecundidad, luces teatrales que iluminan el espectáculo abismal de las atrocidades humanas.

Sin embargo paradójico como es, en el abismo reposa el cambio, esa es la crisis a la que Bobbio se refiere, la esperanza se refugia temerosa en lo más profundo, allí se autoexilia y habita mientras tanto, pues sabe que es lo último que queda, si ha de construirse algo nuevo habrá que hacerlo desde lo más profundo, porque el cambio no existe desde la superficie.

Suponiendo que todavía le este reservado un cambio a ese tiempo de penuria, en todo caso solo podría sobrevenir cuando el mundo cambie de raíz, lo que quiere decir aquí, evidentemente, cuando cambie desde el fondo del abismo. (Heidegger, 2010: p200)

Si algo nos revela el tiempo de penuria, es que estamos en la época más oscura, en el abismo-punto de partida imperativo de lo nuevo, del cambio y de lo que es necesario construir.

Los poetas, son el músico, el danzante, el pintor, el arquitecto y el dramaturgo, sin embargo, no son divinos, son hombres que también padecen vergüenzas y poseen deseos. Los poetas no son pastores ni dioses, son hombres que evocan a Hércules, Cristo y Dionisio. Los poetas son capaces de intuir el rastro que han dejado esos dioses huidos, la divinidad que estos han dejado invisible a la mayoría de los hombres, la mayoría de los hombres no lo saben pero son ellos quienes expresan la esperanza con la que la humanidad se mueve; los poetas a la vanguardia van pronunciando esa divinidad dejada, así como regando migajas en el camino, para que los hombres sin esperanza, conozcan los senderos y recolecten esas moronas-vestigios, con las que el huérfano y el extraviado habrá de construir símbolos, que le permitirán recordar su origen y reconocerse en los orígenes del tiempo, símbolos-faros luminosos guías en la noche abisal.

Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Por eso, la noche del mundo es, en el lenguaje de Hölderlin, la noche sagrada. (Heidegger, 2010: p201)



## 1.2 Contexto Pictórico: La pintura entre guerras

La actividad artística es imparable, aun en el contexto de un conflicto como La Guerra Civil Europea (1914 – 1945), de hecho, para algunos artistas, su actividad se intensificó, y por desgracia para otros acabó brutalmente. Desde los dos bandos, obligados o por convicción propia, los artistas participaron activamente en el frente de guerra, otros sin embargo se vieron orillados a huir para salvar la vida, algunos sometidos por las circunstancias a trabajar a favor de uno u otro bando, incluso hubo quienes cayeron prisioneros y perdieron familia, casa, voluntad y vida.

Y es que cuando hablamos de actividad artística es común que solo hagamos referencia a los circuitos del arte más reconocido y sus personajes, sin embargo, aspectos de las artes menos visibles como el académico, o el de creadores populares que no son reconocidos más allá de sus pueblos o barrios, quedan en el olvido, no obstante a final de cuentas, también son parte importante de la cultura y en muchas ocasiones de la resistencia.

Artistas reconocidos o no vieron afectada sus actividades de un modo u otro a favor o en contra. Si consideramos factores como la escases de materiales, la falta de espacios, el hambre, el terror, apenas podemos imaginar que tan difícil sería para aquellos artistas producir cualquier cosa, pues el objetivo fundamental era sobrevivir. Los artistas indomables pese a todo produjeron desde la trinchera, el gueto, la universidad y los talleres. Así como el partisano, los artistas actuaban en la clandestinidad, concretamente escondidos o desde una simulación ideológica obligada por las circunstancias. Prácticamente no había otra forma, porque cuando hablamos del arte entre guerras y el de posguerra, el espíritu, el ímpetu, y la fuerza creadora ya resultan ser una herramienta indispensable, las experiencias superan lo anecdótico para ser vivencias que son parte fundamental de la producción artística.

## 1.2.1 Expresionismo

Considerando la extensión y diversidad de un movimiento artístico como es el Expresionismo europeo, el principal objetivo en este brevísimo recorrido es explorar los principales planteamientos que, aun en su diversidad fueron comunes entre los diferentes Expresionismos y artistas considerados expresionistas.

En opinión de la historiadora alemana Karin Thomas, el Expresionismo encuentra sus precursores en pintores como: Vincent van Gogh, James Ensor y Paul Gauguin, entre otros.

El término Expresionismo, fue utilizado por el pintor Julien-Auguste Harvé, para nombrar así ocho de sus obras destinadas al Salón de los Independientes de París en 1910. Debido a la importancia que los intelectuales en Alemania otorgan a este concepto llegado de Francia, su germanización es lo que ahora conocemos como Expresionismo Alemán. Ya en ese contexto germano e inclusive nórdico, el movimiento se extendió en diversas formas de las artes, además de la pintura; arquitectura, poesía, teatro, cine, e inclusive se llega a proponer vínculos con la filosofía existencialista y la fenomenología.

Podemos mencionar algunos pintores alemanes como: Otto Dix, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Emil Nolde y George Grosz. El movimiento se internacionalizó con pintores de otras nacionalidades como: Wassili Kandisky, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Edvard Munch, Chaim Soutine y Paul Klee, e inclusive Maurice de Vlaminck considerado un Fauve. Todos pintores de vanguardia.



Bar / Maurice de Vlaminck / Óleo sobre tela / 1900

Cuando se habla del Expresionismo como tendencia artística, es imprescindible hacerlo atendiendo a la diversidad, fundamental y característica de este movimiento, así tal vez sea más apropiado decir, los Expresionismos.

Ya aquí encontramos una de las principales características del Expresionismo, su *diversidad creativa*, que radica en las propuestas expresivas individuales de cada artista. Sin embargo, la individualidad no quiere decir aislamiento. Algunos de ellos tomaron la decisión de agruparse, distinguiéndose tres grupos muy importantes: El Jinete Azul, El puente y La Nueva Objetividad.

Es decir podemos hablar de individualidades agrupadas, que no necesariamente seguían directrices gremiales, más bien se trataba de un conjunto de pintores que compartían intereses en común. La *individualidad creativa*, es entonces otra característica del Expresionismo. Si juntamos *diversidad e Individualidad creativa*, la resultante es *libertad creativa*.

Son artistas de todas las nacionalidades y todos ellos intentan dar a conocer el arte de vanguardia en cualquiera de sus manifestaciones. Pero sobre todo son artistas libres, personas que tienen una individualidad creativa excepcional. (Juanes, 2010: p186)

El Expresionismo va más allá de similitudes formales, técnicas o temáticas, entre los diferentes pintores expresionistas, aunque las hay y son de radical importancia, los juegos plástico-formales no son meros artilugios o enceres prescindibles, por todo lo contrario, son elementos pictóricos que surgen de una actitud ante la pintura y el mundo que les ha tocado vivir.

Lo que parece estar de fondo entre los pintores y artistas expresionistas es una actitud de innovación como individuo y artista, que surge como respuesta a un momento histórico radical, actitud basada en la experimentación que reclama a cada individuo la necesidad de romper con un pasado histórico mezquino y falaz, que ha desencadenado la brutalidad histórica. Tenemos aquí otra característica del Expresionismo: La actitud de ruptura, que tiene como principal motivación la necesidad de innovar, romper con viejos esquemas y paradigmas que frenan la diversidad y la expresión individual del arte moderno.

Cuando se habla de arte moderno, se suele pensar en un tipo de arte que ha roto con las tradiciones del pasado y trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otras épocas. (Gombrich, 2010: p429)

El expresionismo es un movimiento de protesta, confronta todo aquello que esclaviza y degrada al hombre, contra aquello que lo convierte en un objeto negociable, protesta contra el uso de la razón instrumental y la modernidad tecnocientífica, protesta contra la urbanización que degrada a los individuos y que desprecia e industrializa a la naturaleza.



*Metropolis / George Grosz / Óleo sobre tela / 100 x 102 cms. / 1916-17*

El expresionista vive constantemente en un estado de angustia, pues tiene una clara visión de las catástrofes que pueden surgir de la ambición humana, angustia que es más que premonitoria o heideggerian, hace énfasis en una realidad tangible y comprobable en la cotidianidad.



*Encuentro nocturno con un loco / Otto Dix / Agua fuerte, agua tinta / 1924*

Es también un *movimiento de búsqueda*, de las raíces profundas de lo humano, vía lo *primitivo*, busca identificación, en lo común que poseen los individuos que han caído en desgracia. Con esto no pretende decirse que la actitud del impresionista es la de un infeliz y amargo ser, es simplemente que el humor empleado por algunos artistas encuentra su ámbito en el sarcasmo, que suele ser más aleccionador que un mal chiste fabricado a costillas de las desgracias ajenas, el sarcasmo es signo de inteligencia y sensibilidad sobre las ironías del mundo, a las que todos estamos expuestos.

El sistema de dominio que lucha por prevalecer a toda costa es aquello que los expresionistas pretenden denunciar, lo siniestro y destructivo del sistema enajenante. Crean sus denuncias mediante una plástica que rechaza la belleza convencional pertrechada en falsas construcciones de un mundo ideal, creado para un supuesto bienestar y adelanto humano.

No es que la artista alemana Käthe Kollwitz (1867 – 1945) creara sus conmovedores grabados y dibujos con el propósito principal de provocar una sensación. Ella se identificaba profundamente con los pobres y los desheredados, cuya causa quería defender. (Gombrich, 2010: p438)



*Prisioneros / Käthe Kollwitz / Aguatinta sobre papel / 33 x 42.8 cm. / 1908*

## 1.2.2 Informalismo

En su ensayo de 1944 *El Existencialismo* Norberto Bobbio señala “Europa vive un tiempo de crisis”, todo está en crisis, la vida, la filosofía, el arte está en crisis, sin embargo desde la perspectiva de Bobbio, la crisis es una sacudida que despabila y permite liberarse, cuestionar las viejas formas petrificantes que ralentizan los cambios necesarios, aunque no todo cambio es un florecimiento o avance, casi siempre es esperanzador, pero también en muchas ocasiones decepcionante. No obstante la crisis exige movimiento y es como ya se dijo restablecimiento, hacer salir de sus madrigueras a los hombres débiles, holgazanes, corruptos y dóciles.

... en un caso la crisis se revela en la forma de la sinceridad absoluta, hasta la crueldad consigo mismo, que encona la llaga con el desasosiego de un pensamiento que continuamente está en equilibrio inestable y en tensión no resuelta; en otro se presenta en la forma de la absoluta insinceridad, que es el modo de salvar la crisis, dando la espalda al problema y corriendo, con porte ceremonioso, al encuentro de la vida. (Bobbio, 1949: p25)

Aun para las personas que sobrevivieron el amplio proceso de las guerras mundiales, les es incomprensible tal nivel de devastación, más aun desde la perspectiva de los artistas que utilizan el mundo como referencia para su trabajo, ¿Qué sucede entonces con un pintor cuando mira al mundo despedazado hasta lo más profundo? que vive lo inverosímil y presencia lo nunca antes visto, si las referencias que hasta el momento se tenían ya no existen, las preguntas son ¿Alguna vez hubo tales referencias? ¿A dónde mirar?, ¿Con qué ojos mirar ese mundo nuevo y destruido? ¿Con cuales herramientas comenzar algo? si lo que había ya no lo hay, y lo que prevalece es la destrucción.

Como precedente casi simultáneo, al Expresionismo, el Informalismo fue un movimiento de ruptura, inclusive tiene el objetivo de romper con las formas tradicionales de la pintura que los mismos Expresionistas aún conservaban. Los dos movimientos artísticos nacen y son el producto de la guerra.

Mirar a su interior individual fue la respuesta que los pintores informalistas dieron a la pintura de su tiempo, en ese contexto histórico sin lugar a duda esto constituye una dirección poco

convencional, llamar al ser más primitivo y salvaje de si mismos a manera de un comienzo constitutivo de la dualidad inseparable individuo - artista. La apuesta era clara, una vez destruido el mundo, el objetivo era la construcción del individuo interior y luego hacia afuera por medio del arte y la pintura, para restablecer nuevamente su relación con el mundo, no obstante los pintores no olvidaban que el mundo fue destruido y el hombre lo destruyó.

Los procesos de producción pictóricos fueron parte fundamental de la pintura informalista, constituyeron la principal herramienta de especulación plástica, la experimentación con materiales extrapictóricos fue fundamental en el desarrollo creativo de los pintores. La pintura nueva reclama una nueva actitud ante las maneras de producir pintura, para ellos ya no era aceptable mantener tradiciones que consideraban burguesas y autocomplacientes, la innovación no admite vacilaciones y en este sentido el Informalismo fue un movimiento radical, los procedimientos técnico-pictóricos eran muy variados, iban desde el dripping y el grattage hasta el collage, este tipo de acciones detonaron inevitablemente formas pictóricas nuevas.

En la pintura informalista casi nunca hay contornos, pero si existen acentos creados con color o materia pictórica en zonas estratégicas, los informalistas incluso llegan a hacer incisiones o rasgaduras al material pictórico en busca de crear y trasladar sensaciones táctiles o auditivas a sensaciones visuales.

Es en extremo difícil explicar la complejidad del término Informalismo, su ambigüedad sirve para distinguir obras de características diversas, no obstante es posible observar cuatro tendencias que tienen rasgos en común: Matérica, Gestual, Tachista y Espacialista.

Existe igualmente una dificultad teórica mencionar a un grupo de pintores como informalistas, ya que en realidad nunca se vincularon a un grupo como tal, no obstante, vale la pena mencionar algunos, que dada la diversidad de su obra incluso puede vincularseles como Informalistas: Jean Fautier, Jean Dubuffet, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Hans Hartung, Mark Tobey, George Mathieu.





*Granada Azul / Wolz / Óleo sobre tela / 46 x 33 cm. / 1946*

El pintor francés Jean Fautrier, tal vez no sea un artista muy afamado, pero si uno muy respetado, sus aportaciones a la pintura van mucho más allá de un estilo o corriente a la que suele asociársele (el Informalismo europeo). Los precedentes de su abstracción pictórica se ubican antes de la Segunda Guerra Mundial, también produjo obra de carácter figurativo.

Los *Otages* es la serie de pinturas por la que más se reconoce a Fautrier realizada durante la década de los cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial. Se trataba de una propuesta radical y en oposición al arte que se imponía en la ciudad de París ocupada por el ejército Nazi, pintura de ruptura con el arte ideológico-nacionalista-invasor, *Otages* era considerada un arte degenerado. *Otages*, son los rehenes, toda una ciudad, todo un país, y el pintor intentando vencer el sometimiento y quitarse la mordaza, si es que en algún momento lograron colocársela.

La poesía que emana de la carne deforme se libera de pretensiones anatómicas para que lo que quede sea la pintura hecha de materia pictórica, ideas y sensaciones, allí está el arte pleno y primitivo que apenas insinúa cuerpo, para que el espectador se adivine de entre la pintura y la materia, tal insinuación es un reto para la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación, ya que la pintura no es un espejo, es una reflexión y en ese sentido, los secretos de rebeldía pintada por Fautrier son tácitos, fuera de todo verbo, secretos que todos conocemos, la víctima y el represor son en la pintura de Fautrier evidencia inefable.

Los *Otages* fueron expuestos por primera ocasión en 1945, a lo que André Malraux apunta:

Es la primera tentativa para descarnar el dolor contemporáneo hasta encontrar sus ideogramas patéticos. (Bozal, 2004: p69)



*Sarah / J. Fautrier / blanco de plomo, óleo, pastel sobre papel montado / 116 x 80.7 cm / 1943*

Los procedimientos técnico-pictóricos eran de vital importancia para Fautrier, los *Otages* están pintados sobre papel preparado con una argamasa de blanco de España y cola, esto más que un procedimiento técnico, se trata de la significación de espacio pictórico que Valeriano Bozal opta por llamar "campo", a la argamasa Fautrier iba añadiendo en diferentes fases, materiales magros y aceitosos, pigmentos, tintas y óleos que incorporaba con diferentes instrumentos a la masa espacial previa, posteriormente con algún utensilio metálico le producía incisiones siguiendo un dibujo previamente planteado, para finalmente arremeter el conjunto con matices de color mórbido-carnoso.

La materialidad de la pintura se ha convertido en protagonista de la pintura misma". Malraux habla del *Otage* como un "instrumento de encarnación. (Bozal, 2004: p72)

Cuando se trata el tema de los informalistas es imposible no mencionar a Jean Dubuffet, la dificultad de escribir sobre él, así como de Fautrier, es ser breve, esfuerzo insuficiente ya que siempre hay algo más que descubrir en pintores tan salvajes.

Jean Dubuffet, desde temprana edad demostró interés por el arte, pero no se dedicó a pintar sino hasta los 41 años de edad aproximadamente. Mediante sus escritos acuñó el concepto de *Art Brut*, se trataba de un tipo de obra que para su elaboración se empleaban diversos materiales no convencionales en la pintura, polvo de vidrio, arena, carbón, trozos de madera, viruta de madera y carbón triturado entre otros, el *Art Brut* era elaborado por niños, aficionados a la pintura y enfermos mentales, y claro por él mismo.

<<Buscar producciones artísticas creadas por personas oscuras, que presenten un especial carácter de invención personal, de espontaneidad, de libertad a la mirada de las convenciones y las costumbres admitidas. Llamar la atención del público sobre éste tipo de trabajos, desarrollar el gusto y fomentarlos. >> Éstos son algunos de los fines de la Compagnie de L'art brut constituida por Jean Dubuffet en 1948. (Bozal, 2004: p77)

El Art Brut estaba a favor de la libertad creadora individual, la que cada persona posee. En ese sentido se pronunciaba en contra de las convenciones burguesas que buscan implantar constantemente su duro conservadurismo, en contra del arte de masas consideradas marginales, por tanto grotescas, y que se encontraban en el lado opuesto del arte tradicional europeo. Después de la lucha armada prosiguió y prosiguió la lucha de clases, ahora se lucha por los espacios en la reconstrucción social, por años la libertad sigue y seguirá siendo negada. El Art Brut es una herramienta y un arma que habrá de emplearse para alcanzar los derechos individuales de expresión, lucha en sí por la libertad individual, negada ferozmente una y otra vez por los sistemas de dominio en turno.



*Joë Bousquet / J. Dubuffet / Emulsión de aceite en agua sobre lienzo / 146.3 x 114 cm / 1947*

Para Dubuffet la materia con la que estaba construida su pintura era de esencial importancia, mezclaba diversos materiales con aglutinantes y pinturas para lograr empastes muy densos y texturas muy pronunciadas, a los que posteriormente se les aplicaba la técnica del *grattage* (rasgado), arrancaba ciertas zonas en el cuadro y haciendo incisiones en otras zonas. La materia llegaba a significar aún más que la figuración que podía insinuarse, el artista afirmaba que “informe no significa inerte”, sus pastas son de tal calidad matérica que gozan de vitalidad propia, ejemplo de lo anterior su muy conocida serie llamada *Hautes Pâtes*.

### 1.2.3 Abstracción

Como hemos visto hasta aquí, si algo distingue a las vanguardias artísticas es que desde muchos puntos de vista son muy diversas, la pintura abstracta es igualmente diversa. Sin embargo, es común para algunos referirse a la pintura abstracta de manera unitaria, genéricamente, omitiendo su diversidad. Un reto para este trabajo ha sido seleccionar el punto de partida apropiado para su estudio, pues si comenzamos diciendo que toda pintura es abstracción, cosa que es muy difícil negar, el tema se convierte en algo inabarcable. Aun cuando acotemos y lleguemos a ella estudiando el cubismo, que tiene sus precedentes en la pintura de Paul Cézane y que al mismo tiempo esta corriente opera en la abstracción del Futurismo, del Constructivismo ruso y todas

sus derivas, el Expresionismo sintético, De Stijl y la Bauhaus, seguiremos navegando en un amplio océano, todo esto aún sin mencionar siquiera el nombre de algún artista.

Intentando no caer en reduccionismos es posible plantear dos grandes géneros para la pintura abstracta, el geométrico y no geométrico, en este último, es en el que encontramos la mayor diversidad de propuestas, debido a sus concepciones técnicas, de ejecución e interés por el color y la materia. Sin embargo también es verdad que la abstracción geométrica mantiene fuerte influencia en todos los pintores abstractos.

Para abordar este recorrido por la pintura abstracta se propone aquí partir de la obra del pintor alemán Willi Baumeister, como referencia para explicar algunos aspectos fundamentales de la pintura abstracta no geometrística, el objetivo es encontrar lazos de afinidad con la pintura abstracta de Karel Appel. Si bien Baumeister no es un referente directo para Appel, si es considerado un precursor importante de la pintura abstracta no geometrística.

Baumeister sin embargo tiene influencias constructivistas-expresivas del grupo de Kandinsky de la Bauhaus y de la tendencia expresionista del Bruke, por ello es considerado un pintor fundamental para el Expresionismo Abstracto.

Willi Baumeister (1889 – 1955), el alumno del importante teórico del color Adolf Hoelzel, se convierte en precursor teórico y pictórico del expresionismo abstracto.  
(Thomas, 1988: p216)

Al igual que Fautrier y Dubuffet, Baumeister es considerado por el régimen Nacional Socialista Alemán un artista degenerado, al dejar su actividad docente en la Escuela de Arte de Frankfurt se dedica a estudiar el antiguo arte de oriente, el arte prehistórico y la pintura rupestre, le interesa el postcubismo y el geometrismo como estructura compositiva con base en la elementarización del gesto como una forma de la simplificación pictórica. Mezcla pintura, arena, resinas sintéticas, barnices y pigmentos para alcanzar un orden tectónico y textural en el cuadro, soluciones técnico-expresivas que serán ampliamente utilizadas por los pintores de las diversas modalidades de la abstracción pictórica.

Siguiendo las caligrafías de Paul Klee, Baumeister desarrolla su juego creativo y fantasía que apunta a lo mítico partiendo del estudio del arte prehistórico, desarrollos que detonan en formas que solo pueden ser interpretadas en el orden de la abstracción pictórica y no leídas como formas prestadas del mundo cotidiano.

Willi Baumeister aporta importantes escritos teóricos conocidos con el nombre de *Lo Desconocido en el arte*, teorías que le permiten explicar las características de su pintura. Al pintor alemán le es fundamental concentrarse en concretar lo desconocido.

Lo desconocido es aquello que se contrapone a todo lo conocido porque contradice las normas habituales de la experiencia y no es explicado como derivado de una relación causal. (Thomas, 1988: p218)

Aquello que no se sabe cómo será pintado es el aporte que el pintor hace a su propia pintura, se trata de la plástica obtenida al instante de pintar lo desconocido, es el hallazgo de la dinámica pictórica que exige cada unidad plástica llamada cuadro. Los hallazgos en definitiva no son juego fatuo de impericias y justificaciones por amorfas que estas podrían ser, ya que lo que está de por medio es el trabajo honesto del pintor, solo ante su pintura el único que puede mentir es él mismo.

Para Baumeister lo desconocido adquiere su increíble encanto a partir de la única determinación que le es propia por definición, de la propiedad informal de la constante permutación y metamorfosis, que para el artista es idéntica al descubrimiento permanente de nuevas potencias expresivas. (Thomas. p218)

Lo desconocido para Baumeister es el objetivo por alcanzar, y eso desconocido se encuentra inmerso en el proceso de pintar, por decirlo de alguna manera la finalidad de pintar es hacer visible los procesos de producción. Al igual que para otros artistas posteriores a Baumeister como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell, Pierre Soulages entre otros muchos el proceso mismo es la pintura. Puntos de coincidencia con la pintura abstracta de Karel Appel, quien asume su encuentro con aquello que surge en el lienzo a través del proceso pictórico, en un tiempo contingente es decir en el presente, el color, los juegos con la materia y el impulso de pintar son acto contingente, lo que surge es un algo mutable, es un hallazgo, una pintura nueva, impredecible, sincera y cínica que no admite titubeos

ni coqueteos con la supuesta realidad mundana, la imaginación de Appel entonces tiene contacto con esa realidad a través de la vitalidad del cambio incesante.

Estas manifestaciones desconocidas, directas, sólo pueden surgir de una fantasía capaz de romper el imperativo de la experiencia voluntariamente al convertir las articulaciones del inconsciente, controladas por la experiencia, en gestos informales que al no estar integradas en el repertorio estilístico de las formas poseen por ello una fuerza absolutamente innovadora. (Thomas, 1988: p218)



*Cuadro de pared con segmentos / W. Baumeister / Óleo arena sobre cartón / 49.5 x 42 cm / 1920*

Aquí hay indicios de la imaginación arquetípica a la que Gaston Bachelard dice es el fundamento de la actividad artística, la imaginación que nace de los arquetipos lucha por no someterse a los influjos de la realidad mundana, es en resumen un proceso de negociación entre la imaginación digamos profunda y la imaginación referida al mundo cotidiano. Más adelante en el Capítulo 3 volveremos a tocar el tema.

Para dos pintores como Willi Baumeister y Joan Miró la realidad mundana es independiente y paralela de la realidad plástica sintetizada en la construcción particular de cada cuadro, de cada pintura. La imaginación del pintor es lo que permite conectar al mundo cotidiano con esa realidad plástica, de aquí que regresemos a la frase, toda pintura es abstracción.

Sirva lo anterior para establecer la relación del contexto artístico-histórico de Karel Appel con su proceso de producción pictórico basado en su intuición (imaginación), sensaciones, experimentaciones, razonamientos y experiencias personales, transformadas en pinturas improvisadas.



# **CAPÍTULO 2**

(ANALIZAR)

PROCESO DE INTERPRETACIÓN

# Objetivo del capítulo

Llevar a cabo una propuesta teórica basada en la Hermenéutica de Hans George Gadamer en coordinación con el dibujo que tendrá la finalidad de ser aplicada para la interpretación de las pinturas: *Rostro en el paisaje* (1961) y *Desde el principio* (1961) de Karel Appel,

## 2.1. Introducción al proceso de interpretación de la pintura abstracta de Karel Appel

La interpretación de las pinturas de Karel Appel *Rostro en el Paisaje* (1961), y *Desde el Principio* (1961), persigue el objetivo de estudiar y descubrir las fuerzas creativas que Karel Appel emplea para la producción de su pintura improvisada; el camino que aquí se sigue a través del pensamiento de Gadamer permite construir una vía de acceso a la experiencia de la interpretación de dichas obras.

Derivado del estudio del texto, *La Actualidad de lo bello*, se propone un proceso simplificado de interpretación para las pinturas de Appel.

La tarea de interpretación se completa mediante el empleo del dibujo como herramienta de interpretación, conectando con los conceptos de “movimiento” y “vitalidad” que Karel Appel propone; resultado de lo anterior se obtendrá una serie de dibujos que podremos denominar, dibujos de interpretación.

Utilizar la Hermenéutica y el dibujo como dos elementos estructurales del proceso de interpretación tiene por objetivos:

- 1.- Alcanzar “la Experiencia del Arte” propuesta por Gadamer mediante dos herramientas distintas: el lenguaje verbal y el dibujo, elementos que en este proceso se complementan.
- 2.- Lograr profundidad y amplitud, desde una práctica artística basada en la experimentación y la práctica del dibujo sobre un referente, en tanto al lenguaje verbal ir en busca de una poética propia mediante metáforas, senderos aún más apropiados que el filosófico, pues de investigar el arte, el arte también se ocupa.

### 2.1.1 Karel Appel, cronología

**1921** | Christiaan Karel Appel nace el 25 de abril, en el 7 de Dapperstraat, Amsterdam. Es el segundo de cuatro hijos de Jan Appel (nacido en Chevalier, descendiente de una familia francesa de hugonotes) y su esposa Jo. Jan Appel dirige una barbería en uno de los barrios residenciales más concurridos de la ciudad.

**1930** | Appel trabaja como aprendiz en la peluquería de su padre. El hermano mayor de su madre, Karel Chevalier, un notable pintor aficionado, le regala una caja de pinturas al óleo y un caballete.

Recibe lecciones de pintura de su tío. Chevalier lleva a Appel a su propio instructor, Jozef Verheijen. Appel realiza su primera escultura en 1936.

**1939|** Appel se muda a su primer estudio en el 42 de Zwanenburgwal, mismo domicilio del anarquista Henk Eikeboom.

**1942 – 43|** En su segundo intento ingresa a la academia, donde conoce a Guillaume Cornelis van Beverloo, más conocido como Corneille.

**1944|** Appel es sospechoso de albergar a personas que intentan escapar del trabajo forzoso y está bajo vigilancia policial. A fines del verano de 1944, Corneille y Appel se ocultan en un bote en el río Vecht. Poco después, Appel desaparece en el campo.

**1948|** Appel y Corneille se encuentran con Constant durante el invierno de 1947-48. En febrero, presentan una exposición conjunta en Kunsthandel Santee Landweer N. V. en Amsterdam. Visitan la exposición Paul Klee en el Stedelijk Museum Amsterdam. Al regresar a Ámsterdam, Appel viaja en tren a través de Alemania, que está en ruinas, y ve niños pidiendo comida en una estación. Esta vista agrega una nueva perspectiva a su tema Vragende kinderen (Niños que preguntan). Constant hace planes para formar un grupo de vanguardia destinado a vincularse con los grupos franceses, belgas y daneses con los que está en contacto. Constant presenta Appel y Corneille a Christian Dotremont en Bruselas. En noviembre, los cuatro están en París para una conferencia internacional de arte de vanguardia.

**1949|** Recibe la comisión de un mural para la cafetería del ayuntamiento de Ámsterdam (hoy Hotel The Grand), en la que profundiza en su tema de Vragende kinderen, causa controversia tras protestas masivas, la pintura está cubierta con papel pintado.

Surge el grupo Cobra como una fusión entre el Grupo Danés Høst, el Revolucionario Surrealista y el Experimentele Groep Holland. La primera exposición Cobra en un museo se efectúa en la Exposición Internacional de Arte Experimental, en el Stedelijk Museum Amsterdam.

**1950|** Appel se traslada a París en septiembre y se instala en la rue Santeuil. Poco después de su llegada, visita una exposición de dibujos psicopatológicos, presentada con motivo de un congreso psiquiátrico en el Hôpital Sainte-Anne. El folleto adjunto presenta descripciones de las patologías de los pacientes, pero no ilustraciones. Appel cubre los textos con dibujos y collages, y mantiene este folleto transformado de Arte psicopatológico con él por el resto de su vida. La desintegración del grupo Cobra comienza poco después de su llegada a París.

**1952|** La materialidad de la pintura, o "de Materie" (la materia) como lo llama Appel, se convierte en un tema central en su pintura. Aplica la pintura directamente desde el tubo o la engrosa con sustancias como arena.

**1957|** Primer viaje a Nueva York, viajando con Martha Jackson, donde Appel conoce a pintores expresionistas abstractos y los músicos de jazz Dizzy Gillespie, Miles Davis, Count Basie y Sarah Vaughan, cuyos retratos pinta en el estudio de Sam Francis. Pasa el verano en una casa en Long Island, donde conoce a Willem de Kooning y Franz Kline; también se reúne con Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno y Herbert Read, director del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, quien se convertirá en uno de sus principales partidarios.

**1961 – 62|** Largometraje del director de cine holandés Jan Vrijman, *De werkelijkheid van Karel Appel* (La realidad de Karel Appel), con música de Dizzy Gillespie y Karel Appel.

**1963|** El nuevo trabajo con objetos encontrados, incluidos juguetes de plástico, es criticado por rendir homenaje al Pop Art, la tendencia más reciente, que Appel niega.

**1971|** Appel viaja con Eveline van Limburg Stirum a través de América del Sur y México; grabaciones musicales con Chet Baker y Pharoah Sanders en San Francisco.

**1977|** Con un pincel plano, comienza a trabajar en un estilo bastante atípico y disciplinado de pinceladas cortas más controladas, que se modelan rítmicamente a través del lienzo.

**1980|** Pinturas en su nuevo estilo se muestran en Galerie Daniel Templon. Como resultado de este nuevo estilo, Appel comienza una serie de pinturas para ventanas, añadiendo rigor por medio de la estructura del marco de la ventana.

**1987|** Comienza una serie de pinturas y esculturas de madera con fotos y cuerdas Polaroid de tamaño natural y más grandes; colaboración con el bailarín y coreógrafo japonés Min Tanaka y el compositor vietnamita Dao. Exposición individual Karel Appel: *Dipinti, Sculture e Collages* (Karel Appel: Pinturas, esculturas y collages) en Castello di Rivoli en Turín.

**1989|** De nuevo presenta un nuevo método al aplicar pintura gruesa sobre un fondo monocromático (negro o blanco), liso y casi industrialmente perfecto. *Magos de la Terre* (Magicians of the Earth), la primera exposición que yuxtapone el trabajo de artistas contemporáneos de países de Asia, África y América Latina con obras de Estados Unidos y

Europa occidental, se celebra en el Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Pompidou, y en La Grande Halle de la Villette.

**1991|** Él crea diferentes series, en las que trabaja de manera más o menos simultánea, que son distintas en su estilo dependiendo de dónde se pinta cada serie.

**1992|** Después de cuarenta y dos años, el Cuaderno psicopatológico se muestra por primera vez en la exposición Visiones paralelas: artistas modernos y arte forastero en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.

**1995|** Escenografía para La Flauta Mágica de Mozart en la Ópera de Nederland. Mat van Hensbergen hace un documental sobre Appel titulado If I Were a Bird. Primera exposición en Galerie Ulysses, Viena.

**2005|** Regresa al tema desnudo, utilizando por primera vez tubos de neón en combinación con pinturas. Constant, muere el 1 de agosto.

**2006|** Appel muere el 3 de mayo en Zurich; enterrado en Cimetière du Père-Lachaise en París.

(<https://karelappelfoundation.com>)

## 2.1.2 CoBrA

Para muchos, hablar de CoBrA es hablar ineludiblemente de Karel Appel, si bien el pintor holandés es considerado su miembro más destacado, es importante mencionar que, en términos del funcionamiento y organización del movimiento, hubo otros miembros que lo fueron aún más, tal es el caso del pintor belga Christian Dotremont, secretario general del grupo y redactor jefe de la revista CoBrA. Sin duda la relevancia o importancia en la participación de sus miembros es un tema polémico, así que por el momento dicho asunto quedará tan solo como una invitación para la libre especulación del lector.

Dos consideraciones como punto de partida:

1.- Con lo que respecta a Karel Appel, el objetivo es establecer las necesarias diferencias, con CoBrA. Para tal efecto es ineludible esbozar los principales aspectos del grupo. Appel consideraba que su participación en CoBrA fue una etapa más en su trayectoria artística, sin embargo, ni él mismo resta importancia a ese periodo de su vida, por todo lo contrario, lo piensa

fundamental en la consolidación de sus conceptos pictóricos, que al cauce del tiempo viraron de los de CoBrA, sobre todo en el espectro temático.

2.- Considerar a CoBrA tan solo un grupo, es cometer un error, se trató de un amplio movimiento artístico internacional de la inmediata posguerra. La mayoría de sus miembros de ideales marxistas, y seguidores de las teorías del suizo Carl Gustav Jung, intentaban impregnar todos los ámbitos de la vida social, cultural, política y artística de la Europa devastada, su objetivo era cambiarlo todo; si el viejo orden mundial había fallado de tan atroz manera, era momento de llevar a cabo un balance de los daños, e impulsar un cambio radical con la esperanza por comenzar nuevamente.

#### Manifiesto

La disolución de la cultura clásica occidental es un fenómeno que solo se explica por una evolución que conduce fatalmente al derrumbe de unos principios de vida social ya milenarios y al advenimiento de un sistema que responde a las exigencias de la vida humana.

La influencia ejercida a lo largo de la historia por las clases dominantes sobre la conciencia creadora ha colocado al arte en una situación de dependencia cada vez mayor, de modo que a la postre solo algunos individuos geniales, muy pocos, han estado en condiciones de devolver al arte su función específica al servicio de la psique; son los que; descontentos o frustrados, han conseguido superar, tras toda una vida de lucha, las convenciones formales imperantes y remontar la corriente hasta la fuente viva de la voluntad creadora. (extracto) *Constant Nieuwenhuys*. (Stokvis, 1987: p29)

CoBrA nace en el café Notre Dame de Paris, el 8 noviembre de 1948, el nombre es tomado de la indómita y feroz serpiente, la palabra surge por combinación de las iniciales, de las tres ciudades de donde provenían sus principales miembros: **C**openhague (Dinamarca), **B**ruselas (Bélgica) y **Á**msterdam (Holanda). No obstante, al correr los meses más artistas de otras latitudes se integraron al movimiento, franceses, alemanes, británicos, suecos, estadounidenses y sudafricanos.

Sus principales integrantes:

**Dinamarca:** Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Egill Jacobsen, Ejler Bille, Henry Heerup, Else Alfelt, Sonja Ferlov, Erik Thommesen, Erik Ortvad, Mogens Balle.

**Holanda:** Karel Appel, Constant, Corneille, Anton Rooskens, Theo Wolvecamp, Jan Nieuwenhuys, Eugène Brands, Lucebert, Lottivan der Gaag.

**Bélgica:** Pierre Alechinsky, Chrítian Dotremont, Jan Cox, Hugo Claus, Reinhoud.

**Francia:** Jean-Michel Atlan, Jacques Doucent.

**Inglaterra:** Stephen Gilbert, William Gear.

**Islandia:** Svavar Gudnason.

**Alemania:** Karl Otto Götz.

**USA:** Shinkichi Tajiri.

**Suecia:** Carl Otto Hultén, Anders Österlin, Max Walter Svanberg.

El Experimentalismo fue un movimiento de gran auge en casi toda Europa, durante toda la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. La mayoría de los integrantes de CoBrA participan del movimiento experimentalista europeo. CoBrA surge de tres grupos que antagonizaban con el Surrealismo al que consideraban decadente e inoperante: *El Movimiento Surrealista Revolucionario* (Bélgica), el grupo de *Surrealistas Abstractos* (Dinamarca) y el grupo de *Experimentalistas Holandeses*, del cual surge Karel Appel.

El movimiento CoBrA debe su auge en gran medida al éxito de sus publicaciones, el boletín llamado *Le Petit Cobra*, en el que se publicaban informes y noticias internas del grupo es uno de ellos. Y el más importante la revista *CoBrA*, el eje sobre el que se difundieron internacionalmente las actividades y proyectos del movimiento, y principalmente sus ideales. La importancia de la revista es tal que cuando deja de publicarse el movimiento llega a su fin. Chrítian Dotremont fue redactor en jefe de la revista, quien además fue Secretario General de la organización. El primer número aparece en marzo de 1949. Jorn publica un artículo en el que explica los puntos que separan al Movimiento CoBrA del Surrealismo, deslinde consistente en sustituir el “automatismo psíquico”, base del Surrealismo, por la experimentación en CoBrA.

Las exposiciones colectivas fueron de vital importancia para el desarrollo del movimiento. La primera organizada en Copenhague por la organización danesa *Höstgroup*, se llevó a cabo durante noviembre y diciembre de 1948. En marzo de 1949, en Bruselas se organiza una



segunda exposición internacional llamada *Le Fin et les Moyens*, (*El Fin y los Medios*), con la participación de los tres principales grupos integrantes de CoBrA. La exposición de mayor importancia para el movimiento, contó con la participación de artistas de diez naciones, tuvo lugar en el Stedelijk Museum de Amsterdam, el 3 de noviembre de 1949, el número cuatro de la revista CoBrA sirvió como catálogo de la exposición. La segunda gran exposición internacional CoBrA, que al mismo tiempo representó el fin del movimiento, se celebró en el Palais des Beaux-Arts de Lieja, el 6 de octubre de 1951.

### 2.1.3 Lenguaje CoBrA

Se resisten a la unidad teórica artificial, prefieren trabajar y que sea el trabajo, la práctica la que descubra sus afinidades, cuando las haya; lo que implica también resistirse a la autoridad. (Bosal, 2003: p92)

Rechazaban la cultura racionalista occidental que consideraban decadente y en plena descomposición. La idea de impulsar el conocimiento y el progreso a través del arte y del trabajo manual e intelectual, individual y gremial como vías del progreso humano, fueron tal vez las principales conexiones con la filosofía marxista, mantenían un espíritu revolucionario que pugnaba inagotablemente por la transformación del hombre y del mundo que habita.

Perseguían una expresión directa y espontánea, consideraban que la creatividad humana se hallaba en sus fuentes primitivas, las más alejadas de la contaminación cultural occidental de su tiempo. La fuente de su inspiración radicaba en los mitos y ritos de las antiguas civilizaciones, en el arte popular de lejanas y cercanas tierras, así como en lo que ellos nombraban arte de los niños y de los enfermos mentales.

... Cobra querían instaurar en el futuro una sociedad en la que todos fuéramos iguales y viviéramos juntos; en la que el arte no solo perteneciera a todos, sino que además fuera hecha por todos. Estaban convencidos de que en todo ser humano alienta un deseo de expresarse que se ha visto frenado, cuando no aniquilado, por las normas estéticas imperantes en el seno de la sociedad capitalista estructurada en clases. (Stokvis, 1987: p19)

La experimentación fue su principal herramienta creativa y de producción, utilizaban todo tipo de materiales, incluso sonidos o palabras, con el objetivo de transformarlos con las manos, para crear obras matéricas individuales o gremiales, con las que buscaban constantemente diferentes formas de expresión, siguiendo los principios de “anti-estetismo y anti-especialización”, que impulsaban cruces artísticos, los poetas pintaban, los pintores escribían, se invitaba a cineastas, se impulsaba la fotografía, el dibujo y la escultura, resultado de las combinaciones disciplinarias, lo que se obtuvo fueron procesos múltiples basados en la asimilación de experiencias individuales proyectadas en la colectividad, de tal modo que para ellos era mucho más importante el proceso mismo que la obtención de objetos o conclusiones finales. Debido a esto se hicieron llamar primeramente “Internacional de artistas experimentales”.

En su actividad creadora, estos artistas se dejaban llevar de las propiedades y los accidentes que presentaban los materiales con los que trabajaban. Algunos de ellos encontraron la confirmación y la justificación de esta manera de entender el arte en las teorías del filósofo francés Gaston Bachelard, el cual había manifestado que la materia, en la forma de los cuatro elementos, es la fuente de toda inspiración. (Stokvis, ibidem)

Sus principales referencias en la pintura incluyen desde, van Gogh, Kandinski y Picasso hasta Munch, Nolde, Ensor y Miró, pero sobre todo Paul Klee. Los CoBrA, tenían en común la utilización de colores directos, casi siempre primarios, estridentes y muchas veces aplicados directos del tubo sin mezclar, lo que daba por resultado, gran fuerza expresiva basada en la espontaneidad y la frontalidad con sus temas. Creaban seres fantásticos y monstruosos, que más bien tenían que ver con las fuerzas liberadas de la naturaleza, seres nórdicos - míticos de apariencia infantil, que en el plano pictórico se acomodan libremente a manera de una juguetería planeada por un infante, en donde las relaciones más básicas de arriba – abajo, derecha – izquierda son desintegradas por la libertad creativa.

## 2.2 Propuesta de interpretación mediante la Hermenéutica y el Dibujo

En este punto el objetivo es proponer un proceso simplificado de interpretación para las pinturas: *Rostro en el paisaje* (1961) y *Desde el principio* (1961) de Karel Appel, mediante dos herramientas:

- 1.- La hermenéutica propuesta por H.G. Gadamer, en su libro *La Actualidad de lo Bello*.
- 2.- Un proceso de dibujo, como medio para la interpretación.

Llevar a cabo el cruce de disciplinas persigue el objetivo de profundizar lo más posible en la interpretación de la obra de Appel, intentar desentrañar aquello que desata sus fuerzas creativas y como las lleva a su ejecución, implica echar mano de todas las herramientas al alcance. Pues si bien la Hermenéutica es ideal para la interpretación de obras contemporáneas según lo expuesto por Gadamer, tampoco es suficiente, sobre todo para aquellos quienes nuestros intereses se encuentran mayormente en la producción. Desde ese punto de vista la combinación de dibujo y Hermenéutica permite interpretar a manera de juego creativo, en ese orden de ideas la interpretación también es creativa y permite la producción. El dibujo escudriña y estudia con herramientas y enfoques distintos de los verbales, por tanto descubre cosas distintas de otra manera.

El Dibujo es una disciplina que posee mecanismos interpretativos propios y que, de ninguna manera se contraponen a la Hermenéutica y viceversa. Lo importante aquí es proponer un proceso de interpretación e intercambio en el que las dos disciplinas se complementen, y que al mismo tiempo dicho proceso forme parte del proceso de producción.

Si bien toda interpretación sufre el riesgo de falta de consenso, para Gadamer alcanzar “la experiencia del arte” implica una tarea que exige del individuo su más sincero y profundo empeño, desde este punto vista, alcanzar la resulta un logro de lo individual en la colectividad de los tiempos y las culturas. Gadamer apela al individuo como un ser subjetivo capaz de establecer una relación personal con el arte a través de los objetos artísticos, por eso en sus términos, más allá de los objetos y las acciones artísticas, lo más importante es la experiencia humana en presencia del arte, acorde a lo anterior aquí se propone una experiencia del arte también desde la producción y es que interpretar también es producir, ¿qué? Interpretación, intercambio.

## 2.2.1 La Experiencia del Arte

Gadamer parte de la idea de explicar mediante herramientas antropológicas y filosóficas, los conceptos de juego, símbolo y fiesta como elementos generales e irreductibles de la cultura, con el objetivo de alcanzar la Experiencia del Arte, mediante la tarea de “acoger y retener”

Para Gadamer el auténtico enigma que el arte nos presenta es que logra “la simultaneidad del presente y el pasado”, el presente contingente vitaliza al pasado, es aquí la dinámica de la interpretación, vitalidad y contingencia son puntos de contacto entre la existencia humana y el arte, que producen experiencias de características muy especiales a las que Gadamer llama “Experiencia del Arte”. Es necesario hacer énfasis sobre la contingencia de la experiencia artística, que es punto de contacto con la improvisación, el factor común es que ni la Experiencia del Arte ni la improvisación están construidas previamente, sin embargo para ambas existen experiencias anteriores necesarias que son parte de su funcionamiento.

“La Experiencia del Arte” y la improvisación se gestan en el presente contingente referido al pasado.

“La Experiencia del Arte” tiene por objetivo “acoger y retener”, no son conceptos causales, actúan simultáneamente al traslapar y traslucir las diversas zonas de la cultura y la historia, tienen la finalidad de cimentar diversidad capaz de constituir nuevos recuerdos que provocan creatividad.

Para “acoger y retener” es necesario “aprender a demorarnos de un modo específico”, experiencia de tiempo reflexivo que permite sumergirnos en la obra de arte, profundizar en ella al experimentar el tiempo sin la tiranía mecánica del reloj, en este conjunto de dinámicas, “la Experiencia del Arte” permite ampliar nuestra existencia al construir nuevos recuerdos y experiencias a través de reconocernos en diferentes tiempos y lugares como sujetos diferentes y renovados.

El valor de la diversidad y las diferencias radica en que estas son esenciales, comunes y necesarias a todos los seres humanos.

# La característica de la Experiencia del Arte

Gadamer nos dice que el auténtico enigma que el arte nos presenta es que logra “la simultaneidad del presente y el pasado”, dinámica de intercambio y asociación de acontecimientos que son el sustento del tiempo significativo, cuando el pasado re-memorable y el presente contingente interaccionan, hacen posible que el pasado se revitalice y el presente se reconfigure.

... la cualidad propiamente humana de la existencia nace y crece aquí, en la unificación del pasado y el presente, en la simultaneidad de los tiempos, los estilos, las razas y las clases. (Gadamer, 1977: p112)

## Objetivo de la Experiencia del Arte

El objetivo de la Experiencia del Arte es “acoger y retener”, mediante el proceso de hacer simultáneos el presente y el pasado, al transparentar las diversas zonas de la cultura y la historia, “acoger y retener” es construir nuevos recuerdos, acto de la creatividad que permite interpretar para no imitar, para recordar y reconstruir sobre la base de un pasado dinámico, revivido. La Experiencia del Arte no se detiene en lo fugaz de una vivencia simple, es la construcción de un conocimiento contingente, dinámico, vital y permanente para el individuo.

Con armas filosóficas, Gadamer quiere demostrar que también el arte es conocimiento y que, pese a los prejuicios acumulados por los filósofos esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en un arte no referencial (o solo referido a sí mismo) como el arte moderno. (Gadamer, 1977: p10)

## Punto de partida para la Experiencia del Arte

Para alcanzar La Experiencia del Arte es necesario profundizar en la obra de arte, para “reconocernos” y “comunicarnos”, Gadamer logra su objetivo al utilizar conceptos precisos y necesario de la Estética Filosófica que son: Juego, Símbolo y Fiesta.

La experiencia del arte nunca es pasiva, alcanzarla es un logro por el grado de autoexigencia, no hay experiencia sin vitalidad, sin vitalidad no hay arte.

La vuelta al concepto de juego; la elaboración del concepto de símbolo, esto es, de la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos; y finalmente, la fiesta como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos. (Gadamer, 1977: p45)

## Juego

El juego es una función elemental en la vida humana, no puede pensarse en la cultura sin el componente lúdico, Gadamer propone la tendencia innata del ser humano al arte como un impulso de libertad, el juego conecta libertad y movimiento, “carácter fundamental de lo viviente”, el “auto movimiento”, vaivén que tiende a sí mismo sin fin ni finalidad, en término kantianos adquiere la dimensión de “finalidad sin fin” que parte de la autonomía y la decisión de lo selecto en lo libremente elegido.

... considerar el carácter de exceso de juego como la base propia de nuestra elevación creativa al arte...reconocer cuál es el motivo antropológico más profundo que hay detrás y que da al juego humano y en particular al juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza: otorga la permanencia. (Gadamer, 1977: p113)

Para Gadamer esto es un “exceso” por el grado de “autorrepresentación”, aspecto elemental del juego que constituye “la base propia de nuestra elevación creativa al arte”, esto último es el carácter antropológico del “juego artístico”, que se designa superior a cualquier otro, pues nos otorga la permanencia.

...considerar el carácter de exceso de juego como la base propia de nuestra elevación creativa al arte. (Gadamer, 1977: p113)

## Símbolo

Gadamer emplea el concepto griego de símbolo en la “posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”, en los tiempos y las culturas. Tesserá hospitalis, “tablilla del recuerdo” que al partirse a la mitad era compartida por anfitrión y huésped, a su reencuentro el objetivo era unirla, para reunirse en un tiempo distinto, y reconocerse, anfitrión y huésped configuran la “experiencia simbólica”, reconocer es volver a conocer.

El *re-conocer* capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos. (Gadamer, 1977: p114)

Al reconocer se exige una acción de complementación, se añada algo que en el pasado no existía, es acción de lo contingente, el símbolo es aquello en lo que se conoce algo, pero también en algo se reconoce, ese algo adopta entonces su nueva configuración. “La experiencia de lo simbólico” entraña una tarea permanente de construcción e interpretación.

Si la esencia del juego es al automovimiento, la de lo simbólico sería el autosignificado. (Gadamer, 1977: p22)

## Fiesta

Reunirse libremente con motivo de “celebrar” es la principal característica que Gadamer encuentra en la “fiesta”. Son los acontecimientos aquellos que dan sentido al tiempo, este es el tiempo del arte, el de la celebración de los acontecimientos, la experiencia de los acontecimientos del arte se cosecha memorable y relevante.

El arte no es una simple celebración, un acontecimiento artístico posee magnitudes culturales e históricas, la fiesta las articula pues rechaza todo aislamiento, el arte se manifiesta siempre desde alguien o algunos para todos, el rito de la celebración de un tiempo que el arte hace peculiar apela a la comunidad, al intercambio y la congregación, a romper el aislamiento.

La fiesta es lo que nos une a todos.

... así, se interpela críticamente a nuestra vida cultural, con sus lugares para el disfrute del arte y sus episodios en forma de vida cultural que nos liberan de la existencia cotidiana. (Gadamer, 1977: p118)

## 2.3 Proceso de interpretación

Expuesta la fundamentación de la “Experiencia del Arte” en tanto los conceptos de Juego, Símbolo y Fiesta, el objetivo es: “Acoger” y “Retener”, puente de doble vía que conectan directo al individuo con la obra de arte. El arte nos acoge para brindarnos refugio y nos retiene para modificarnos.

Acoger y Retener, tiene la finalidad de construir nuevos recuerdos, acoger y retener son la propuesta de un tiempo constituido de acontecimientos que revelan la existencia del individuo capaz de decidir por sí mismo, de situarse en tiempo, modo y lugar a través de la vitalidad de sus experiencias significativas frente a la obra de arte.

La obra de arte como acontecimiento se verifica en la experiencia de cada individuo, el arte y el individuo depende uno del otro, son unidad indisoluble. El acontecimiento es una forma significativa del tiempo que rivaliza con el apremio del tiempo culturalmente mecanizado y degradante de la individualidad interna.

Me parece que nuestra tarea se centra propiamente entre estos dos extremos. Consistente en acoger y retener lo que se nos transmite gracias a la fuerza formal y a la altura creativa del arte genuino. (Gadamer, 1977: p123)

## Proceso simplificado de interpretación

Lo siguiente es la propuesta de un proceso simplificado de interpretación, integrado por dos fases: Fase I: Hermenéutica (verbal) y Fase II: Dibujo (visual) que actúan de forma simultánea, y tienen por objetivo acoger y retener la obra de arte, con la finalidad de alcanzar la experiencia del arte.

La intención es adoptar una estrategia que dinamice la interpretación hermenéutica (verbal) y la interpretación mediante el dibujo (visual), se trata de un sistema de dos elementos distintos no necesariamente antagonistas pero si complementarios, que tiran hacia dos sentidos distintos, es decir un elemento completa, impulsa y tensa al otro, el objetivo es encontrar y/o producir algo adicional, abierto y dinámico que la pieza de origen no tenía en tanto la perspectiva del observador, esto algo nuevo permanece abierto a las transformaciones que el tiempo produce, o sea que la interpretación constantemente es inacabada y dinámica por tanto transformable.

Desde este punto de vista al hacer interactuar hermenéutica y dibujo, el proceso de interpretación de la obra de Appel, posee una orientación más visual, más artística. El dibujo es una forma de pensamiento visual-táctil, actividad milenaria que sin dudas puede ser utilizada para el estudio, exploración e investigación del desarrollo humano; el dibujo es rastro visible de aquello que ha sido pensado, visto y experimentado debido a su acontecer práctico-creativo, el pensamiento dibujado es proyecto, con el dibujo se conoce y reconocen las cosas del mundo.



Un empirismo crudo cree que el conocimiento consiste solo en afirmaciones, que saber y afirmar son lo mismo. Sin embargo, solo cuando el conocedor echa la vista atrás y contempla el camino recorrido puede identificar conocimiento y afirmación.  
(Collingwood, 2016: 39)

## 2.3.1 Fases I: Hermenéutica

La **Fase I: Hermenéutica** está integrada por tres elementos estructurales:

### 1. **Unidad: Indisolubilidad del arte.**

- 1.1 Construir sentido.
- 1.2 Establecer una relación de intercambio.

### 2. **Elegir: Saber y elegir.**

- 2.1 Coleccionar en la imaginación.
- 2.2 Tradición.

### 3. **Tiempo: Aprender a demorarse.**

- 3.1 Transmitir.
- 3.2 Unificar.

Cada uno agrupa las herramientas necesarias para la interpretación de las pinturas seleccionadas de Karel Appe.

## 1.Unidad: Indisolubilidad del arte

Es necesario producir y contemplar siempre el arte en unidad, con la totalidad de la individualidad.

El arte es unidad de relaciones organizadas, nunca una sola cosa o la otra, en la contemplación y la producción el arte es unidad indisoluble.

La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia. (Gadamer, 1997: 122)

## 1.1 Construir sentido

Permitir a la obra de arte que su unidad nos diga algo en busca de sentido.

Dejar de deletrear.

Saber leer es dejar de percibir las letras como tales, y que solo exista el sentido del discurso que se constituye. En todo caso, es solo la constitución armónica de sentido lo que nos hace decir: << He entendido lo que aquí se dice>>. (Gadamer, 1997: 115)

## 1.2 Establecer una relación de intercambio

Encontrar aquello que las formas artísticas que constituyen una pintura o un dibujo nos dicen en una relación de intercambio, puede haber formas del arte antiguo contenidas en una obra contemporánea que le den orden y sentido en la actualidad como un juego de presente y pasado.

Espero que ahora este claro que se trata de una relación de intercambio. Ciego está el crea que puede tomar lo uno y dejar lo otro.

... quien crea que el arte moderno es una degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado. (Gadamer, 1997: 115)

Interaccionar es la influencia mutua entre los elementos y la totalidad de una obra, vaivén y mezcla, juego dinámico de tiempos, entre nuestro presente y sus intereses, pero acudiendo al pasado como origen. La originalidad es una cualidad relativa al origen.

No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos. (Gadamer, 1997: 117)

## 2. Elegir: Saber y elegir

El ansia de saber lo más ampliamente posible sobre los matices de las culturas y los tiempos, para encontrar la posibilidad de elegir y conectar con la actividad cultural y la del arte contemporáneo y la del pasado.

Elegir es facultad humana intrínseca, la subjetividad está sentada en la base de la libre elección, así que elegir es un rasgo de la libertad, pero no es un elegir simple o de cosas simples, se elige al arte porque esta renueva nuestra capacidad de cuestionar, pero igualmente no lo cuestionamos todo, cuestionamos lo que nos parece importante para conocerlo, así que elegir en el arte entraña una forma de un saber no determinado, finalmente el arte nos hace conocer cosas desde un punto de vista que nos transforma profundamente. El arte renueva

constantemente nuestro poder de elección, porque lo que hay para elegir es muy amplio y complejo.

Lo que se exige de nosotros es precisamente esto: poner en actividad nuestra ansia de saber y nuestra capacidad de elegir en presencia del arte y de todo lo que se difunda por los medios de comunicación de masas. Solo entonces tendremos la experiencia del arte. (Gadamer, 1997: 121)

## 2.1 Coleccionar en la imaginación

Imaginar es elegir y coleccionar, hacer acopio de todas las experiencias personales sobre el arte para tratar de hacerlas conscientes y jugarlas en la contingencia del presente, en presencia del arte, con lo que se supera el gusto simple al razonar y sentir el arte, éste se hace consciente.

... es esa comunidad de comunicación la que hay que aprender a construir. El <<museo imaginario>>, esa celebre formula de André Malraux, donde todas las épocas y logros del arte se presentan simultáneamente a la conciencia.

Nuestro logro ha consistido precisamente en juntar esta <<colección>> en nuestra imaginación. (Gadamer, 1997: 115)

## 2.2 Tradición

Traducción es tradición, hacer nuestro en la actualidad el lenguaje antiguo para actualizar las formas de decir algo haciéndolo concordar con el presente, no para decir algo necesariamente nuevo, pero sí renovador.

De hecho, el fenómeno de la traducción es un modelo de lo que verdaderamente es la tradición. Lo que era la lengua fosilizada de la literatura tiene que convertirse en nuestra propia lengua; solo entonces es la literatura del arte. Lo mismo puede decirse de las artes plásticas y la arquitectura. (Gadamer, 1997: 116)

## 3. Tiempo: Aprender a demorarse

La experiencia del arte es la experiencia de un tiempo distinto y específico porque se elige y se sabe en qué momento el arte es lo que es frente a nosotros, entonces ese momento se torna

inolvidable, el momento del arte es un acontecimiento, porque hay otros tiempos que no son significativos, el acontecimiento del arte es el de las emociones, las culturas, los tiempos y las sensaciones, todas juntas en un transcurrir nuevo y decisivo de nuevos recuerdos, todo en conjunto es conocimiento particular.

No es necesario la erudición para elegir el arte, pero lo que si se exige es el tiempo para que esta nos diga algo.

En la experiencia del arte se trata, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse porque ante todo no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifiesta. (Gadamer, 1997: 110)

## 3.1 Transmitir

Transmitir es lo que el pasado nos dice y como decimos el pasado en el presente, intercambio de tiempos y culturas de mutua transformación, decimos nuevamente el pasado para decir nuevamente el presente con el objetivo de transformarlos.

Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión, pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra <<transmisión>>. (Gadamer, 1997: 116)

## 3.2 Unificar

Unificar es conectar los diferentes momentos de la historia, hacer circular los temas e intereses del pasado en la dinámica del presente, para que una vez unificados hacerlos fructificar, en este sentido el pasado se renueva en el presente.

Piénsese en la tarea que representa unificar de modo fructífero y adecuado las grandes construcciones del pasado con la vida moderna y sus formas de circulación, sus costumbres visuales, posibilidades de iluminación y cosas por el estilo. (Gadamer, 1997: 117)

## 2.3.2 Fases II: Dibujo

La fase II, está integrada por una serie personal de dibujos de interpretación, que tienen como principal precursor el concepto de “movimiento” de Karel Appel, en donde movimiento no solo implica un cambio de ubicación, ritmos y velocidades; “movimiento” en términos appelianos es vitalidad y vitalidad es cambio.

Estos dibujos son parte importante del proceso de interpretación, completan pero sobre todo integran el juego hermenéutico de la Fase I, cuya herramienta de interpretación es verbal.

Los dibujos de interpretación se nutren de la Fase I, de las metáforas y comparaciones que surgen a partir de la interpretación verbal, la exploración visual-dibujística abrevia de estos materiales verbales, que son camino fundamental para estos dibujos. También es importante decir que los dibujos no ilustran las metáforas y las comparaciones, la tarea aquí es llevar a cabo una experiencia entrelazada entre lo visual y lo verbal, suponemos que este es un camino que posibilita un acercamiento más profundo y sincero con la obra de Appel.

Aclaremos que por mucho sería equivocado decir que se trata de un dibujo hermenéutico, es más bien un ejercicio visual de experimentación con los materiales y el dibujo, mediante “la Experiencia del Arte” como fase de producción y vehículo de enlace y asimilación con las pinturas de Karel Appel.

"En mí, el expresionismo es la tortura de la materia; la mancha es la cicatriz que queda de esta tortura. (Karel Appel). (Serra, 1991)

El dibujo en este punto cumple la función de una herramienta para la interpretación de la obra de Appel.

El dibujo es el instrumento más poderoso que un pintor tiene a su alcance para estudiar a otros artistas.

Interrogar a los referentes por medio del dibujo, permite desarrollar apuntes visuales capaces de esclarecer en mejor medida las profundidades de la creación de un pintor (técnicas y procesos), de tal manera que los dibujos aquí mostrados son una interpretación visual de experimentación y ensayo sobre las pinturas de Appel.

El arte moderno ha olvidado el sentimiento. Si por algo fueron grandes los pintores clásicos, como Miró, Picasso, Soutain, Goya o Van Gogh, fue porque conservaron

el sentimiento y esto es algo que falta en la pintura abstracta. En el expresionismo que yo hago en cada mancha hay un sentimiento. (Karel Appel). (Serra, 1991)

Es importante señalar que en el presente capítulo solo se encuentra el abordaje teórico de los párrafos correspondientes, las aplicaciones que competen a estos puntos se presentan en el Capítulo 4 de la presente investigación.

# **CAPÍTULO 3**

(RELACIONAR)

Pensamiento Lateral, Improvisación y  
Proceso de Producción de Karel Appel

# Objetivos del capítulo

Llevar a cabo un estudio sobre la improvisación y los principales aspectos del Pensamiento Lateral, con la finalidad de explorar su relación con el proceso de producción pictórico de Karel Appel.



## 3.1 Pensamiento Lateral, preámbulo

Antes de contestar a la pregunta ¿Qué es el pensamiento Lateral? Es importante decir que estas teorías están íntimamente relacionadas con los procesos que producen pensamiento creativo, de aquí es de esencial importancia antes que otra cosa abordar algunos de sus aspectos fundamentales, la finalidad es acercarnos poco a poco a las teorías del Pensamiento Lateral desarrollado por Edwar de Bono. En esta primera parte se ofrecen diversos puntos de vista de distintos autores estudiosos del fenómeno creativo, algunos de ellos dedicados a la psicología y otros a la enseñanza, autores que no necesariamente están vinculados a las artes.

En éste sentido un panorama suficientemente diverso como el que aquí se expone, evita adoptar una definición monolítica sobre lo que es o debería ser el pensamiento creativo, más bien el objetivo es generar un campo de diversidad conceptual con el que dado el momento sea posible llevar a cabo cruces entre el Pensamiento Lateral, con los procesos de producción pictórico y la improvisación empleados por Karel Appel, la finalidad es descubrir como todo esto se relaciona, para generar un tipo particular de pensamiento artístico-pictórico.

### 3.1.1 Pensamiento Creativo

Para Autores como Joy Paul Guilford, Ellis Paul Torrance, Viktor Lowenfeld, Tudor Powell Jones, Carolyn M. Callhan, David N. Perkins y Edward de Bono, existen diferentes perspectivas en el estudio de la generación del pensamiento creativo, de entre todas ellas, encontramos tres puntos fundamentales con los que estos autores coinciden en el estudio de la generación del pensamiento creativo.

- 1.- Por el tipo de producto que genera.
- 2.- Por su contexto o ámbito de relaciones.
- 3.- Por la manera en cómo definirlo.

Los autores también coinciden en establecer que, desde una perspectiva general, la creatividad puede definirse como la capacidad que tiene un individuo para generar productos de utilidad social, igualmente puede entenderse como la capacidad que posee un individuo para descubrir y / o crear algo en juego con su circunstancia.

Colocando al individuo como principal factor de estudio, son tres elementos los generadores del pensamiento creativo:

1.- Las características del individuo.

...como se manifiesta ésta en la persona o del nivel de abstracción o de elaboración que necesita el sujeto para manifestarla. (de Sánchez, 1991: p12)

2.- El pensamiento creativo como producto.

...la búsqueda de criterios o la manera de evaluar la calidad y el valor de una obra de arte, un descubrimiento, una invención. (de Sánchez, 1991: p12)

3.- El pensamiento creativo como proceso de pensamiento.

...definir pasos o etapas del fenómeno o acto creativo. (de Sánchez, 1991: p12)

Margarita de Sánchez, distingue cuatro etapas en el proceso de generación de pensamiento creativo, qué en su opinión, “un enfoque sistemático” permite concretar un proceso sólido y coherente constituido por la diversidad de factores que lo componen.

1.- La separación del acto creativo en tres etapas: Entrada, proceso y producto.

2.- La consideración del ambiente psicológico y físico en el cual ocurre el proceso de estimulación o autoestimulación de la creatividad.

3.- La retroalimentación con sus mecanismos de regulación.

4.- El control de la totalidad del proceso. (de Sánchez, 1991: p14)

Viktor Lowenfeld, señala la existencia de indicadores de capacidades creativas en los individuos.

...destaca la capacidad de separar el todo en sus partes, de descubrir nuevos sentidos y relaciones entre los elementos de un conjunto y de organizar o utilizar con eficacia el mayor número de elementos al comunicar un resultado o elaborar un proyecto. (de Sánchez, 1991: p13)

Tudor Powell Jones, considera que la creatividad es una combinación de diferentes factores.

...flexibilidad, originalidad y sensibilidad hacia las ideas, que permiten al sujeto apartarse de un orden o arreglo usual del pensamiento para generar nuevos arreglos cuyos resultados produzcan satisfacción personal y posibilidad para otros. (de Sánchez, 1991: p13)

Carolyn M. Callhan, afirma que la creatividad se encuentra en ciertos rasgos de la personalidad.

...la apertura, lugar de evaluación interna, habilidad para jugar con ideas, disposición para tomar riesgos, preferencia por la complejidad, tolerancia por la ambigüedad, autoimagen positiva, compromiso con la tarea, etc. Este autor señala que la manera de desarrollar estos rasgos está todavía abierta al debate. (de Sánchez, 1991: p13)

### 3.1.2 Dos tipos de pensamiento

Para Edwar de Bono existen dos tipos fundamentales de pensamiento, El Pensamiento Lineal y el Pensamiento Lateral, ambos funcionan de distinta forma, por lo tanto sus mecanismos operativos para su uso son diferentes, no obstante es necesario apuntar que en términos de las teorías de De Bono uno no debe excluir al otro, sino por el contrario deben complementarse. Los diferentes tipos de pensamiento a excepción del pensamiento natural requieren de entrenamiento y capacitación para que el individuo interactúe con ellos y los desarrolle.

Sus principales diferencias son:

- 1.- El pensamiento lineal es selectivo; el pensamiento lateral es creador.
- 2.- El pensamiento lineal se mueve sólo si hay una dirección por la cual moverse; el pensamiento lateral se mueve para crear una dirección.
- 3.- El pensamiento lineal se basa en la secuencia de las ideas; el pensamiento lateral puede efectuar saltos.
- 4.- En el pensamiento lineal cada paso ha de ser correcto; en el pensamiento lateral no es preciso que lo sea.
- 5.- En el pensamiento lineal se usa la negación para bloquear bifurcaciones y desviaciones laterales; en el pensamiento lateral no se rechaza ningún camino.
- 6.- En el pensamiento lineal se excluye lo que no parece relacionado con el tema; en el pensamiento lateral se explora incluso lo que parece completamente ajeno al tema.
- 7.- En el pensamiento lineal las categorías, clasificaciones y etiquetas son fijas; en el pensamiento lateral no lo son.

8.- El pensamiento lineal sigue los caminos más evidentes; el pensamiento lateral los menos evidentes.

9.- El pensamiento lineal es un proceso finito; el pensamiento lateral, un proceso probabilístico.

(de Bono, 2014: p47)

### 3.1.3 Pensamiento Lineal

El Pensamiento Lineal está dividido en tres tipos: Natural, Lógico y Matemático, se excluyen uno al otro y al mismo tiempo se complementan, es decir lo que es materia de una ciencia no lo aborda la otra, sin embargo, los conceptos de una u otra pueden resultar funcionales entre sí. Este tipo de pensamiento es secuencial, por lo tanto su principal característica es el orden, se rige por etapas que deben evitar a toda costa omitir o efectuar pasos equivocados, la información se somete a un proceso de análisis que corresponde al proceso disciplinar previamente aceptado, solo se utiliza la información considerada relevante, la información sobrante se excluye, no permite procesos de naturaleza aleatoria, lo que por consecuencia busca, es la ruta más asertiva y de mayor probabilidad de éxito mediante procesos rígidos y limitados a un fin.

#### Pensamiento Natural

Es espontáneo y primitivo. 1.- tiende a ser dominado por necesidades internas; 2.- no guarda proporción, tiende a generalizar juicios ligeramente subjetivos; 3.- es emocional; 4.- no incluye conductas exploratorias planificadas; 5.- usa imágenes concretas de la experiencia personal cotidiana.

(de Sánchez, 1991: p21)

#### Pensamiento lógico

Al cuál hace referencia de Bono en su trabajo, es esencial y usa el sistema SÍ - NO, cómo base de su mecanismo selectivo. El No es importante en este tipo de pensamiento: 1.- determina cadenas interrumpidas que desvían el flujo de ideas; 2.- representa discrepancias entre dos diseños; 3.- proporciona interrupción de manera selectiva de los caminos naturales; 4.- se añade al pensamiento para controlar el pensamiento natural; 5.- se logra con capacitación y uso de agentes exteriores; 6.- exige el desarrollo de sensibilidad a la noción de discrepancia, y 7.- contrarresta en gran medida el pensamiento natural. (de Sánchez, 1991: p21)

## Pensamiento Matemático.

El pensamiento matemático se ejecuta con símbolos y reglas, usa algoritmos como canales preelaborados, por lo que ocurre antes de que llegue la información. En general permite evitar fallas de la mente. (de Sánchez, 1991: p22)

### 3.1.4 Pensamiento Lateral

El pensamiento lateral es una aproximación sistemática al pensamiento creativo por medio de técnicas formales que pueden emplearse deliberadamente. Esas técnicas se basan en el comportamiento del cerebro humano. El comportamiento autoorganizador de las redes neuronales. (de Bono, 1994: p10)

Edward de Bono, asocia el pensamiento creativo con sus propias teorías sobre el Pensamiento Lateral.

...considera que es necesario ampliar la visión de los problemas y enriquecer el uso de la información antes de pensar de manera vertical. La base de su método para desarrollar creatividad consiste en introducir entradas fortuitas como elementos activadores del pensamiento, que producen un cambio de penetración que proporcionan alternativas distintas y originales. (de Sánchez, 1991: p15)

El pensamiento vertical es paradigmático e insuficiente por sí solo, así que es necesario evitarlo como principal y único recurso en la generación del pensamiento creativo, sin embargo, lo anterior no quiere decir que de Bono pretenda descalificarlo para otorgar total autonomía al Pensamiento Lateral; hace énfasis en que los dos tipos de pensamiento son complementarios y que uno no excluye al otro.

El Pensamiento Lateral nace de tres vertientes de investigación: El pensamiento, el pensamiento perceptual y los sistemas autoorganizados, es un tipo de pensamiento que de Bono comenzó por llamar "la otra clase de pensamiento", que no es ni lógico ni secuencial.

El Pensamiento Lateral se vale de la generación de ideas que en apariencia son ilógicas, pero que relacionadas tienen la cualidad de generar pensamiento creativo. de Bono afirma que los

mecanismos de la percepción humana son de radical importancia y al mismo tiempo base inicial de todo proceso de pensamiento, sugiere tres tipos de herramientas para su generación:

- 1.- Sacar al individuo de los extremos polarizados para explorar nuevos caminos.
- 2.- Utilizar la información de otra manera.
- 3.- Reestructurar sus patrones de pensamiento.

(de Sánchez, 1991: p16)

Algunas de las principales estrategias de Edward de Bono para el desarrollo del pensamiento creativo mediante el Pensamiento Lateral son:

...uso de palabras seleccionadas al azar y su asociación con situaciones u objetos a los cuales se les quiere introducir cambios; el uso de ideas absurdas como fuentes iniciales de pensamiento, las cuales pueden conducir a otras ideas fuera del patrón esperado; la combinación de objetos diferentes para producir algo de mayor significación que la suma de las partes, y el análisis y la búsqueda de discrepancias que generan juicios de valor acerca de las cosas y a la búsqueda de nuevas ideas. (de Sánchez, 1991: p16)

Tres ejemplos:

Los trenes deberían volar

Rios que nunca desembocan en el mar

Playas que llegan a las clínicas. (de Sánchez, 1991: p165)

Para Margarita de Sánchez y Edward de Bono, es imposible cavar un agujero nuevo donde ya existe uno, no es posible concebir ideas diferentes con las mismas ideas y los mismos procedimientos, esto es un bloqueo mental, consistente en una paradigmática forma de pensar basada en rígidos esquemas y en tradiciones anacrónicas sin fundamento, muchas veces producto de una educación prejuiciosa que impone modelos o patrones de pensamiento que aniquila la curiosidad y la diversidad intelectual de los individuos y, que además excluye sistemáticamente toda duda como precursora de posibilidades y alternativas; en la lógica de la educación tradicionalista, la duda es un elemento indeseable porque no concuerda con los parámetros establecidos que buscan incesantemente el acierto a costa de lo que sea como

objetivo único y final, en este sentido un acierto es un parámetro preestablecido, es una construcción invariable que no ofrece conocimientos alternos, a diferencia de lo propuesto por De Bono, quien sostiene que la duda o el desacierto ofrecen mayores posibilidades en la perspectiva de acometer un problema.

El Pensamiento Lateral inicia con el proceso de llevar a cabo acciones nuevas y diferentes, para evitar partir de las mismas acciones acostumbradas que con seguridad nos llevarían a soluciones viejas y habituales, el objetivo aquí es crear nuevas rutas de pensamiento para proponer cambios de enfoque a viejos problemas para los cuales, la lógica tradicional usualmente excluyente, no ofrece respuestas convincentes.

Un cambio en los hábitos de pensamiento exige la ruptura de patrones tradicionales y la producción de nuevos esquemas. (de Sánchez, 1991: p14)

La principal característica del Pensamiento Lateral es que rompe con la lógica tradicional, lineal y causalista. Organiza la información disponible de manera no convencional, el objetivo es romper patrones de pensamiento preexistentes, así como reestructurar y crear nuevos modelos mentales inherentes al funcionamiento cerebral, que tienen la finalidad de abrir nuevos caminos para generar combinaciones variadas, que permitan formar nuevas percepciones respecto de las situaciones o problemáticas.

Puede ocurrir a saltos, es decir no necesariamente es secuencial ya que considera y admite ideas aparentemente irrelevantes e ilógicas; es preferible la variedad de información y procesamiento, antes que pensar y establecer algo correcto, en esta dinámica el azar es parte importante del proceso, su empleo da por resultado diferentes manejos de nueva información entrante.

Según Edward de Bono las dos principales características que un individuo debe poseer al emplear el Pensamiento Lateral son:

- 1.- El individuo debe experimentar un sincero cambio de actitud ante los problemas.
- 2.- El individuo debe asumir el compromiso de retar los paradigmas y los convencionalismos preponderantes de su cultura y su educación, estructuras enajenantes que tienden a frenar soluciones diversas y creativas a los problemas.

Sin duda, estos dos últimos puntos son de radical importancia para la generación de pensamiento creativo y funcionamiento del Pensamiento Lateral.

# Percepción lateral

La verdadera descripción técnica del pensamiento lateral se basa en el estudio de un sistema de información autoorganizado de construcción de pautas: “Atravesar las pautas en un sistema de información autoorganizado”. (de Bono, 1994: p97)

Para transformar los pensamientos, es necesario retar miedos y necesidades, cambiar las rutas habituales empleadas para su generación, solo así será posible crear vías paralelas o laterales, rutas de acceso a ideas y pensamientos nuevos y distintos.

Aquello lateral tiene siempre más de una sola cosa o posibilidad, ya que es referencia de otra por desplazamiento e implica funcionamiento, correlación, interacción y cambio de percepción por ubicación. El Pensamiento Lateral también consiste en atravesar las rutas habituales del pensamiento para explorarlas mediante las herramientas de la percepción humana, en este sentido el Pensamiento Lateral al igual que la percepción se ocupa de las “posibilidades y de lo que podría ser”.

En cierto sentido, el pensamiento lateral es el pensamiento perceptual, considerado en los aspectos que lo diferencian de la lógica del pensamiento de procesamiento. (de Bono, 1994: p97)

La percepción cumple la tarea de dotar a los individuos con la información suficiente para relacionarse con su entorno, por ejemplo: el fuego quema, esto es un conocimiento que va más allá del lenguaje. Debido a la sensación de calor el cerebro procesa la información como una sensación dolorosa, por lo tanto se genera el impulso para evitar su contacto, una vez obtenida esta experiencia, se convierte en conocimiento procesado por la lógica, que dice que en determinadas circunstancias es posible manipular el fuego para llevar a cabo alguna tarea, tal vez como fuente luminosa, sin embargo, existen fuentes luminosas que podrían percibirse como calientes y sin embargo no lo son, es decir percepción y lógica mantienen funcionamientos distintos y no obstante están íntimamente vinculadas.

El pensamiento creativo tiene lugar en la fase de la percepción. Es evidente que la percepción humana es limitada y carente de exactitud, por lo que el mundo no es como lo percibimos. La percepción es altamente compleja, entra en juego con lo aprendido (pasado) y la experiencia (presente) y el razonamiento lógico, este conjunto de elementos construyen aquello a lo que se



le llama pauta. Con base en estas pautas aprendidas el individuo juzga lógicamente lo que le rodea, y va ignorando cada vez más la información perceptual, que es información nueva y cuyas imperfecciones son absolutamente necesarias para la formación de nuevas rutas de procesamiento, áreas en las que la lógica no encuentra funcionamiento habitual y tiende a discriminarlas por no aceptarlas dentro de sus patrones, por lo que se presenta un bloqueo. El cerebro se niega a percibir nueva información, prefiere el procesamiento de lo que ya conoce antes que afrontar nueva información por parecerle ilógica y fuera de sus patrones, por lo tanto el cerebro puramente lógico se vuelve esquemático e intolerante a nuevas rutas de procesamiento.

Es evidente que la creatividad tiene lugar en la fase perceptual del pensamiento. Allí se forman nuestras percepciones y nuestros conceptos, y es allí donde tenemos que cambiarlos. (de Bono, 1994: p97)

Con la información obtenida desde la percepción, al individuo creativo le es posible tomar decisiones procesadas mediante el razonamiento lógico; redundantemente cuando el procesamiento lógico es limitado la percepción también lo será, recordemos el Pensamiento Lateral no es excluyente, así que pensamiento lógico y percepción no son antagonistas. Con base en esta dinámica es evidente que, si el objetivo es concebir nuevas ideas, será necesario ampliar los caminos del razonamiento lógico y los sinuosos márgenes de la percepción.

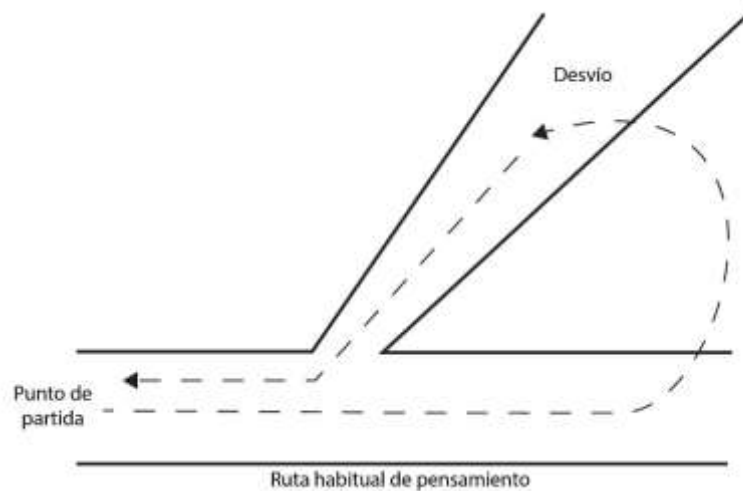
La lógica de agua es la de la percepción; la lógica de la roca es la del procesamiento.

La percepción depende del contexto, la experiencia, las emociones, el punto de vista, el entorno de trabajo, etcétera. (de Bono, 1994: p107)

El sistema perceptual humano es capaz de proveer al cerebro un gran flujo de información muy variada y de muy diversos orígenes, el sujeto creativo debe ser consciente del valor y las posibilidades que estas condiciones le ofrecen, y al mismo tiempo reflexionar sobre las limitaciones que este sistema implica. El primer paso es evitar solo juzgar lógicamente con el objetivo de permitir el acceso de nueva información mediante la percepción, una vez puesto en marcha el pensamiento creativo por esta vía debe ser sometido al procesamiento lógico con la finalidad de generar y sostener una idea factible.

La lógica de la roca se ocupa de "lo que es". La lógica de agua y la percepción se ocupa de lo que podría ser. (de Bono, 1994: p107)

Un cambio de ubicación del pensamiento es una técnica empleada para producir variaciones voluntarias, un desvío del camino principal, proceso que tiene la finalidad de modificar los patrones cerebrales, y una vez allí encontrarse en la posibilidad de apreciar el recorrido para volver al punto de partida.



Esquema 1

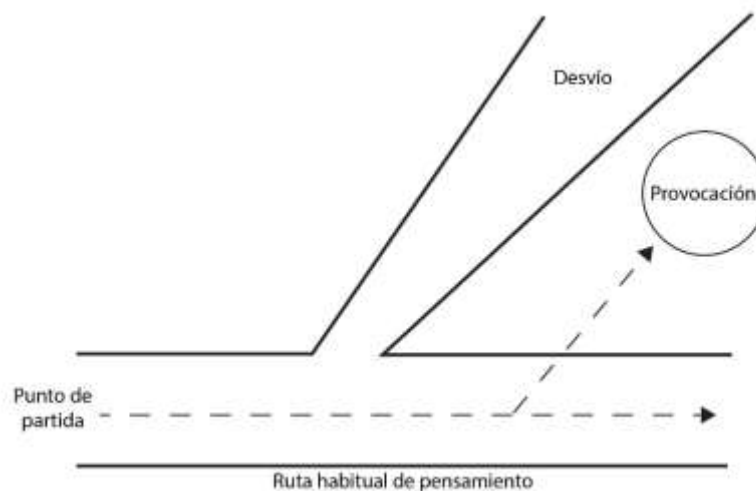
Como se muestra en el *Esquema 1*, existe un punto de partida en donde se genera el pensamiento, la línea horizontal punteada representa su penetración y recorrido sobre la ruta habitual del pensamiento lógico, que suele ser rígida y unidireccional.

Las técnicas del Pensamiento Lateral provocan un desvío que aporta diversidad al sistema, el desvío es una ruta de pensamiento diferente de la ruta habitual, separado por un campo de incertidumbre y novedad al que se tiene acceso mediante un elemento distinto del sistema, es un elemento disruptivo llamado *provocación*, su objetivo es generar tensión entre dos pensamientos, el de la ruta habitual de pensamiento y el desvío, esta es en esencia la dinámica del Pensamiento Lateral, se provoca un desvío del pensamiento habitual mediante un elemento disruptivo llamado *provocación*.

La manera de saltar del camino principal de pensamiento al desvío es mediante el empleo de una *Operación Provocadora*, que en términos de De Bono es una idea inexistente para el sistema de pensamiento lógico habitual. La provocación es algo que falta en nuestra experiencia y que al mismo tiempo la supera, su tarea principal es romper los hábitos de pensamiento, que se

encuentran fuertemente atadas a las pautas aceptadas para dicho sistema. La provocación funciona como un punto de apoyo desde el cual saltar al desvío, al mismo tiempo la provocación es una posición momentánea desde la cual es posible observar todo el sistema.

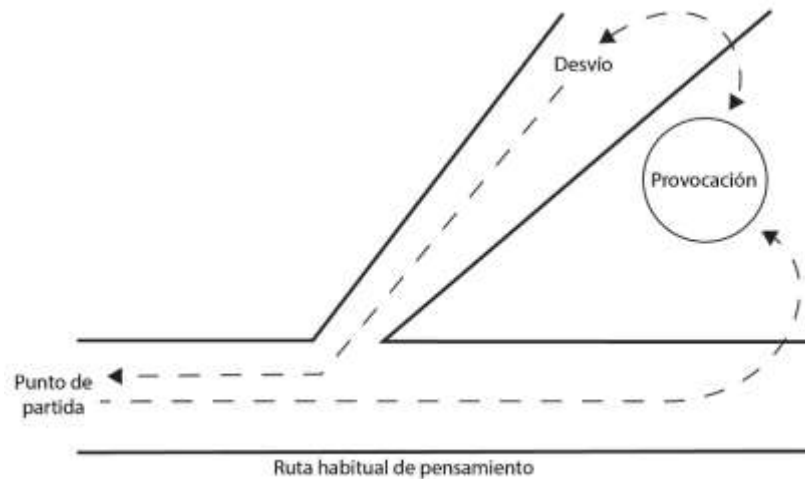
Desde el punto de vista de esta investigación se considera a la *Provocación* como el elemento fundamental del Pensamiento Lateral, ya que la dinámica y variación tan necesarios al sistema Proviene de la *movilidad de sus elementos*, es decir a la capacidad de generar y aprovechar un pensamiento nuevo que sirva como punto de apoyo y observación de todo el sistema, incluyendo al mismo punto de apoyo. Para que el Pensamiento Lateral sea eficaz es necesario moverse deliberadamente a una *nueva ubicación* para desarrollar una *nueva perspectiva del problema*, esta es la función de la *Provocación*, es un elemento que proporciona al sistema un conjunto dinámico de elementos de apoyos y referencias desde los cuales el pensamiento puede moverse con notable amplitud y variabilidad.



Esquema 2

En la provocación pasamos de un punto de partida a una provocación arbitraria. Después pasamos de la provocación a una idea o un concepto. La validez de este resultado no puede justificarse por la manera de como llegamos allí, pero si miramos hacia el punto de partida (el problema o el área de percepción) podemos ver retrospectivamente, que la nueva posición adquiere un verdadero valor debido a la referencia inicial. Si podemos demostrar la existencia de este valor, lógica y retrospectivamente, entonces es tan útil como si se hubiera logrado mediante una sucesión de pasos válidos. (de Bono, 1994: p96)

En el Esquema 2, la *Provocación* está representada por el círculo, ubicado entre las dos rutas de pensamiento (la ruta habitual de pensamiento y el *Desvío*), la provocación genera tensión entre los dos pensamientos y al mismo tiempo es el punto de apoyo para saltar de un camino a otro.



Esquema 3

En el Esquema 3, se muestra la manera en cómo el pensamiento abandona su ruta habitual saltando a la *Provocación* y de allí al *Desvío*.

El *Desvío*, es en sí la nueva idea buscada y que modifica el habitual sistema de pensamiento.

## Operaciones provocadoras

Edwar de Bono afirma que el cerebro funciona mediante esquemas o patrones, el Pensamiento Lateral no busca romper con dicho funcionamiento, por el contrario, mediante la práctica consciente y deliberada de acciones, técnicas y procedimientos, persigue el objetivo de crear nuevos patrones de pensamiento y reestructurar los ya existentes, para lograrlo es necesario utilizar palabras, objetos e imágenes al azar, que funcionen como elementos disruptores y desequilibrantes que intervengan en los procesos cerebrales habituales del individuo, producidos en gran parte por su educación y la influencia de la cultura.

En términos fisiológicos, se podría decir que un modelo es una secuencia repetible de actividad natural. En la práctica, un modelo es cualquier concepto, idea, pensamiento o imagen que puede repetirse en su forma original cuando algún estímulo determina su repetición. Por modelo se entiende una secuencia de tales ideas, pensamiento o imágenes que pueden repetirse en una forma que le confiere carácter unitario, por tanto, un modelo es también un conjunto o secuencias de varios modelos que pueden construir el enfoque de un problema un punto de vista, un criterio. No hay un límite concreto para las dimensiones de los modelos; basta que constituyan una unidad en sí, es decir que pueden repetirse, ser identificados y utilizados como conjuntos definidos. (de Bono, 2014: p37)

La provocación es una necesidad para el Pensamiento Lateral, *Operaciones Provocadoras (Po)*, son rupturas que no tratan de ser justificadas, entradas deliberadas controladas a lapsos convenientes dentro del proceso del pensamiento creativo, que producen discontinuidad, y obligan al individuo a sobrepasar sus limitaciones lógicas y de razonamiento, son acciones y experimentos mentales que tienen por resultado, la generación de pensamientos nuevos e inesperados.

De Bono explica que muchas de las grandes ideas en la historia humana, han surgido por accidente, debido al azar o por error, la provocación activa ese accidente y provoca la discontinuidad en el proceso de pensamiento. *Eureka*, hallazgo que parece provenir de la nada, de lo inexplicable, del accidente, del azar. Existen ideas que solo pudieron habersele ocurrido a un loco.

La definición de provocación es simple: En la provocación puede no haber motivos para afirmar algo hasta después que ha sido dicho. (de Bono, 1994: p216)

El pensamiento que se emplea para resolver problemas comunes de la vida, está regido por pautas igualmente confeccionadas desde los hábitos, es muy probable que, en este tipo de situaciones estables, por así decirlo, no sea necesario emplear un gran esfuerzo para llevar a cabo dichas tareas, sin embargo, cuando se presenta un problema en el que el ingenio y la creatividad tienen que hacerse presentes, será necesario emplear el cerebro de otra manera, será indispensable variar el enfoque, apartar al cerebro de su inmovilidad y estabilidad habitual.

Las *Operaciones Provocadoras*, son disparates o acciones faltas de lógica, que nada tienen que ver con el problema a resolver, sin embargo, una vez superada esta etapa, por su implementación son acciones destinadas a desestabilizar al cerebro, movilizándolo de sus rutas habituales, una vez logrado esto, el cerebro encuentra nuevamente la estabilidad, creando nuevos patrones, solo que ahora desde una perspectiva mucho más amplia, divergente, lateral.

Podemos ser temporalmente “locos”, solo durante treinta segundos cada vez y controlar la situación, podemos conectarnos y desconectarnos de la locura a nuestro arbitrio. Por eso la provocación es un aspecto tan fundamental del pensamiento lateral y de la creatividad en general. (de Bono, 1994: p215)

Las provocaciones pueden surgir por azar, error o por accidente, no obstante, existen maneras muy simples de producirlas, pero es absolutamente necesario tomar en consideración que una provocación debe serlo, y no caer en el error de generar provocaciones que ajusten perfectamente a las necesidades del presupuesto creativo, la finalidad es obtener ideas nuevas y no caer en el pantano de las viejas ideas. Algunos ejemplos son: Considerar al interlocutor como provocación, desmentir o anular lo evidente, (el sol no es una fuente de luz), llevar a cabo una inversión de sentido, (los hombres están al servicio de los perros), la exageración, (el calor de las personas derrite los edificios), distorsionar, (la música vuelve melancólicas a las personas).

La relación de Appel con el Pensamiento Lateral se encuentra en las provocaciones y los desvíos que van concretando su actitud innovadora en la pintura, representados por los estímulos internos y externos a los que él mismo se somete y, que es necesario decir que van aún más allá de los objetivos propuestos por los procedimientos creativos del Pensamiento Lateral.

La creatividad en Appel proviene de los mismos mecanismos mentales expuestos por de Bono, pero practicados con énfasis en la observación libre y al mismo tiempo disciplinada; utiliza el dibujo como herramienta y medio que le permiten la libre utilización de materiales pictóricos y extrapictóricos. Acciones que encuentran causa y sentido cuando Appel es capaz de aprender de los resultados de sus mismas acciones pictóricas basadas en los impulsos y gestos, que construyen y estructuran su plástica improvisada, es decir, la mano de Appel pintando aprende, enseña y construye.

Appel no solo concibe una idea, debe desarrollarla en muy diferentes sentidos, no solo lateralmente; enunciándolo desde una metáfora gráfica, el desarrollo de su pintura es esférico, va en múltiples direcciones, el reto es superar la naturaleza misma del plano pictórico y que dicho desarrollo pueda ser expresado en términos de la naturaleza propia de la pintura con todas sus posibilidades y limitaciones. Por eso para Appel es necesario regresar a lo primigenio, al origen, al animal, al primitivo, estado irreductible en donde ni la cultura ni la estética pueden dominar.

Appel concreta sus ideas y sus producciones como desarrollos autoorganizados, este es uno de los puntos de contacto más apasionantes de Appel con el Pensamiento Lateral, la autoorganización y la percepción humana.

## Provocación y azar

En realidad, no podemos elegir un punto de partida al azar, porque lo elegiríamos según nuestros hábitos de pensamiento, y entonces no habría provocación. (de Bono, 1994: p260)

Con referencia a la anterior cita, no podemos estar en desacuerdo con de Bono, al señalar que la *Provocación* es un elemento estructural en el desarrollo del pensamiento creativo, ya que su principal característica es que es una idea generada conscientemente distinta a las que integran el esquema del problema a resolver, por eso acudir al azar en sustitución del trabajo sistemático no es recomendable, como señala De Bono, el azar en este caso depende de los hábitos del individuo que intenta resolver el problema, por lo tanto.

En este sentido es bien sabido que cuando el pintor produce su pintura va tomando decisiones que sistemáticamente modifican lo previamente planeado o incluso el instante de la pintura, como más adelante explicaremos, esta actitud del pintor determina los objetivos artísticos y procedimentales de su producción.

En el esquema de la producción pictórica la plástica del pintor resulta de su imaginación, conocimiento y sensibilidad con sus temas, su mano interviene mediante la experimentación con los materiales que durante el proceso le van significando, en este esquema las actuaciones del azar se van reduciendo y controlando poco a poco, en este sentido el pintor construye las herramientas necesarias que le permiten asumir los retos creativos que su oficio le impone.

Desde el punto de vista de la improvisación pictórica, la inteligencia visual se desarrolla con la práctica de la observación disciplinada y el empleo igualmente disciplinado de los materiales, por eso el azar no es un elemento que deba protagonizar la improvisación pictórica, aun cuando su presencia es inevitable, las acciones improvisadoras en la pintura requieren ir más allá del azar mismo, el objetivo de la improvisación es provocar, pero sobre todo encontrar discontinuidad y disrupción, en los estrechos caminos de los atavismos y los anquilosamientos del pensamiento conformista, la improvisación requiere un alto grado de conciencia sobre los elementos que la conforman, aun acudir a la ocurrencia o el disparate, (elemento históricamente utilizado por los artistas del siglo XVIII), es necesario que toda acción disruptora aporte sentido y diversidad al oficio de la creación y la producción pictórica, vencer y al mismo tiempo utilizar el azar es habilidad que requiere disciplina, pues siempre se corre el riesgo de caer en confusión y repetición, así como de banalizar las posibles libertades creativas que ofrecen las disrupciones vía las provocaciones, el peligro del azar consiste en que puede ocasionar imágenes estériles, simple ornamento y estetismo superfluo.

## Aspectos iniciales sobre la improvisación pictórica

Es necesario señalar la idea equivocada que define a la improvisación en pintura como una actividad que no admite preparación alguna, se dice también que es una actividad dominada por el disparate y el azar, aunque el azar es un componente de la improvisación no debe ser su principal elemento, no obstante aprovecharlo en favor de la improvisación pictórica es una habilidad que requiere ser desarrollada.

Si partimos de la etimología de la palabra improvisación que ciertamente señala “hacer algo sin preparación”, la improvisación sería imposible en artes, supongamos una idea sencilla: Digamos que desde el momento en que un pintor o un músico toman sus herramientas de trabajo y se disponen a improvisar, de facto ya existe la intensión previa de producir algo, lo que rompe con la idea estrictamente etimológica de la palabra improvisación, definición que resulta poco fructífera para efectos de la producción artística, por tanto debemos dejarla de lado.

Para improvisar en pintura o música es necesario llevar a cabo un sinnúmero de acciones previas, sin embargo la improvisación esencialmente es el momento decisivo de la puesta en marcha de todos los esfuerzos previos que van produciendo en el presente algo insospechado.



Sabemos que aquí se encuentra un punto controversial, sin embargo existen precedentes en el arte y la pintura que avalan esta posición, por citar algunos ejemplos en la música de diferentes géneros como el flamenco, la música de la india, el jazz, el rock progresivo, la libre improvisación, la música electrónica, incluso los juglares y los siglos de tradición oral de la música hasta antes de su escritura, la improvisación en la danza contemporánea y la actuación.

Una propuesta podría ser cambiar el enfoque y no intentar definir la improvisación, sino mejor aún explorar sus posibilidades estudiando sus procesos y procedimientos, una segunda propuesta es sustituir la pregunta ¿Qué es la improvisación en pintura? Por ¿Qué significa improvisar en pintura? Desde esta perspectiva todo adquiere mayor sentido, pues se apela a la dinámica de la improvisación fundada en cada improvisador, pues existen tantas improvisaciones como improvisadores.

No obstante parte importante del ejercicio de investigación, es ofrecer un territorio especulativo sobre la improvisación que funcione como base teórica para el desarrollo de las ideas aquí expuestas.

## 3.2 Diferencia entre Componer e Improvisar

El crítico Arne Eggun subraya que en 1893 Munch empezó a salpicar sus telas con pigmentos para utilizar las manchas e incorporarlas a la composición. Medio siglo antes que André Masson y David Alfaro Siqueiros, reconoció y usó la posibilidad del accidente en la creación artística. (Paz, 2014: p286)



*Vampiro / Edvard Munch / Óleo sobre tela / 110 x 85 cms. / 1917*

Como idea generalizada se supone que la improvisación es un elemento creativo que únicamente se encuentra en la música, no obstante su utilización tiene precedentes muy antiguos y no puede entenderse la música contemporánea basada en la notación y la composición sin su presencia.

De forma similar la improvisación en la historia de la pintura es también muy antigua, incluso anterior al surgimiento de los esquemas compositivos que instituyeran la pintura occidental - europea; demostración de ello es el misterioso impulso que motivó a nuestros antepasados primitivos a dibujar y pintar, no sabemos a ciencia cierta si su objetivo fue ritual, como registro o representación del mundo, lo que si nos consta es que esas pinturas están allí. Las diferencias entre lo estético y lo ritual de la pintura primitiva es una indagación que en términos de este trabajo tendrá que quedar abierta y simplemente apuntada.

Evitando caer en la trampa de engendrar antagonismos absurdos entre composición e improvisación, debemos decir que el punto irreductible de toda representación pictórica es la organización de elementos visuales sobre una superficie, para algunos dicha organización debe nombrarsele composición, para otros improvisación.

Ahora bien para que exista una pintura debe existir un individuo motivado para producirla que sienta el imperativo impulso por la expresión, esto parece una obviedad, pero por serla es necesario enfatizarla persiguiendo el objetivo de colocar al individuo como protagonista de sus creaciones que van más allá de imposiciones estéticas, culturales o rituales, lo anterior pretende romper la impermeabilidad teórica y afirmar que la pintura es un acto humano abrumadoramente diverso.

Es bien sabido que un gran número de pintores han mantenido intereses en la improvisación musical, podemos nombrar al pintor ruso Wassili Kandinsky y por supuesto Karel Appel, en ambos casos la improvisación musical les ha servido como puente de experimentación para la pintura. A pesar de estas referencias, para algunos la improvisación en pintura es un conjunto de disparates sin valor, la suponen carente de procedimientos válidos y racionales, que sustenten las acciones pictóricas.



*Improvisación 4 / Wassili Kandinsky / Óleo sobre tela / 108 x 158 cms. / 1909*

Es infructuoso llevar a cabo una defensa de la improvisación en la pintura, pues no es necesario, el objetivo aquí es proponer como Karel Appel fue capaz de utilizarla en su producción pictórica y al mismo tiempo plantear, cómo la improvisación posibilita conexiones entre disciplinas: pintura, música y en este caso con el Pensamiento Lateral.

Para comenzar nuestra indagación sobre la improvisación en pintura, nos valdremos de dos recursos que finalmente decantarán en el concepto de movimiento, que interesára tanto a

pintores como, Kandinsky, Siqueiros, Pollock y por supuesto Appel, el movimiento es punto incidental en el que incluso coincide el Pensamiento Lateral.

El primer recurso a emplear consiste en llevar a cabo un contraste entre improvisación y composición, este último como elemento formal-estructural histórico de la pintura, la razón para esto es aclarar que la improvisación y la composición no son elementos antagónicos, son dos estructuras de diferente orden en la producción pictórica, es decir son simplemente diferentes y sin embargo pueden también combinarse y confluír en determinado momento de la producción.

El segundo recurso será echar mano de algunos conceptos provenientes de la improvisación musical, que permitirán aclarar las íntimas relaciones existentes entre improvisación, música y pintura.

### 3.2.1 Componer diferente de improvisar

A la composición se le concibe como un elemento estructural del espacio pictórico, de distribución, jerarquización y ordenamiento de los elementos formales y conceptuales que integran una pintura. En algunas épocas en la historia de la pintura la fidelidad al boceto o pintura preparatoria ponderaba la maestría y oficio del pintor, en este sentido aquel que compone pintura es un compositor, no obstante, es bien sabido que los pintores cuando se avocan a la producción pictórica toman decisiones no contempladas en la fase compositiva, realizan cambios y adaptaciones exigidas por necesidades temáticas o técnicas. Los cambios durante la producción de la pintura les permiten resolver problemas de oficio, que van mucho más allá de la misma composición, en esta fase la experiencia, energía y vitalidad del pintor encuentran total lucimiento.

Es necesario decir que la composición no es la pintura en sí, sin embargo la composición es la estructura que sustenta y afianza el ímpetu creativo y expresiones plásticas del pintor, la composición no juega un papel tiránico en la pintura, el pintor debe entender que en la fase de producción su energía expresiva no puede quedar aniquilada, porque la pintura es pintar.

El ajuste y el equilibrio dependen de la mano que trabaja y organiza. (López, 1971: p137)



*La Oración del huerto / Francisco Goya / Óleo sobre tela / 47x 35 cms. / 1819*

Francisco Goya, era un maestro de la composición pictórica a la cual otorgaba capital importancia, para él igualmente importante era la ejecución de la pintura, demostrar el arrojo y la plasticidad necesarias para resolver el cuadro siguiendo sus instintos.

Sus notables y dinámicas composiciones servían de estructura para sostener la inagotable libertad plástica que le distinguía entre los pintores de la época, sus portentos técnicos – expresivos encontraban su hábitat orgánico, y es allí donde se desarrollaban.

Los magistrales gestos de la mano, el pincel y los materiales, integran y al mismo tiempo estructuran la imagen pictórica, creando un todo expresivo de mucho mayor envergadura y alcance expresivo-plástico-pictórico, que se encuentra más allá de la composición y los artilugios visuales-plásticos; las pequeñas y al mismo tiempo inmensas decisiones que se ven en su pintura traducidas como gestos, son al fin y al cabo las variaciones plásticas que demuestra la existencia del pintor, su mutabilidad, su fragilidad y su finitud en un tiempo de producción constantemente en tiempo presente, los gestos pictóricos de Goya son la inmensidad del detalle y la potencia de las decisiones instantáneas, que tienen la capacidad de transformarlo todo en la pintura, el gesto goyesco demuestra la exactitud subjetiva de un pintor pintando.

En Goya el arte emana del cuadro más allá de la posible perfección, es más bien indescriptible y organizado. Para Goya la composición es la estructura que le permite alcanzar su total libertad pictórica.

En tanto los intereses del presente trabajo la diferencia entre composición e improvisación estriba, en que cada una de estas dos estructuras tienen verificativo en dos fases distintas del tiempo de la producción pictórica; la composición produce pintura en un tiempo diferido, es decir los problemas plástico-formales que resuelve proyectan su funcionamiento en la fase de producción, que es posterior a la fase de composición.

En una primera instancia la composición se avoca principalmente a proveer una firme estructura mediante el ordenamiento y disposición racional del espacio y elementos plásticos.

El vocablo componer está formado por dos partículas: *Com-poner*, <<poner junto>>; es decir distribuir las partes en cierto orden para alcanzar la unidad vital de una forma inédita.

(López, 1971: p135)

## Tiempo (Composición)

En la composición es necesario llevar a cabo una gran cantidad de trabajo previo a la producción, el dibujo, los bocetos y ensayos tienen el objetivo de resolver en gran medida la totalidad del cuadro, las diferentes fases de la composición incluyen planeaciones y soluciones que permiten la experimentación y la corrección de las ideas y elementos del cuadro, las acciones compositivas tienen como objetivo ser reproducidas ya como pintura, en un tiempo futuro que es el de la producción plástica. En definitiva el momento de la producción es ineludiblemente posterior al de la composición.

La forma plástica inédita alcanzada previamente por la composición no es estéril, efectivamente ya posee vitalidad, pero tan solo como unidad de elementos plásticos, estado embrionario de la forma plástica y expresión latente que es lograda solo hasta que la vitalidad del pintor culmina con su producción.

Del conjunto integrado por: Pintura, superficie pictórica y composición, el pintor aún tiene la tarea de resolver el cuadro; para lograrlo va reuniendo en el presente de la producción pictórica, el conjunto de sus ingenios para organizarlos con lo que previamente ha realizado como composición, a dichas acciones bien podemos llamarle producción pictórica.

Al componer el creador <<se va componiendo>>; él también es un organismo vital, que fabrica sus propias estructuras. Y en este caso las pone de manifiesto en el resultado que es la obra de arte.

(López, 1971: p135)

De hecho, la composición posibilita en el presente el tiempo previo de la imaginación, lo compositivo encuentra total sentido desde un pasado dinámico y congruente con la producción.

Como vemos composición e improvisación jamás son antagónicas, son complementarias en las diferentes etapas de la producción pictórica, composición e improvisación comparten diferencias sustancialmente temporales, la composición planea a futuro algo que el pintor resolverá en el presente, así pasado y presente se unen en la vitalidad de la producción, principalísimo acontecimiento que es el pintor pintando.

## Movimiento (Composición)

Ritmos lineales, formales o cromáticos, que se suceden en todas direcciones, originan con sus desplazamientos un aparente y relativo <<movimiento>>.

(López, 1971: p138)

En la composición la repetición es un recurso plástico ampliamente empleado para la representación del movimiento, las variaciones, alternaciones, juegos cromáticos, modificación de tamaño, textura, posición y forma de los distintos elementos plásticos que integran una composición generan movimiento. Los elementos plásticos involucrados en estas dinámicas son entendidos como unidades o módulos rítmicos.

Sin duda, la representación de movimiento en la pintura ha sido de enorme interés para un sinnúmero de pintores; personajes corriendo, saltando, cayendo. En pintura, la representación de una acción es la representación de movimiento e ineludiblemente también representación de tiempo.

Cuando los personajes en una pintura llevan a cabo acciones más complejas, el movimiento se dimensiona todavía más allá de su implicación espacial, es decir los personajes pueden desplazarse más allá de las restricciones físicas convencionales, incluso pueden hacerlo en el tiempo mismo.

El movimiento como elemento formal de la pintura posee mayores alcances y complejidad que el mero cambio de ubicación, a través de cambiar el contexto de los símbolos los elementos pictóricos pueden incluso desplazarse en el tiempo.

La repetición de elementos en una pintura genera ritmo, el ritmo es la unión de movimiento y tiempo, imaginemos las implicaciones que tendría para una composición, un conjunto de elementos antiguos repetidos estratégicamente en una pintura situada en el contexto contemporáneo, tal mezcla de elementos genera un desplazamiento del tiempo pictórico situado en un espacio no regulado por su locación.

En resumen, con lo que respecta a la composición la prioridad se encuentra en la planeación y distribución de elementos formales necesarios para generar movimiento, a diferencia de los pintores que se inclinan por la improvisación pictórica que definen el movimiento desde aspectos esencialmente existenciales, sin rechazar el empleo de las estrategias formales de la composición.

Con criterio más científicista, G. Kepes escribe al respecto: <<La repetición ordenada o la alternancia regulada de igualdades o semejanzas ópticas dicta el ritmo de la organización plástica>>.

(López, 1971: p138)

### 3.2.2 Improvisar diferente de componer

Pero en realidad, el improvisador no está componiendo. La inmediatez marca su distancia con respecto al reino de la composición... (Matthews, 2012: p24)

Los puntos de contacto entre pintura y música pueden ser muy diversos y extremadamente interesantes, el mismo Karel Appel junto al jazzista, compositor y trompetista estadounidense Dizzy Gillespie, produjeron un álbum llamado *Música Bárbara* (1963), que es al mismo tiempo la banda sonora de la película *The Reality of Karel Appel* (1963), dirigida por el cineasta y documentalista holandés, Jan Vrijman, pieza fílmica que documenta la producción de las pinturas: *Desde el principio* (1963) y *Rostro en el paisaje* (1963), pinturas que son objeto del presente estudio.



Es conveniente resaltar la importancia del mencionado documental, no solo para esta investigación, ya que representa una invaluable vía de acceso a la intimidad de los procedimientos y procesos de la improvisación pictórica de Karel Appel.



*Música Bárbara / Karel Appel / 1961*

En pintura, improvisar es una actitud para la producción constituida por tiempo, lienzo, material y pintor, cuya base fundamental es el movimiento al que Appel define como vitalidad, y que se desarrolla constantemente en el presente contingente, la improvisación produce algo fundamentalmente inesperado y diferente de lo que hubo en el comienzo del proceso creativo previo. En este sentido la improvisación pictórica es similar a lo que Gadamer define como la experiencia del arte, que logra la simultaneidad del presente y el pasado, solo que para la improvisación, dicha simultaneidad se verifica en la producción pictórica.

## Tiempo (Improvisación)

En pintura y en música el tiempo es un elemento fundamental. En tanto a la improvisación pictórica y musical, el tiempo presenta características especiales y comunes a las dos disciplinas. Utilizar conceptos de la improvisación musical para explicar aspectos de la improvisación en la producción pictórica, permite hacer énfasis sobre las íntimas relaciones entre pintura y música, disciplina en la que la improvisación ha probado su irrefutable estructura y aporte.

Más aún, el mismo Karel Appel, produjo improvisaciones sonoras que demuestran la importancia que la música, pero más específicamente la improvisación sonora tenía para su trabajo. Algunos de estos aspectos serán abordados más adelante.

Como indispensable y breve preámbulo comenzaremos por señalar la enorme importancia de la tradición oral en la historia de la música, y cómo estos procesos orales constituyeron durante siglos parte esencial de la música antigua. El ejercicio es situarnos siglos antes que la escritura musical irrumpiera como principal herramienta para la composición y producción contemporánea.

Como afirma Patrick Téonudji: “Nuestra música culta procede de una tradición oral lentamente reducida a lo escrito. La música hablaba antes de ser anotada. Era cambiante, libre y desigual como el habla, siguiendo el ritmo y la organización de un discurso hablado. Durante mucho tiempo se regía por unos principios y una métrica maleable que nadie cuestionaba: no eran anotados sino tácitos” (Matthews, 2012: p22)

Esto quiere decir que las variaciones improvisadas aportadas por los intérpretes en las piezas musicales respondían a una serie de valores altamente apreciados en las épocas antiguas y previas a la notación musical, los intérpretes o en general las interpretaciones concretaban un sinnúmero de aportes que contribuían a robustecer la cultura musical a través de la tradición oral.

Las conexiones de la palabra hablada y la música son ampliamente conocidas, podemos recordar las improvisaciones que los juglares hacían sobre acontecimientos de su tiempo, la prosa o rima se debían a la cadencia y ritmos con que estos personajes imprimían interpretación a sus relatos musicales.

Sin embargo a la conexión de oralidad y música a la que principalmente se refiere Teónudji y Matthews en la anterior cita, es a la manera en cómo los músicos del pasado compartían las notas, ritmos, armonías y melodías a otros músicos, con el objetivo de organizarse para la ejecución de piezas musicales sin la necesidad de notación o escritura musical. Se trataba de un conjunto de indicaciones verbales y demostraciones con el instrumento que consolidaban a la música como una estructura de memoria activa dinamizada por la oralidad, es decir, los músicos de la época interpretaban la música mediante un conjunto de improvisaciones conjuntas.

Las partes improvisadas inyectaban vitalidad a los procesos de producción musical, en ese sentido cada una de las interpretaciones (individuales y colectivas) se constituían en algo constantemente novedoso y vital, de tal manera que la música no solo se quedaba como meros despliegues de obediencia técnica y destreza instrumental. Cada músico acometía sus

interpretaciones mediante la improvisación, en un tiempo activado por la vitalidad y arrojo del intérprete que asumía el reto de la producción mediante la imaginación en un tiempo simultáneo imposible de ser diferido, que podía ser alargado o acortado por medio del ritmo y la velocidad, según fuesen las necesidades de interpretación, juego de imaginación que cuanto más vívida y activa es, varía cada vez más, y por tanto es más abierta al hallazgo y la transformación.

Si se improvisa correctamente, todo elemento que constituye una pieza musical o una pintura es constantemente transformado, en este sentido tiempo e improvisación se encuentran sincronizados, fundidos como elemento unitario, cuya principal cualidad es su capacidad transformadora.

Por así decirlo, el resultado final de la improvisación es la pieza musical o la pintura que queda como demostración del proceso improvisatorio, en música la característica es la fugacidad, al escucharle quedan las sensaciones obtenidas durante la interpretación, a diferencia de la pintura cuyo proceso plástico-visual se mantiene perenne sobre el lienzo y lo que se ve es el rastro activo de la vitalidad del pintor, heridas en el lienzo según dice Appel.

Esto demuestra que llámese improvisación o no, el artista siempre es impulsado por sus capacidades y fuerzas creativas que tiene la imperiosa necesidad de expresar. En la improvisación, el músico o el pintor en todo momento busca el acontecimiento fugaz de la producción transformadora, es en un pequeño lapso de tiempo en que el músico o el pintor logran transformar todo aquello que les ha sido significativo, en algo arriesgadamente inesperado. La improvisación es la herramienta que permite al músico y al pintor dar sentido a la contingencia del su presente mundano. Para ambos su vitalidad los impulsa a producir algo.

Y no debe entenderse que el tiempo-improvisación es tan solo un momento reactivo e impulsivo, si bien la improvisación contiene estos componentes también debemos decir que se gesta en una forma del tiempo muy particular y aparentemente contradictoria, pues para improvisar es necesario reunir la rapidez y la lentitud, así como la bestialidad y la racionalidad, lo primitivo y lo contemporáneo, como ejemplo, digamos que aunque al llevar a cabo una acción rápida esta puede expresar lentitud y pesadez, más complejo, una acción bestial puede expresar algo sofisticado o una acción rápida puede expresar algo primitivo.

Improvisar tiene diferentes ritmos, es más les son necesarios, según sea el ritmo, mucho puede acontecer en un tiempo muy pequeño y en un enorme espacio y un pequeño espacio puede estar constituido de un conjunto enorme de tiempos similares o disímiles, próximos o/y distantes.

El tiempo en la improvisación es impostergable, nada puede suceder después, y es obvia la imposibilidad de que algo suceda antes, el tiempo aquí reitera su naturaleza de suceso único, cuando se improvisa nada se repite, no hay elementos que pertenezcan a tiempo de ensayos, se trata de una estructura de producción que se constituye en el preciso momento de su visibilización.

La improvisación puede ser considerada como la estructura de un proceso creativo, pero sobre todo debe ser considerada como la estructura del proceso-producción en un tiempo activado por la necesidad expresiva del pintor ubicado en la contingencia del tiempo del mundo.

## Movimiento (Improvisación)

Artistas como, Edvard Munch, David Alfaro Siqueiros y Jackson Pollock, consideran que el movimiento produce modificaciones inesperadas que el pintor no debe ignorar, en Pollock el *Action Painting* y el *Dripping*, son elementos plásticos imposibles de someter, son estructuras que producen sus propias alianzas plásticas, y que por lo tanto se definen en sus propios términos conceptuales, formales y de tiempo, estas estructuras se mueven en su muy particular espacio plástico.



No. 31 / Jackson Pollock / Óleo y esmalte sobre tela / 530 x 269 cms. / 1917

Con Siqueiros, el *Accidente controlado* es consecuencia de los materiales seleccionados y empleados con vocación experimental, generan respuestas físicas y químicas que dan por resultado espacios y superficies plásticas insospechadas, los materiales no reaccionan simplemente entre sí para generar algo nuevo, producen sensaciones alquímicas-plástico-visuales novedosas e inéditas, podríamos decir que ostentan su vitalidad a partir de la movilidad molecular con la que generan compuestos químico-visuales insospechados, conjunto de incertidumbres anheladas y provocadas por Siqueiros.



*Suicidio colectivo / David Alfaro Siqueiros / Laca con aplicaciones sobre madera / 124.5 x 182.9 cms. / 1936*

Para Kandinsky el movimiento está profundamente ligado a la vida espiritual del hombre; el pintor ruso explica tal relación a partir de un esquema suscrito a un triángulo agudo dividido por partes irregulares, cuyo vértice menor y más pequeño apunta hacia arriba.

El triángulo posee una dinámica interna, construida de elementos diversos y del mismo material que la totalidad del triángulo, los elementos internos se mueven apenas perceptiblemente hacia arriba y hacia adelante dentro del mismo esquema. En un determinado momento y tiempo concreto para cada partícula, cada elemento logra manifestar su singularidad, como si cada uno estuviera en desacuerdo con los demás, por ello tal nivel de movimiento al interior del triángulo.

... donde hoy se encuentra el vértice más alto, se hallará mañana la siguiente sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice de arriba y resulta una tontería incomprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y consentido para la segunda sección de éste. (Kandinsky, 2006: p15)

Kandinsky opina que cuando un artista logra mirar afuera del triángulo, es capaz de introducir nuevas opciones al esquema, entonces otros hombres lo seguirán. Sin embargo los artistas son también hombres y pueden equivocarse, y llegar a envenenar todo dentro del triángulo.

Cuando el hombre dentro del triángulo se torna hostil y falaz, envilecen y destrozan su interior, por eso las actividades que vienen de sus almas ya no significan nada incluso el arte.

Las épocas en las que el arte no cuenta con un representante de altura, en que no se halla el pan transfigurado, son épocas de decadencia en el mundo espiritual.

(Kandinsky, 2006: p17)

Así que para Kandinsky el movimiento es sobre cualquier cosa una manifestación interna, que impulsa las cosas de las cuales se ocupa el hombre y por medio de las cuales este logra manifestarse en su entorno exterior, entre el mundo material e inmaterial, se encuentra el mundo espiritual del hombre, su interior, es decir su espíritu emana como manifestación material, haciéndose tangible y reconocible en el mundo externo.



*Improvisación 7 / Wasili Kandisnky / Óleo sobre tela / 131 x 97 cms. / 1910*



Para estos pintores, es necesario que sus procesos estén profundamente relacionados con sus hallazgos, con el objetivo de aprovecharlos y organizarlos de tal manera que estos produzcan sentido en la totalidad de la unidad llamada cuadro. Aunque no todos ellos nombraron improvisación a sus acciones pictóricas, su interés por el movimiento queda suscrito en el marco de la improvisación.

### 3.3 Proceso de producción pictórico de Karel Appel: Relación de pintura, improvisación y Pensamiento Lateral

En este punto se propone la relación entre el proceso de producción de Karel Appel y el Pensamiento Lateral a partir de tres puntos principales.

1.- La principal herramienta del Pensamiento Lateral es el *desvío*, que tiene por objetivo llevar a cabo un desplazamiento en el orden habitual de los procesos de pensamiento. Esto quiere decir que en el proceso de producción pictórico de Karel Appel, el desvío funciona como una metáfora que se desplaza paralela y alternativamente a la idea principal.

La improvisación elimina la composición como elemento previo a la producción.

La improvisación es un sistema de producción pictórico, que permite estructurar en un proceso simultáneo la producción pictórica (pintar) y el proceso creativo.

El *desvío* en la improvisación es el acceso a nuevas rutas para la imaginación (procesos de pensamiento no contemplados) para la producción pictórica.

La obra de arte es una innovación imaginativa para aquellas mentes cuyo sólido arraigo en la experiencia de los hechos, por muy real que sea, puede quedarse olvidado momentáneamente; o mejor dicho, en lugar de quedar olvidado pasa a destilarse en la obra de arte, y así se presenta a la mente una manera y no de otra. (Collingwood, 2016: p42)

2.- El principal desvío que Appel utiliza en su proceso de producción es la movilidad de su cuerpo, utiliza su cuerpo como herramienta de acceso al mundo, es decir se mueve en busca de diferentes entornos, como lo hace cualquier organismo biológico capaz de aprovechar las

características ambientales a su favor. El Desvío es acceso al mundo externo mediante un puente metafórico que transforma lo interno y externo en algo nuevo y simultáneo.

Appel se mueve principalmente en ambientes urbanos para desarrollar sus estrategias y procesos pictóricos que van desde los paseos y la recolección de imágenes como experiencias visuales y memorias, la elaboración de dibujos, hasta pintar con brochas, espátulas, palos, cuchillos y trapos, incluso con las manos. Los grandes formatos que él selecciona para su pintura llegan a ser el hábitat en donde Appel el primitivo, el animal, demuestra que cuando pinta está definitivamente vivo entre dos ambientes: 1.- El mundo cotidiano que recorre en busca de descubrimientos y experiencias visuales y 2.- El inagotable mundo pictórico. Ambos similares y anudados pero distintos por la naturaleza misma de cada uno.

En los procesos de Appel el desvío es igual a imaginar y metamorfosear, su propio cuerpo es la herramienta que se lo permite, el cuerpo, la mano que improvisa pinta y cuando pinta aprende, se revela a pasar nuevamente y de la misma manera por el mismo espacio pictórico, improvisar es pintar siempre algo nuevo, la mano aprende y se desvía porque desarrolla inteligencia sensitiva e instinto por lo contingente, y lo nuevo. Las sensaciones que guían a la mano que improvisa son simultáneas a la imaginación, y estas al pensamiento guiado por la razón.

Aquello aprendido (tiempo pasado) simultáneo a lo que se está aprendiendo constantemente (tiempo presente) se plasma en la pintura de Appel como elementos plásticos, es rastro y rasgadura, es sensación plástica de altísima complejidad, que le permite al holandés saber como pintar una nueva sensación, un nuevo sentimiento nuevamente.

La disciplina en la improvisación impone asumir el reto de crear a cada instante todo nuevamente, pero con referencia a lo que apenas un momento atrás quedó como juego plástico, como pintura, no se trata de un juego de negaciones, más bien de reafirmaciones a través de lo constantemente nuevo y simultáneo, plástica aferrada al lienzo que en estos términos siempre está sin pintar. Improvisar es entonces descubrir lo nuevo constantemente.



De este modo incluso si el arte es imaginación pura debe brotar de un suelo de hechos concretos: el artista debe existir en el mundo real y sus obras son por necesidad una versión sublimada de su experiencia como ser real, por muy inconsciente que sea de esta verdad. (Collingwood, 2016: p42)

3.- Los procedimientos pictóricos empleados por Appel, así como los procedimientos del Pensamiento Lateral, tienen en común el funcionamiento imperfecto y limitado de la percepción humana (cuerpo). El conocimiento artístico tiene como base fundamental la imaginación, no es posible ni deseable que dicho conocimiento sea comprobado, el conocimiento artístico queda demostrado en sus funcionamientos, procedimientos y producciones.

Los procesos de producción de Karel Appel, están basados en la generación de imaginación mediante las sensaciones y las experiencias personales organizadas por estructuras dibujísticas que adyacentemente generan una forma particular de azar, cuya principal característica radica en que ha sido generado deliberadamente y por ende es también controlado.

Así pues, la actividad imaginativa del arte está sostenida y rodeada por un medio factual, y sin embargo la esencia de la mentalidad puramente estética consiste en olvidar o ignorar ese mismo medio. (Collingwood, 2016: p42)

Producto de su contacto con lo cotidiano son sus temas, mediante los cuales Appel desarrolla distintos grados de iconicidad (interpretación), que más bien apuntan a la producción de metáforas y metamorfosis del mundo.



*Paseando con mi perro / Karel Appel / Pastel sobre papel / 81 x 61 cms. / 1969*

Imposible pensar que Appel va a la deriva, las provocaciones que él deliberadamente busca, ocasionan quiebres en el camino de su imaginación, lo inesperadamente hallado es lo que finalmente se ve desplegado plásticamente sobre la superficie de la tela, organización de elementos que arrojan significaciones insospechadas aun para el mismo Appel, sin embargo de entre todo lo inesperado, el pintor holandés algo intuye, imagina que habrá caminos insospechados y problemas a resolver, así que la pintura procesada por la improvisación (nutrida de provocaciones y desvíos), fue producida por Appel en un momento singular de rompimientos y crisis constante.

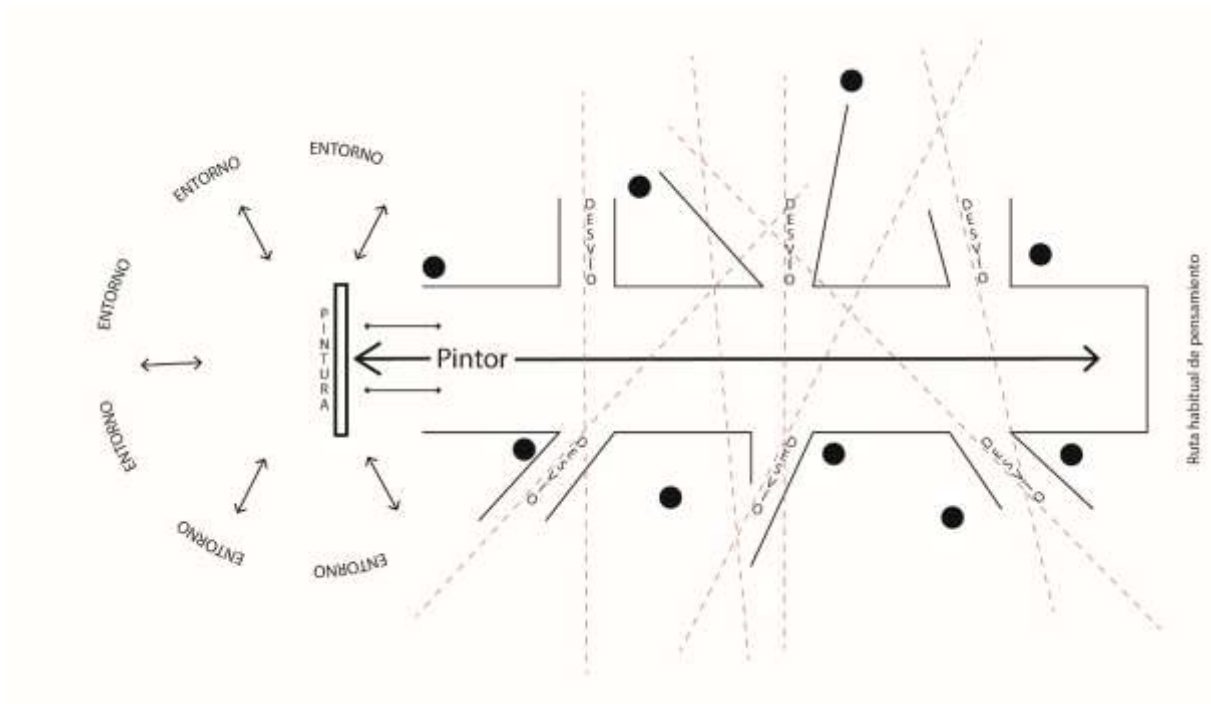
La improvisación en pintura es un proceso de producción en el que Karel Appel mantiene una actitud constante y sincera de reto a sus paradigmas y principios formales, de apertura total al cambio, de libertad creativa y descubrimiento que tiene lugar en su presente contingente constituido del impulso vital del pintar, es decir: Para Karel Appel improvisar es pintar la pintura que se está pintando.

El esquema que abajo se presenta llamado *Improvisación*, sirve para explicar la relación entre *Improvisación* y *Pensamiento Lateral*, aclaremos que esta relación es tan dinámica que difícilmente será posible explicar la totalidad del fenómeno, sin embargo aquí se presentan algunos alcances.

Como podemos ver abajo, el camino habitual de pensamiento está representado por el rectángulo al centro del esquema, lo que de inmediato se hace evidente, es que el esquema planteado para el Pensamiento Lateral es mucho más simple en comparación al planteado para la Improvisación.

La improvisación utiliza muchas *provocaciones* (puntos negros) y muchos *desvíos* (escapes diagonales), que afectan la trayectoria del pensamiento del pintor (rectángulo central), estos desvíos son en realidad diversos pensamientos alternativos que atraviesan de un lado a otro la mente del pintor.

Lo que la improvisación exige es dar sentido a la dinámica altamente compleja que el pintor ha provocado, al poner en juego gran cantidad de elementos plásticos, formales, conceptuales, materiales y existenciales, la verdadera clave es armonizarlos simultáneamente con el principal objetivo de seguir pintando.



Improvisación

En resumen: El desvío funciona como una metáfora que se desplaza paralela y alternativamente a la idea principal, las provocaciones son elementos visuales disruptores provenientes de acciones previas a la improvisación pictórica, la dinámica de la improvisación es saltar del tema a la provocación de la provocación al desvío, y de allí a otra provocación y otra vez a otro desvío.

### 3.4 Karel Appel improvisando

El movimiento es un elemento fundamental para la composición y la improvisación, para Karel Appel el movimiento y la vitalidad están unidos, son una misma cosa, no hay movimiento sin vitalidad.

Appel el errante andariego, siempre se mueve, mira las cosas que mira moviéndose, de muchas maneras comparte intereses con los paisajistas románticos, le interesa la vitalidad de la naturaleza salvaje y primitiva, con los impresionistas comparte la observación del entorno, solo que para Appel el entorno es ciudadano y sin embargo también es orgánico.

Por ningún motivo permanece estático, va al paisaje callejero para involucrarse lo más posible con esas cosas y ambientes, se integra y se regodea en el cotidiano teatro callejero de la sátira popular, “siempre he soñado con ser un payaso” decía, va recogiendo los sucesos que se encuentran en la memoria de las calles, para interpretarlas y evitar crear narraciones.

Las calles son para Appel mundos orgánicos visuales que él convierte en su imaginario plástico, sus ojos sagaces hacen preguntas que verbalmente el pintor no contestará, las captura y llevará vivas a su taller para trabajar con ellas exhaustivamente y volver a arrojarlas al lienzo ya como color-materia, como pinturas.

A su regreso de Francia, recorre las destrozadas calles de la Alemania ocupada, niños mendigando comida le inspiran el mural, *Niños que preguntan*, instalado en la cantina del antiguo ayuntamiento de Ámsterdam.

Debido a las protestas de los funcionarios holandeses por la obra, el mural es cubierto con papel durante diez años, hasta su posterior re-inauguración.



*Niños que preguntan / Karel Appel / Vidrio soluble y pintura sobre cemento / 396 x 281 cms. / 1949*

Appel es un hombre urbano, sus talleres siempre se encuentran en grandes ciudades, Ámsterdam, Nueva York, Paris, Mónaco, se mueve de ciudad en ciudad, el asfáltico entorno, le recuerda que las poderosas fuerzas de la naturaleza no solo se encuentran en los arbóreos campos, radican también en cada hombre ciudadano, en las ciudades, en las calles.

Las profundidades primitivas del hombre así como el instinto animal humano que ha sido sosegado por la cultura del orden y las necesidades mercantilizadas, integran la divergencia de su repertorio temático que lleva al extremo en su necesidad por pintar lo que le venga en gana y como le venga en gana, el pintor holandés rasca hasta provocar heridas, aunque el objetivo es ir profundo, para llegar a las raíces de donde el hombre es hombre y al mismo tiempo es un animal, otra vez esa dinámica de elementos simultáneos que reverbera como característica de la improvisación pictórica implementada por Karel Appel.

Con la fuerza de las experiencias plásticas recopiladas de lo cotidiano del mundo, y montadas en la tenacidad del trabajo diario, Appel logra no solo hacer visible su lenguaje, sino también profundizarlo y consolidarlo. El hombre brutal, primitivo, profundo animal, constituyen el espíritu de su fortaleza artística desarrollada durante años, lo primitivo, el animal y el movimiento en Appel son su vitalidad. En lo primitivo, Appel se encuentra con la raíz misma de la imaginación

liberada de toda superposición artificial estética y cultural, con la imaginación primitiva construye un mundo tangible, legítimo que antagoniza al de la guerra, la economía voraz y la destrucción.

El holandés Trabaja con la imaginación profunda nacida de los arquetipos, modelos ideales, imágenes, sueños y fantasías primitivas ancestrales universales con las que todos los hombres se encuentran relacionados íntimamente, entonces podemos plantear que el pasado común del hombre es la imaginación. Para lograr tal imaginación Appel improvisa sus dibujos y pinturas sin cometer el error de planearlas, las intuye es decir las imagina, mantiene la esperanza en que algo deberá organizarse por la improvisación y la imaginación profunda, podrá producirse un dibujo o una pintura, pero sobre todo lo que se produce es proceso visible.

Por eso Appel pinta, pero sobre todo dibuja como si nunca lo hubiera hecho previamente, es decir al improvisar genera un estado constante de posibilidades insospechadas e inacabadas, posibilidades de lo posible.

...el primitivismo de la imagen al punto resulta decisivo, pues ligamos la vida propia de las imágenes a los arquetipos cuya actividad ha mostrado el psicoanálisis. Las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de la realidad. (Bachelard, 1947: p10)



*Gente / Karel Appel / Tinta sobre papel / 27 x 21 cms. / 1952*

Es por lo que sus monigotes primitivos y bárbaros encuentran refugio directamente en la imaginación profunda de quien los mira, imágenes indelebles, innegables, perenes florecientes que depositan sus semillas arraigándose definitivamente en nuestro espíritu.

...Vico aseguraba que la poesía no es sino la lengua natural de los niños y de los salvajes. Pues bien, ambos tenían en sus manos la clave para la solución de todos los problemas de la estética. (Collingwood, 2016: p13)

Sus bestias y monigotes nos invitan regresar a lo primitivo, a lo esencial, a los arquetipos ancestrales, como el amigo que se ha ido y que cuando regresa apenas se le reconoce, sin embargo encuentra los indicios suficientes para volver a casa después de un viaje largo y desgastante. Vale la pena recordar a Hölderlin que pregunta ¿Para qué poetas en tiempos de penuria? Solo en los tiempos más oscuros se hacen las preguntas fundamentales, al hombre le hace falta ir nuevamente al hombre y a los dioses.

H. G. Gadamer, nos recuerda un principio básico en la dinámica de los símbolos, la *tessera hospitalis*, tablilla del recuerdo con la que se reconoce al amigo viajero y retornado.

Appel y sus felices monigotes dialogan con Hölderlin y Gadamer, concuerdan con ellos para hacernos ir a lo profundo y recordar nuestro pasado primitivo, entonces para Appel profundizar es también avanzar en dirección opuesta de la civilización esclavizadora, bélica e industrializadora de todo, que ha probado una y otra vez su vocación devastadora, y es que de civilización, barbarie y guerra total, Appel por desgracias sabe lo necesario.

Ver pintar a Karel Appel es verlo improvisando, es asistir a la demostración de su pensamiento pictórico, sus procedimientos son sus procesamientos, sus decisiones responden constantemente a ¿qué? ¿cómo? ¿con qué? ¿hasta dónde y cuándo? son aplicaciones visibles de su pensamiento pictórico.

Desde la perspectiva de esta investigación la película *The Rality of Karel Appel (1963)*, es el documento más valioso, nos permite atestiguar como Karel Appel pinta los cuadros *Rostro en el paisaje* y *Desde el principio*, en definitiva no es cosa menor, si tomamos en cuenta que pintar no es para él un juego, nos permite acceder a su intimidad artística, inequívocamente es el momento más íntimo para un pintor, momento en el que todo pasa y nada puede ser fingido. La película

no nos muestra el espectáculo de un pintor histriónico, lo que si nos muestra es el proceso decisivo por medio del cual un pintor logra pintar.

“Comienzo con la materia básica, eso es pintar”.

K. Appel

¿Y cuál es la materia básica para Appel? Por lo que puede verse en definitiva son los materiales con los que pinta, en este caso óleo, aunque bien sabemos que para otras obras puede emplear otros como: papeles, objetos diversos, telas, madera, pintura acrílica, sin duda también sus materiales abarcan otros ordenes conceptuales, sus paseos encajan como materiales conceptuales para su pintura, acciones en las que lleva a cabo la recolección de experiencias personales y experiencias visuales con las que reflexiona íntimamente, todos estos elementos resultan indispensables al momento de enfrentarse con la tela.

El mundo de Appel es también un mundo sonoro, la trompeta de Dizzi Gillespie musicaliza las escenas en la película, genera metáforas sonoras de la estridencia urbana, materiales conceptuales que el holandés transforma en elementos pictóricos con los que golpea y percute la tela en variados ritmos, no llega al extremo de arremedar un tambor, ya que cuando se improvisa es necesario comprender la naturaleza de los objetos y acciones puestas en juego para no falsearlas, las sonoridades pictóricas generan acontecimientos pictóricos.

Appel emplea mucho tiempo en la observación distinguiendo lo que se mueve y lo que esta activamente quieto, semejante a lo que acontece en la naturaleza, nada se desperdicia.

La industria genera gran cantidad de repeticiones, sin embargo a la vista de un pintor cada elemento puede ser distinguido plásticamente, lo que la industria devasta por repetición, el pintor holandés lo distingue con sensibilidad plástica, las personas que asisten a un espectáculo o evento político al aglomerarse también se repiten a tal grado que se esfuman en un solo individuo constituyendo la multitud moviéndose como ganado.

Los automóviles en la calle son todos iguales, siguen las reglas tan solo para no colisionar unos con otros, la calle tiene dos sentidos o más bien dos direcciones, y es que en esto hay un caos suscitado por la uniformidad y disciplina paradójicamente absurda, si en la calle solo hay personas sumisas, no se gesta ninguna revolución y entonces la calle no existe.



Para Appel la urbe es rica visualmente porque él se mueve en la calle, altos contrastes y movimientos lo incitan a no pintar lo que ve, sino a pintar sobre lo que ve, la manera en cómo mira la ciudad es distinta de como mira el lienzo en blanco, a la urbe no puede modificarla, mientras que al lienzo debe cubrirlo para producir pintura, frente al lienzo la mirada modifica y encuentra, construye, ante la urbe la mirada de Appel se convierte en animal voraz.

Cuando Appel se encuentra frente al lienzo, expectante no sabe por dónde comenzar ni como comenzar, en determinado momento lo hará pero tampoco sabe cuándo... un arrebató permite que todo inicie, sonoro golpe de la espátula contra el lienzo hace que mucho del material se quede por el impacto pero otro es expelido, si ese material no tiene la capacidad de adherirse que se largue, una embarrada que se resiste a perder su espesor deja de ser simple material para convertirse en expresión, ese material-color significativo, juega y pelea con los espacios que también son colóricos y hasta coléricos.

"El arte moderno ha olvidado el sentimiento.

Si por algo fueron grandes los pintores clásicos, como Miró, Picasso, Soutine, Goya o Van Gogh, fue porque conservaron el sentimiento".

K. Appel

Golpe verde, embarrada roja, jalón amarillo, golpazos con la espátula que generan estruendos, Appel mezcla los materiales por impacto en la paleta, al pintar también por impactos los materiales adquieren sentido sobre el lienzo, son energía visual explosiva de colores intensos y altamente matizados por su sonoridad. Parece que Appel hiciera todo esto con total descuido, y en parte así es, sin embargo todo sucede a través de una reflexión instantánea e instintiva, producto de la asimilación y trabajo previo con sus paseos y emociones, en la improvisación la planeación previa no debe existir, la asimilación y las acciones pictóricas directas (pintar), son el preciso momento en donde todo cobra sentido, aun cuando suele suceder que lo obtenido no sea complaciente al ojo, ni parezca tener sentido, sin embargo también suele suceder que esas pinturas son las que más fielmente se apegan a un ejercicio sincero y legítimo de improvisación pictórica, ya que debemos recordar que improvisar es descubrir.

"En el expresionismo que yo hago en cada mancha hay un sentimiento".

K.Appel

Brocha, espátula, mano derecha y mano izquierda, todas herramientas que generan energías distintas y energía puesta en marcha es lo que vemos en la pintura de Appel, no hay nada estático, unos elementos más veloces que otros, unos más densos y pesados, pero todos se mueven como un organismo marítimo, terrestre o volador. El color cómplice de esa energía, flota, pesa y se hunde, adelanta, atrasa, hace rodar, salta, empuja, vibra, irrumpe, desgarrar, responde, ignora.

"Los pintores trabajamos con la brocha, con los colores, con la  
pintura, lo metemos sobre la tela: es así de simple.  
Allí damos la vida, lo decimos todo del espíritu de nuestra época".

K. Appel

El cuerpo de Appel danza, patalea, gesticula, se estira, empequeñece, utiliza las dos manos como blandiendo sables solo que estos no cortan, construyen divisiones y direcciones, cada mano crea un ritual distinto, con cada mano dice diferentes cosas construidas con lenguajes paralelos pero organizados que no se disocian, cuando Appel camina adelante y atrás buscando y encontrando cosas que paulatinamente van revelándose sobre el lienzo y que definitivamente no tiene miedo de transformar, vuelve al lienzo con las dos manos como esgrimiendo esos sables, una y otra vez adelante y atrás, va de esgrimista a bateador, a machetero y hasta carnicero cazador, es un salvaje frente a su presa.

Appel recurre al movimiento como fuerza vital, lo que en realidad esto implica, es que no se trata de un mero desplazamiento, él dice: "la pintura es movimiento", el impulso de pintar es el cúmulo de las fuerzas más íntimas desatadas sobre la superficie pictórica sin medida ni moral que estorben, por eso él termina atascado de pintura, de pies a cabeza, el movimiento, la vitalidad lo impulsan aún más allá del color, involucra su cuerpo completo en las acciones pictóricas, entonces el factor cuerpo se hace presente e integrante de la vitalidad del cuadro. En el caso de algunos pintores el cuerpo del pintor apenas se toma en cuenta, para Appel, el cuerpo, su cuerpo es vehículo de acceso a su vitalidad, si, así de ridículamente obvio.

Karel Appel pertenece hasta sus raíces más profundas a una especie de apoteosis de la primavera, vista como el momento vital supremo. Todo el movimiento de su arte es como la proclamación de aquellas energías creativas que suelta la primavera en todo sistema biológico. Tanto si lo que tiene lugar en la tela es por implosión como por explosión, Appel manifiesta estas energías con ebrio abandono y exuberancia. (Stokvis, 1987: p19)

Ante la superficie pictórica, Appel se comporta como un niño o como un idiota, un animal, un primitivo, “Si pinto como un bárbaro, es porque vivimos en una época de bárbaros”. Tal vitalidad y ya dijimos que vitalidad es movimiento y cuerpo, no puede dejar otro resultado que abruptos campos de materia pictórica, imposibles de disociar de la materia que los creó, es decir el cuerpo de Appel, la mano que descubre.

Pinta con herramientas y procedimientos poco convencionales para quienes son convencionales, entran en juego y fricción con las acciones y reacciones de su cuerpo, ojos, manos y dedos, su cuerpo pinta sin obediencia anatómica, el cuerpo se deforma o conforma ante las necesidades de lo pictórico por tanto retuerce y hace explotar y contraer cualquier artilugio plástico, el objetivo primario es descubrir, hacer algo siempre nuevo en franca evasión de prejuicios estéticos y miméticos.

La materia pictórica, el color y los materiales que Appel organiza sobre la superficie pictórica, son energía visible concentrada y desatada en el pintor y su impulso vital de pintar.

Una vez lograda la pieza pictórica el primitivo, el idiota y el niño ya no están, en lo mundanal físico queda la expresión que Appel experimentó fugazmente, ahora le es imposible reconocer lo que acaba de producir, pues si sus procesos son correctos lo producido siempre será algo que evade las repeticiones de su ego, será por tanto algo nuevo sin importar el resultado.

Appel olvida lo que produjo porque su vitalidad no le permite quedarse estático en un tiempo ya vivido, la legítima vitalidad deja todo atrás en busca del movimiento. No es un problema de recuerdos y olvidos, ni de tiempo presente o pasado, a esto inevitablemente se le ha de llamar vitalidad, se trata de la dinámica incesante del impulso de pintar, porque vitalidad y movimiento son la misma cosa, ya en esto, lo que Appel llama “movimiento” cobra total sentido.

Apretando los dientes el holandés estruja el tubo de óleo hasta exprimirle todo contra el lienzo, da la impresión que el mismo Appel pasa también por el tubo, en busca de impactar su cuerpo contra las múltiples capas de materia en el lienzo, si es que algo consiguiera con tal movimiento.

En las últimas y decisivas faces el holandés traza con el tubo exprimiéndolo fuertemente y el lienzo se estremece, entonces comprendemos que el estremecimiento del lienzo también es un elemento plástico-expresivo, la organización de la pintura es inminente mediante el empleo del dibujo, el tubo es un instrumento dibujístico de precisión, los detalles que logra son abruptos, se trata nuevamente de ese tipo de contradicciones que en la improvisación son necesarias y

simultáneas, contraste es igual a contradicción en la plástica appeliana, aquí se establece el juego poético entre la mano, la herramienta, el material, el elemento formal y el elemento conceptual, aunque parezca increíble, toda esa complejidad se gesta en un santiamén, a una velocidad que solo la emoción de Karel Appel puede determinar con exactitud.

"Todas las grandes pinturas tienen un lado expresionista,  
en mí, el expresionismo es la tortura de la materia; la mancha es  
la cicatriz que queda de esta tortura".

K. Appel

Y de repente así como todo comenzó, todo culmina, abruptamente, sin finezas ni detalles que alteren tal nivel de improvisación, Karel Appel se aleja por última ocasión de esa pintura para verlo todo, el panorama muestra un acontecimiento y por consecuencia una pintura, resultado inevitable, claramente se ve que algo estuvo sucediendo allí, y es que no importa lo que esa pintura sea, más importante aun lo que ha sucedido.

"Pintar es una experiencia concreta y sensual que se mueve intensamente  
entre las alegrías y las tragedias del hombre".

K. Appel.

# **CAPÍTULO 4**

(EXPERIMENTAR)

INTERPRETACIÓN Y PRODUCCIÓN

# Objetivo del capítulo

Llevar a cabo un proceso de interpretación sobre las pinturas: *Rostro en el paisaje* (1961) y *Desde el principio* (1961) de Karel Appel, con la finalidad de estudiar las claves de su proceso de producción. Producción de una serie de pinturas.

El presente capítulo está integrado por dos puntos:

4.1 Interpretación, en el que se llevan a cabo los procesos de interpretación de las pinturas: *Rostro en el paisaje* (1961) y *Desde el principio* (1961), en referencia a los aspectos teóricos expuesto en el Capítulo 2, párrafos 2.2 Propuesta de interpretación mediante la Hermenéutica y el Dibujo, 2.3.1 Fase I Hermenéutica y 2.3.2 Fase II Dibujo.

4.2 Producción, último punto de la presente investigación, en el que se encuentra la propuesta personal de producción. Se trata de una serie personal de pinturas que tienen como tema la calle, en este mismo párrafo, se expondrá la propuesta personal del proceso de producción asociado al Pensamiento lateral, la Improvisación y el estudio del proceso de producción de Karel Appel, aplicado a la serie personal de pinturas.

## 4.1 Interpretación

Para evitar caer en duplicación de explicaciones solo recordaremos que la interpretación de las pinturas de Karel Appel, se realizará mediante un proceso simplificado de interpretación, integrado por la dinámica de tres elementos que funcionan coordinadamente: la hermenéutica, el dibujo y las pinturas de Appel, se trata de un proceso en el que los distintos elementos son complementarios entre sí, es decir un elemento completa e impulsa al otro. El proceso de interpretación aquí propuesto coordina el ejercicio verbal de interpretación con el dibujo en su carácter de herramienta de observación, exploración y producción.

Es muy importante señalar que la naturaleza del proceso de interpretación propuesto por Gadamer desde la perspectiva de su libro *La Actualidad de lo bello*, apela por un espíritu de unidad ante la *experiencia del arte*, todos los elementos que integran el presente proceso (individuo, obra de arte y el proceso en sí) deben asimilarse como un conjunto funcional de íntimas relaciones emocionales, sensibles e intelectuales, que en el individuo tienen por objetivo interactuar con la obra de arte, el resultado de dicha interacción será que la interpretación logre constituirse en el individuo como una experiencia activa, dinámica y particularmente personal de interacción con el arte.

En este orden de ideas la *experiencia del arte* es tan activa, dinámica y contingente como la improvisación pictórica, ambos son procesos no solo similares sino paralelos, entonces como ya

apuntamos anteriormente, la Experiencia del Arte sin duda encuentra también verificativo en la producción.

Recordemos que lo que Gadamer pretende es alcanzar la Experiencia del Arte, y esto básicamente quiere decir que dicha experiencia está situada en la subjetividad de quien decida exponerse abierta y sinceramente al arte, ya sea como espectador o productor.



## Interpretación de *Rostro en el paisaje* (1961)



*Rostro en el paisaje / Karel Appel / Óleo sobre tela / 150 x 120 cm. / 1961*

La mirada y posición de este rostro pintado por Appel, recuerda al Capricho No. 1 de Francisco Goya, autorretrato con el que el español abre su serie de caprichos, ese Goya está vestido ostentosamente diciéndonos sobre su privilegiada condición social, además lo expresa verbalmente en la inscripción del grabado, "Francisco Goya Pintor", este rostro de Appel, no se sabe si es un autorretrato, aunque inevitablemente todo rostro en pintura lo es, parece una cara desnuda, despojada aun de piel, es más como fiambre, su desnudez llega al extremo de estar desprovista de espacio que la sustente o relacione con algo del mundo tangible; la otra posibilidad es todo lo contrario, tal falta de gravedad, permite que el rostro se funda con su mismo espacio, de ser así, entonces el espacio es su vestimenta y no habría tal fiambre.



*Interpretación 1 al 3 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

Con tal juego de contradicciones y posibilidades Appel nos permite asistir a la fiesta de la plástica, del color, de la pintura-pintura hecha solo a manchas, la pintura como ritual improvisatorio capaz de hacer lo que sea como sea; si seguimos por ese camino interpretativo, podemos toparnos con todos los rostros, pues la suma de elementos es tan básica, que ese rostro apeliano se vuelve irreductible, y no hace referencia ni a género, ni época, es imaginación que sabe y comprende, que ha aprendido como es un rostro producido por la práctica de la observación y la imaginación pictórica, que tiene como principal misión encontrar a cada momento una nueva pintura.

Rostro en el paisaje podría ser más bien, paisaje en el rostro; ese rostro de esa pintura que existe solo por la figuración de algo orgánico, que semeja un rostro, una cara, un algo organizado por la improvisación de elementos plásticos, que son puramente material expresivo liberado por la vitalidad de Appel, que tan solo plantea los elementos mínimos para que ese rostro exista. Y otra vez con el juego de contradicciones, tal reducción provoca amplitud formal expresiva.



*Interpretación 4 al 6 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

La frente de ese rostro en el paisaje es la llanura o la estepa rayada por los senderos producidos de cuadrúpedos migrantes, trazos de supervivencia, gráfica del instinto primitivo y animal rememora las pinturas en las cuevas que superan los relatos para convertirse en expresiones rituales y simbólicas de la caza; el sacrificio de los animales significaba la sobrevivencia del ancestral hombre. Es evidente que Appel llega lejos en busca de sus motivaciones, el primitivo que cazaba animales se equipara al pintor holandés, primitivo contemporáneo que caza imágenes e imaginaciones. Y es que la supervivencia es acto animal-primitivo de la vitalidad, y vitalidad es lucha y cambio.



*Interpretación 7 al 9 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*



Este es un rostro sin cabeza, tachoneo que logra representar facciones primitivas, ya primate, ya bestia inventada su hábitat es la fantasía que reta al vacío. Es un animal con capacidades oculares, se sabe porque igualmente se adivinan lo que podrían ser ojos asimétricos, facciones desiguales resultado del ímpetu apeliario, si hay ojos seguro hay un animal, en este caso tan vital como el impulso visual de la mano poderosa del holandés, en reminiscencia de sus primeras pinturas este animal puede llegar a ser incluso la fusión de diferentes animales comercializados en los mercados que tanto fascinaban al Karel, pintura de recuerdos y olvidos creativos provocados.



*Interpretación 10 al 15 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

La actividad plástica de los elementos que integran al rostro, no obedecen ni a ejes ni a centro, son tornado y huracán mezclados, fuerzas naturales con las que Appel reemplaza la idea de elemento formal, echar mano de ellas para pintar ese rostro, el vértigo plástico visual creado no nos dice si la tempestad visual se desarrolla en la tierra por el viento, o es fuego o mar, sin embargo la incógnita se resuelve al mirar la pintura y no decir nada más.



*Interpretación 16 al 18 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*



*Interpretación 19 al 20 de Rostro en el paisaje / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

La potente presión de la tierra va dejando a través de milenios lo pétreo-lítico, que en la imaginación appeliana es el ocre que emerge de debajo y empujan las facciones del rostro a su configuración intelectual, el fuego ha dejado cenizas que son el blanco de madera quemada, brazas de altísima temperatura ritual, el blanco del rostro es irrepetible por sus mezclas exactas-subjetivas, ese blanco solo puede ser conjurado improvisando con los otros elementos.

Entonces todo al final es la transformación, el negro que azulea, el que se hace verde, transformación por fuego, por tierra, viento o agua, elementos esenciales de todos los paisajes primitivos, lo que queda es la fuerza vital amorfa.

## Interpretación de *Desde el principio* (1961)



*Desde el principio* / Karel Appel / Óleo sobre tela / 230 x 300 cm. / 1961

Desde el principio, no quiere decir, un punto de partida específico es más bien un origen zona indeterminada, y por relación el principio es algo que origina, que engendra, por tanto, irreductible o esencial. En esta pintura lo que se originan son extensiones de fuerzas plásticas diversas, complejas, organizadas y vitales que indeterminan su desarrollo igualmente orgánico, son eso a lo que se le llama amorfo, informas que retan todo convencionalismo, pues lo vital-orgánico cumple con su propia naturaleza de ser insospechado, sorpresivo, incontrolable, entonces lo que está organizado no puede estar ordenado, acciones que no son sinónimas, pues lo que se ordena se estatifica en función de conservar su ordenamiento, el orden se opone a lo que se desarrolla insospechadamente. Esta pintura se desarrolla visualmente dinámica, evoca un organismo insospechado en un hábitat insospechado, bestia nueva que bien puede recordarnos que aún existen mil cosas por conocer.





*Interpretación 1 al 6 de Desde el Principio / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

La vitalidad es mucho más que un concepto para Appel, de hecho, no es un concepto, es una actitud que va aún más allá de su escultura, su dibujo, su música y su pintura, ya en este sentido es entonces fácil deducir que *Desde el principio* es una pintura sobre las fuerzas primitivas, incluso las de la misma pintura. El primitivismo es un tema tan común a todo que le permite a Karel Appel regodearse con todo aquello que se le atraviese en el camino, pues su misión es observar profundo, aun cuando lo encontrado cause laceraciones.

*Desde el principio*, es entonces una pintura de los orígenes, plástica que detona visualmente desde muy diversos planos, temporales y plásticos, entretejidos con la explosividad y expansión; da la impresión que los colores y las formas se emboscan unas a otras, como un hábitat plástico.



La organización en esta pintura permite que una forma se independice de la otra, pero nunca antes que todas mamen del color en busca de supervivencia plástica. Sin abigarramientos, ni colores complementarios, ni primarios, vocablos que resultan superfluos ante la vitalidad del material ignorante de la luz y la perspectiva como conceptos, el material sin sutileza artificiosa se aferra al espacio, que en momentos es el lienzo sin tocar, en otros es mezcla blanca que permite descanso llano a la vitalidad expansiva del material plástico, llamado forma.



*Interpretación 1 al 6 de Desde el Principio / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

Trazos devastadores y complejos, hacen incisiones al mismo tiempo que conectan, penetran, transfunden al material, provocando inercias mucho más allá que la de insinuar direcciones, el

color, las formas, la materia, el espacio, los trazos, asisten a la fiesta de la pintura, pero el gran ritual appeliano es, la celebración pagano-primitiva de la vitalidad pictórica, unidad lograda a jalones y empujones con herramientas como brochas, cuchillos, espátulas y las propias manos de Appel.



*Interpretación 13 al 15 de Desde el Principio / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

¿Pero qué es lo que está reunido allí? Una idea informe y sólida, una fuerza hallada y abierta, sensaciones transfundidas de emociones que cuestionan incesantemente; todas cualidades de una pintura ya concluida y abierta a su entorno, entregada a la hambrienta visualidad de quien devora el mundo a preguntas.

Y sin embargo todo es tan transparente, entonces hemos descubierto el principio, el origen, cada elemento orgánico-entrópico, más bien caprichoso appeliano, responde a su propia creación unitaria, unidad compleja de un ciclo vital inefable claramente integrada de elementos plásticos explosivos. Esa complejidad es tan obvia que no es posible y no hace falta dilucidarla con reducciones lógicas, tan solo es necesario jugar el juego que a cada quien le propone Appel.

Y entonces hemos encontrado otro origen, otro principio, el de los elementos plásticos y formas referidas a su misma vitalidad, por eso es por lo que están organizados, la pintura es un organismo con memoria y presente, complejidad que supone la posibilidad de comenzar una y otra vez, y es que el ciclo de la vida no se detiene, es incontenible y al mismo tiempo inexplicable

su complejidad, así es que en este sentido *Desde el principio*, es una pintura que tiende a sí misma, a su primitivismo, es una pintura por tanto inagotable.



*Interpretación 16 al 20 de Desde el Principio / Antonio Rizo / tinta china sobre papel / 14 x 10.5 cm. c/u / 2018*

## 4.2 Producción

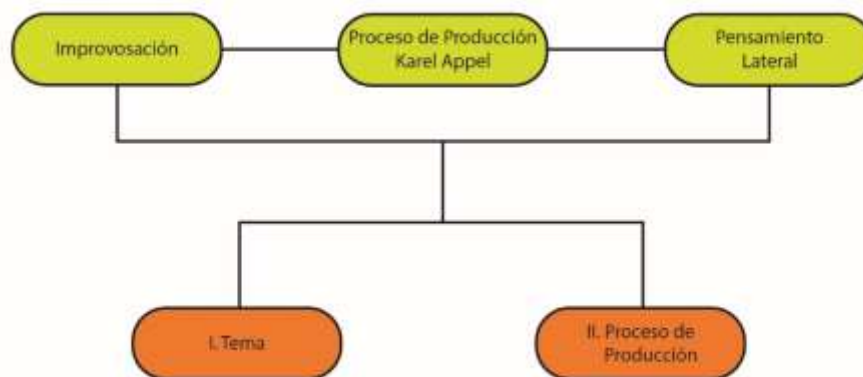
“Toda teoría debe oler a taller”.

Rudolph Arnhem

El trabajo de investigación hasta ahora realizado en torno al proceso de producción del pintor Karel Appel tiene por consecuencia la finalidad de producir una serie personal de pinturas, en este punto el objetivo es llevar a cabo la propuesta de un proceso de producción extraído del proceso pictórico realizado por Karel Appel mostrado en la película *The Rality of Karel Appel* (1968).

Consecuencia de lo anterior el objetivo es proponer un proceso de producción que articule funcionalmente tres elementos: **1.- EL proceso de producción de Karel Appel**, **2.- El Pensamiento Lateral** y **3.- La Improvisación** en una serie personal de pinturas, cuyo tema es La Calle.

### Propuesta del proceso de producción



Esquema 1 Proceso de Producción

El proceso de producción que abajo se describe parte de tres elementos estructurales:

**La improvisación, El proceso de producción de Karel Appel y El Pensamiento Lateral**, desarrollados a partir de dos elementos generales:

## **I.- El Tema y II.- El Proceso de Producción.**

Es importante señalar que todos los elementos que integran el proceso están íntimamente relacionados en tanto a su interacción, al describirlo de manera secuencial solo persigue el objetivo de ilustrar su organización y dinámica, advirtiendo que varias de las acciones descritas se llevan a cabo sincronizadamente en cierto grado de simultaneidad en busca de la mayor libertad creativa.

### **I.- El tema: La calle.**

El tema de la calle nace a partir de transitar cotidianamente por la calle de Moneda en el Centro Histórico de la ciudad de México, camino obligado para llegar a la Academia de San Carlos, la calle Moneda es una de las más antiguas de la Ciudad de México y del continente americano, vigente hasta nuestros días, tiene sus orígenes en la antigua ciudad de Tenochtitlan, desde entonces y hasta ahora es un espacio público en el que el intercambio cultural es brutalmente intenso y dinámico, recibe su nombre actual debido a que allí se encontraba la primera Casa de Moneda de América, además de alojar a la primera imprenta de América.

Pero más allá de la historia de esta calle en particular, la calle vista como invención humana invita a reflexionar sobre su importancia antropológica, en el acontecer humano es tan antigua como las primeras sociedades. Personalmente la calle es fuente de motivaciones pictóricas pues parece un tema sin fin. En la actualidad la calle es un espacio y lugar ineludible, las especulaciones entre lo público y lo privado son inagotables, es un invento tan presente en las sociedades contemporáneas que casi se ha invisibilizado, tanto como el zapato o la cuchara, la calle es fuente y lugar de los sucesos más comunes e inverosímiles, lugar político y revolucionario, allí se ejerce el poder y la ignominia, lugar de arquitecturas institucionales y de ruinas, de opulencia e indigencia, es el típico lugar de la prostitución y de la reunión, del juego infantil y de muerte anónima, de huida y linchamiento, en la calle todo hombre encuentra su anonimato.

La serie se centra en la búsqueda de conectar pictóricamente con las sensaciones callejeras estimuladas a partir de efectuar paseos callejeros, también se trata de vincular los rituales urbanos contemporáneos, reuniones políticas, borracheras, pláticas vecinales y por desgracia también la violencia, las acciones humanas generan lugares callejeros que con el tiempo se



convierten en lugares de reunión o ritual, vestigios activos que revelan una antropología contemporánea.

¿Y quién está en las calles? Los personajes, los habitantes permanentemente transitorios, el testigo callejero, el anónimo y el fugaz, el famoso y universal transeúnte que somos todos, consecuencia es que en la calle somos ninguno, el *uno* heideggeriano es el que pensamos que no piensa, pero superada la soberbia comprobamos que es así. En los paseos callejeros es inevitable encontrar a la bestia humana que excita a la violencia y violenta lo violento, *uno* arrebatada la belleza del espacio y por eso hay que pintarlo, esos personajes también son fuente de reflexiones plásticas, pero no solo ellos también los otros, los bellos anónimos, que saludan y educan. Personajes también son los postes, el calor asfáltico, la guarnición amarilla, la caca embarrada, el charco, el árbol torcido, la espuma, el perro chamagoso, la rata, el auto abandonado... y es que hay tanto en la calle sobre lo que es posible improvisar.

Sin embargo más allá de insinuar un estudio antropológico o sociológico, el verdadero interés sobre la calle como tema para la pintura, se encuentra en intentar interpretarla como un lugar complejo y contradictorio, tan público y privado como poético y atroz, no se trata de retratar la calle a través de su necia geometría, de hecho es necesario evadirla como evidente característica e intentar arribar a sus entrañas poéticas y brutales para jugar con sus características menos evidentes, correr a ese lugar primitivo y de rituales urbanos arcaicos - contemporáneos, asfalto o tierra en definitiva la calle es un lugar tan paradójico y contradictorio como poético y brutal.

La presente producción está integrada por una serie de pinturas de pequeño y mediano formato, realizadas con pintura acrílica y chapopote sobre papel y tela sin bastidor, la principal motivación para utilizar la tela libre es pintar en resonancia a lo estudiado sobre Karel Appel, llevar a cabo el ritual de la pintura mediante la improvisación como estrategia de producción, la finalidad es intentar evadir los efectos de la cultura enajenante y las estéticas impuestas en la producción personal.

La tela significa en este proyecto un objeto integrado a la unidad pictórica, la tela es un elemento plástico significativo que abandona su tradicional función de mero soporte; en este caso la tela conecta con los rituales primitivos de representación realizados sobre diferentes soportes, piedra-pared, pieles de animales, la misma piel humana y una gran variedad de objetos cotidianos y rituales.

El chapopote es utilizado como metáfora de la calle, su utilización técnicamente representa el reto de hacer convivir los materiales magros y los grasos, ya sea mediante su contraste y repulsión o su mezcla forzada a formar materiales pictóricos de significación plástica.

## II.- El proceso de producción

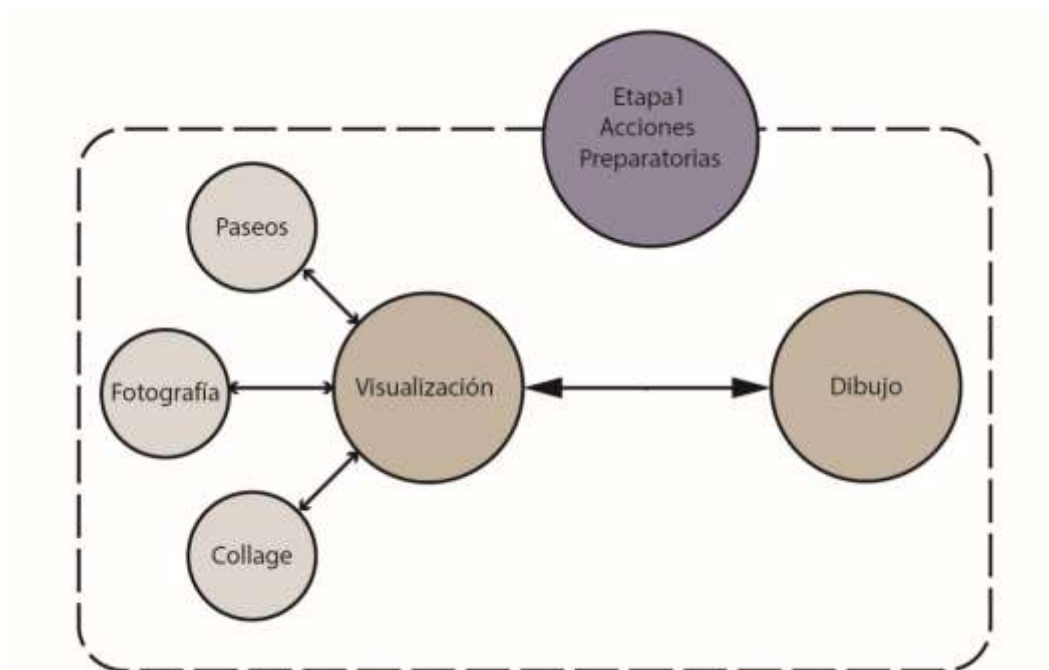
El **II.- Proceso de Producción** tiene por objetivo organizar el conjunto de acciones y materiales producidos para la improvisación, se integra de dos etapas:

**1.- Acciones Preparatorias** integrada a su vez por dos elementos:

**Dibujo y Visualización** este último consta de tres elementos:

**Paseos, Fotografía y Collage.**

### Etapa1: Acciones Preparatorias



Para la improvisación pictórica el Proceso de visualización se integra de: **Visualización** acciones que producen experiencias y elementos visuales (fotografías y collages) que serán interpretados en la misma etapa mediante el **Dibujo**. Estos dos procesos tienen el objetivo de generar imaginación visual referida al tema.

Cada uno de los procesos, **Visualización** y **Dibujo** producen algo en particular, memorias, experiencias, sensaciones, fotografías, collages y dibujos, el objetivo de esta producción es que los elementos visuales obtenidos cumplan la tarea de generar elementos visuales productores de alternativas en las maneras de imaginar el tema principal.

## Visualización

La visualización es un proceso de recopilación, reflexión, y vinculación de experiencias internas (emociones) y experiencias sensibles (visuales, auditivas y táctiles) que posteriormente serán analizadas y utilizadas como elementos y herramientas visuales para las improvisaciones.

Si bien es cierto que en la improvisación es fundamental trabajar en el presente, también lo es que para la improvisación pictórica el trabajo previo es absolutamente indispensable, nunca se improvisa de la vaciedad, el pintor que improvisa necesita una amplia gama de recursos visuales y existenciales, también se nutre de sus experiencias, sin embargo evita recordarlas fielmente para trabajar creativamente con sus olvidos, para de allí transformarlas en algo nuevo pero directamente vinculado al presente de su producción en el que se gesta y construye la improvisación.

La verdadera dificultad de la improvisación radica en trabajar con la mayor sinceridad posible y mantener un espíritu de constante búsqueda.

La estrategia de visualización es compleja, por lo que se hace indispensable organizarla, por lo tanto se propone llevarla a cabo por medio de tres acciones que son: **a) Paseos, b) Fotografía y c) Collage**.



## a) Paseos

Los paseos son fuente de imaginación, reflexión y sensaciones nuevas, para el pintor son momentos íntimos de intensa búsqueda, generación de nuevas memorias y de contacto con el mundo.

Platón caminaba impartiendo lecciones a sus alumnos, juntos construían la universidad, creando caminos siempre nuevos. Martín Heidegger durante décadas utilizó una construcción en las montañas de la Selva Negra alemana a la que él mismo llamaba, *La Cabaña*, refugio que utilizaba para encontrarse así mismo con sus pensamientos, estando allí acostumbraba caminatas por el bosque; el espacio, el camino, el pensar y el hacer son íntimas entidades inseparables, que inevitablemente salen al paso de quien las busque.

El paseo es un recurso creativo recurrentemente utilizado por los artistas y los pensadores en diferentes épocas, ampliamente conocidos son los paseos de Paul Cézanne, pintando y retando la movilidad lumínica de los bosques, moviéndose como el solía hacerlo es inevitable darse cuenta de la íntima relación entre imaginación del mundo y pintura, los objetos y las sombras, en este esquema la relación del tiempo se determina por los acontecimientos en constante cambio buscados y encontrados, la observación del pintor atestigua la contingencia del mundo, es decir la interminable cadena de diferencias.

Vincent van Gogh acostumbraba, salir al encuentro de la naturaleza, era un cazador de escenas en las que las personas son protagonistas de la incalculable y abrumadora cotidianidad de los campos y las ciudades. Robert Smithson, artista contemporáneo del Land Art, con su pieza *Los Monumentos de Passaic*, hace metáforas de los espacios y los objetos encontrados en un paseo que tiene precisamente el objetivo de resignificar el mundo poética y visualmente.

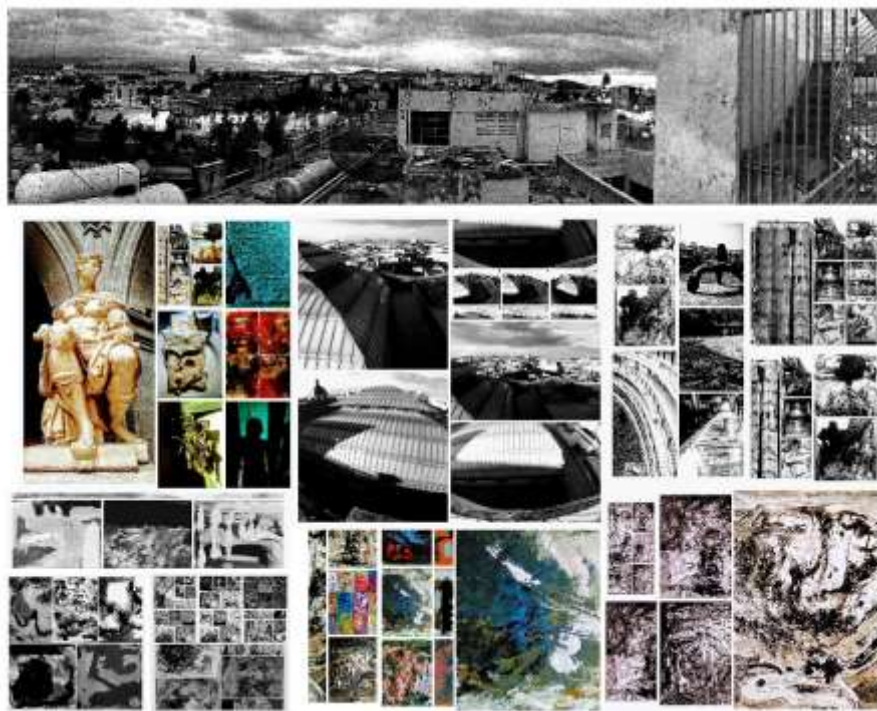
## b) Fotografía y c) Collage digital

El ejercicio visual de búsqueda mediante los paseos encuentra causa en la producción fotográfica y de una serie de collages digitales, la fotografía y el collage aquí son herramientas para la imaginación y rememoración que decantan en imaginación activa sobre los lugares visitados, cuando decimos imaginación activa es aquella capaz de superar los recuerdos como algo estático o referencialmente paradigmático, también es capaz de utilizar

el olvido para generar imágenes nuevas referidas existencialmente, la fotografía y el collage son instrumentos visuales recopilatorios que facultan acciones de asociación visual, simbólica y significativa.

En la producción de los collages el olvido es utilizado como herramienta creativa, las imágenes capturadas fotográficamente hacen referencia a los lugares visitados, pero sobre todo son interpretaciones visuales de esos sitios en un tiempo diferido, el objetivo de las fotografías y los collages no es solo visual, tienen la finalidad de hacer acopio de sensaciones y recuerdos referidos a los paseos, para mezclarse entre sí y finalmente producir imaginación activa.

Los collages podrían proponerse como un ejercicio de recopilación y transformación de experiencias.



*Paseos 8 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*

El mapeo de un lugar mediante la fotografía y el collage se convierte en producción visual poética, se le transforma mediante la metáfora y la resignificación. Para el pintor reubicar esos lugares tiene el objetivo de crear referencias que atestigüen la imaginación poética del pintor lograda mediante asociaciones visuales y existenciales que van más allá de aspectos

mínimos de locación, en esta dinámica los lugares visitados creativamente son recreados mediante el dibujo para la pintura.

## Dibujo

El objetivo de estos dibujos es encontrar estructuras gráficas que permitan realizar conexiones entre los paseos, las fotografías y los collages con la improvisación pictórica, esta fase es tal vez la más crítica del proceso previo a la improvisación, pues se corre el riesgo de extraviarse y omitir o falsear las referencias visuales (fotografías y collages), consecuencia de lo anterior sería desperdiciar la oportunidad de llevar a cabo un proceso de asimilación, profundización y desarrollo visual sobre el tema, que permita la mayor libertad creativa en la improvisación pictórica.

**Nota:** Lo anterior adquiere consonancia con el proceso creativo que acostumbraba realizar Karel Appel, como podemos constatar en la película *The Reality of Karel Appel*, sus paseos eran clave importante de su proceso creativo, “movilidad” para Appel, significa vitalidad, no es un desplazamiento simple, cuando Appel se desplaza descubre cosas, ya objetos, asociaciones, conceptos, etc. finalmente experiencias, que trabaja como herramientas y energías visuales improvisadas en su producción.

Appel nunca dejó de practicar el dibujo, que incluso combinaba con otras disciplinas como el collage, actividades creativas que le permitían descubrir y entablar relaciones conceptuales, formales y visuales entre sus experiencias y sus maneras de producir pintura. En resumen el dibujo es una poderosa estructura con la que es posible desarrollar y provocar creatividad visual.

“Pintar es una experiencia concreta y sensual, mediante el movimiento intenso es posible unirla a la tragedia del hombre.”

K. Appel

Clave importante para esta etapa es no imitar los aspectos visuales más obvios de las fotografías y los collages, sino más bien asimilarlos como evocaciones visuales que permitan ampliar la imaginación necesaria para la improvisación, la estrategia más simple y a la vez importante para lograrlo, es utilizar recursos gráficos simples, en este caso la mancha y el trazo, son elementos formales irreductibles con los que es posible resolver cualquier planteamiento dibujístico, también importantísimo es no perder de vista que en esa fase se está dibujando, el objetivo es utilizar los lenguajes del dibujo para sumar la mayor cantidad posible de recursos que serán utilizados en la improvisación pictórica (producción).

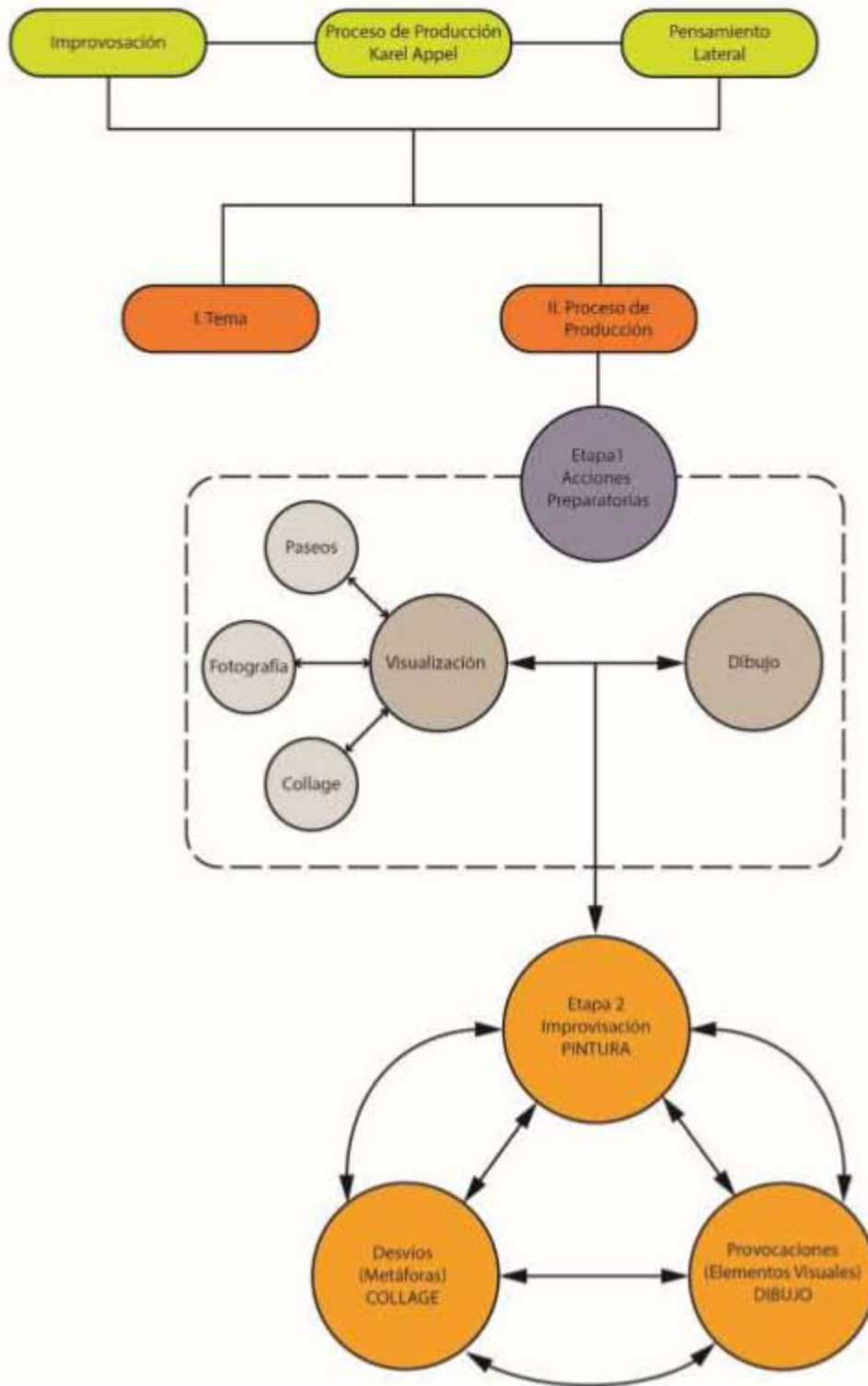


*Provocaciones 1 - 3 / Antonio Rizo / Tinta china y lápiz de cera / 28 x 21 cms. / 2019*



*Provocaciones 4 - 6 / Antonio Rizo / Tinta china y lápiz de cera / 28 x 21 cms. / 2019*

## Etapa 2: Improvisación



Esquema 3 Proceso de Producción

La etapa **2.- Improvisación, Pintura** es la fase culminante del proceso de producción, para este proyecto la improvisación pictórica opera enlazada al funcionamiento del Pensamiento Lateral por medio de dos elementos: **Desvío (Metáfora) Collage** y **Provocación (Elementos Visuales) Dibujo**.

El **Desvío** funciona para la improvisación pictórica a manera de **(Metáforas)** visuales y conceptuales; provienen de los collages, los desvios impulsan ideas y asociaciones en la dinámica de la producción pictórica (tiempo presente / contingente), por ejemplo podemos decir: las calles color azul artificial son los senderos del loco. Los **Desvíos (Metáforas)** son elementos que van proporcionando motivaciones a la mano que pinta, la inducen, le permiten recrear, enlazar ideas y conceptos mediante el color, la textura o el golpe de brocha, metamorfosear la calle eufórica en color, en textura, en manchas o contrastes, los **Desvíos**, permiten entablar una relación poética con las experiencias adquiridas en los paseos, imaginarlas y transformarlas para ser pintadas, correr el color por el lienzo como corre la lluvia en la calle ¿A dónde irá?



*Metáfora 1 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*

En la improvisación a la mano se le exige ser rebelde por eso es provocada a no seguir fielmente ni pensamientos ni poéticas, la mano es un brabucón que rompe todo, sin embargo para lograr tales rupturas es indispensable utilizar otro elemento del Pensamiento Lateral que son las **Provocaciones**.

Las **Provocaciones** en la improvisación pictórica son los (**Elementos Visuales**), **Dibujos**, que provienen de los paseos, las fotografías, los collages y los dibujos. En este proceso de producción los elementos disruptores son fundamentales, elementos visuales que transforman y atraviesan las metáforas, alterándolas para hacerlas progresar en algún sentido insospechado, el objetivo de estas **Provocaciones (Elementos Visuales), Dibujos** es no permitir que el trabajo metafórico llegue intacto hasta la **improvisación, Pintura**, las **Provocaciones (Elementos Visuales), Dibujos** colisionan con las metáforas para provocar vitalidad plástica es decir movimiento, si los materiales pictóricos corren como el loco en la lluvia callejera, la línea es el olvido discontinuo que genera forma reconocible o transformada.



*Provocaciones 7 - 9 / Antonio Rizo / Tinta china y lápiz de cera / 28 x 21 cms. / 2019*





*Provocaciones 10 y 11 / Antonio Rizo / Tinta china y lápiz de cera / 28 x 21 cms. / 2019*

El trabajo aquí es arduo, porque el objetivo de la improvisación es retar el pensamiento que cómodamente va a un lugar ya conocido, repetitivo y poco creativo, para ser interrumpido y transformado por la pintura que se gesta poco a poco. Simultáneamente la pintura es transformada por las fuerzas de las metáforas y los desvíos. La improvisación pictórica en sí es un acto de lo simultáneo, por eso no perdamos de vista que todo debe suceder instantáneamente, en un momento crucial y determinante. El tiempo de la ejecución pictórica puede ser muy breve, pero también puede producirse en un tiempo más duradero, longevo, la improvisación pictórica no necesariamente es un arrebató fugaz, puede ser también un tiempo determinado por la indeterminación y la necesidad plástica que el pintor logre intuir es decir imaginar, su principal características son la vitalidad y la imaginación, por tanto la improvisación es incesante en tanto exista la vitalidad del pintor.





*Personaje callejero / Antonio Rizo / Acrílico y chapopote sobre tela sin bastidor / 94 x 98 cms. / 2019*

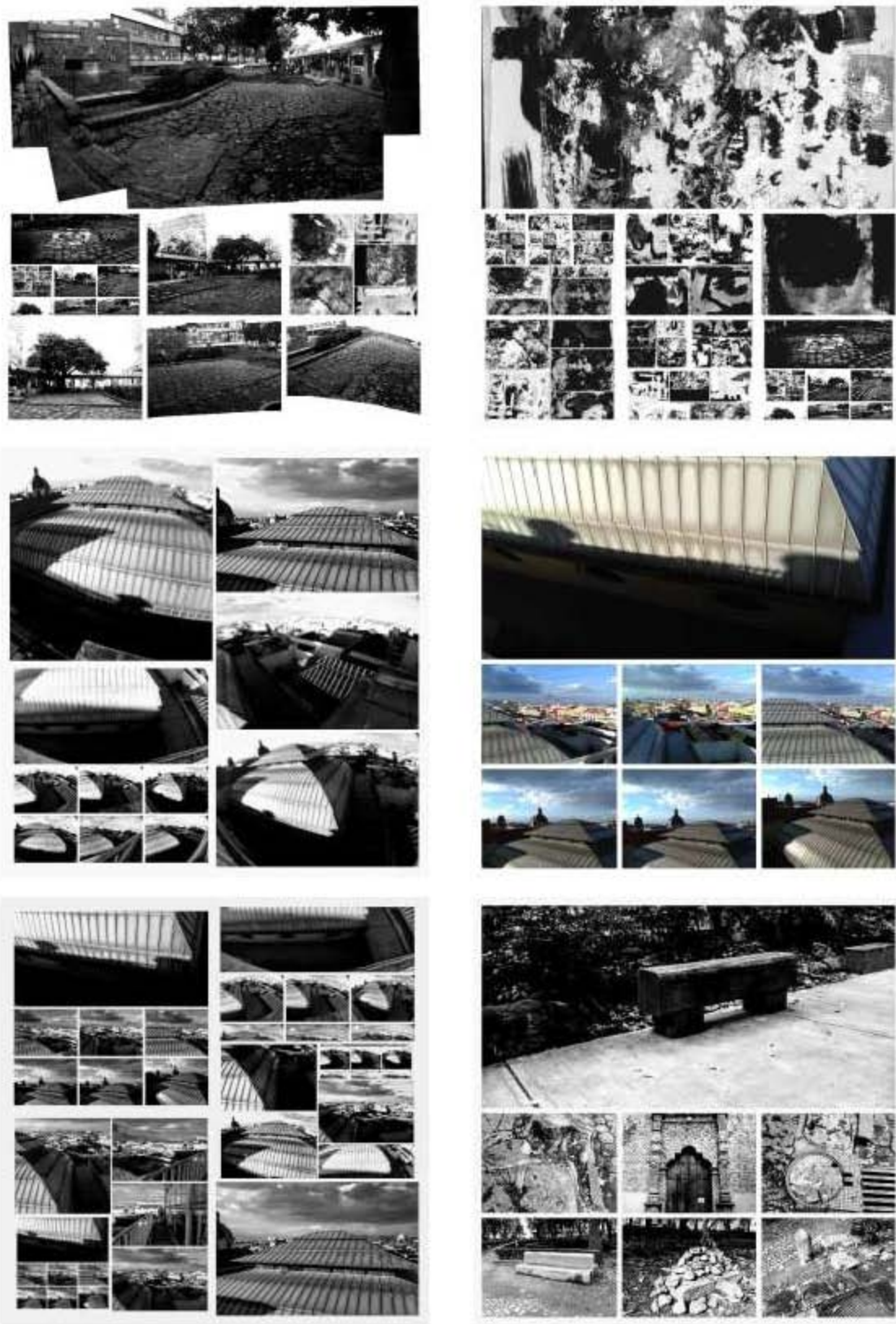
# La Calle

Propuesta pictórica, dibujo, fotografía y collage

## Collages

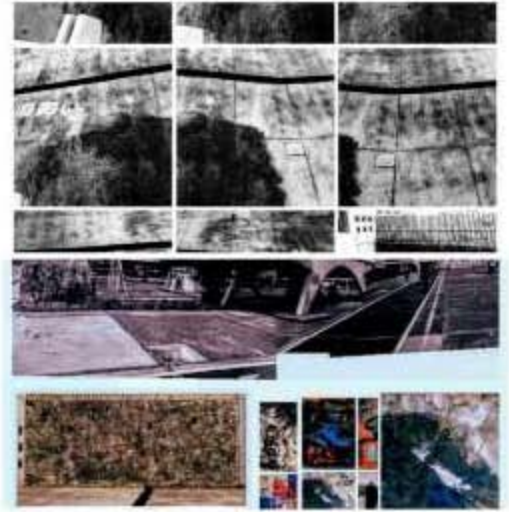
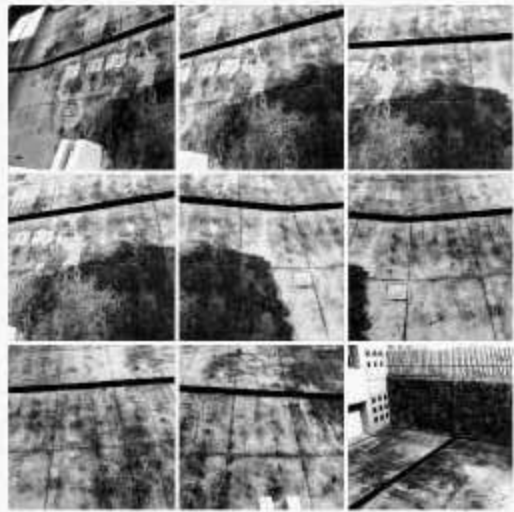
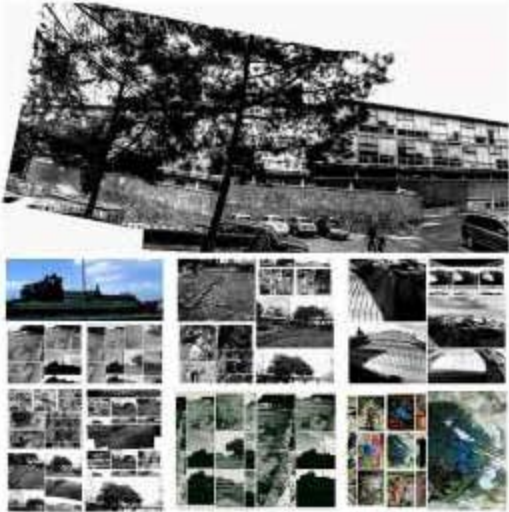


*Collage 1 - 4 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*



Collage 5 - 10 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019



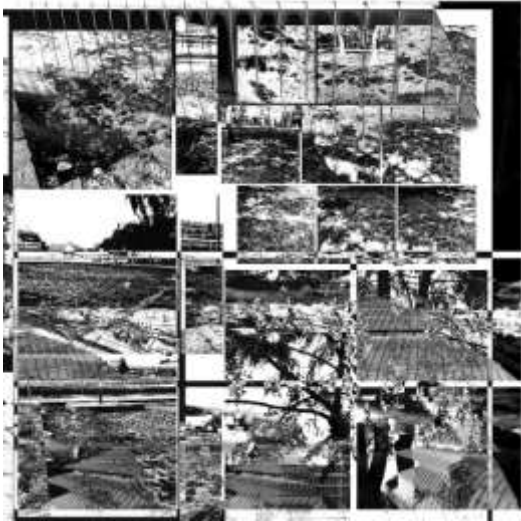


Collage 11 - 16 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019



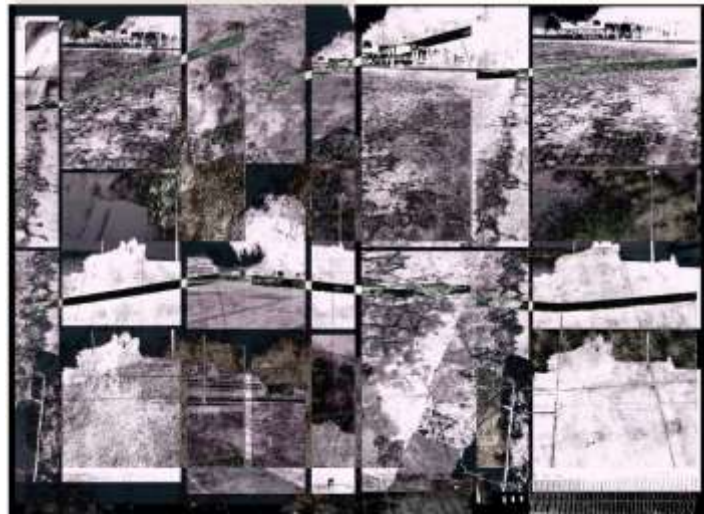
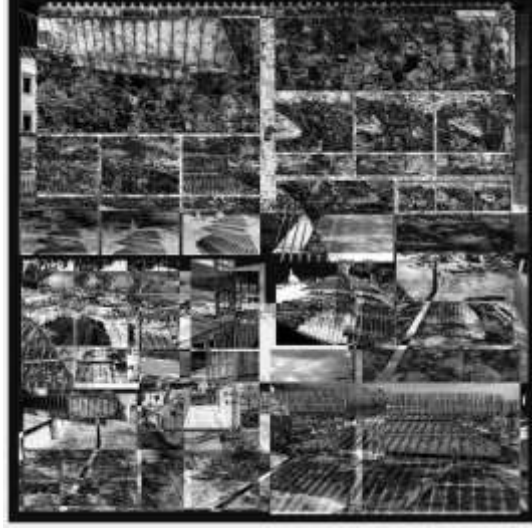
*Collage 17 - 18 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*

# Metáforas



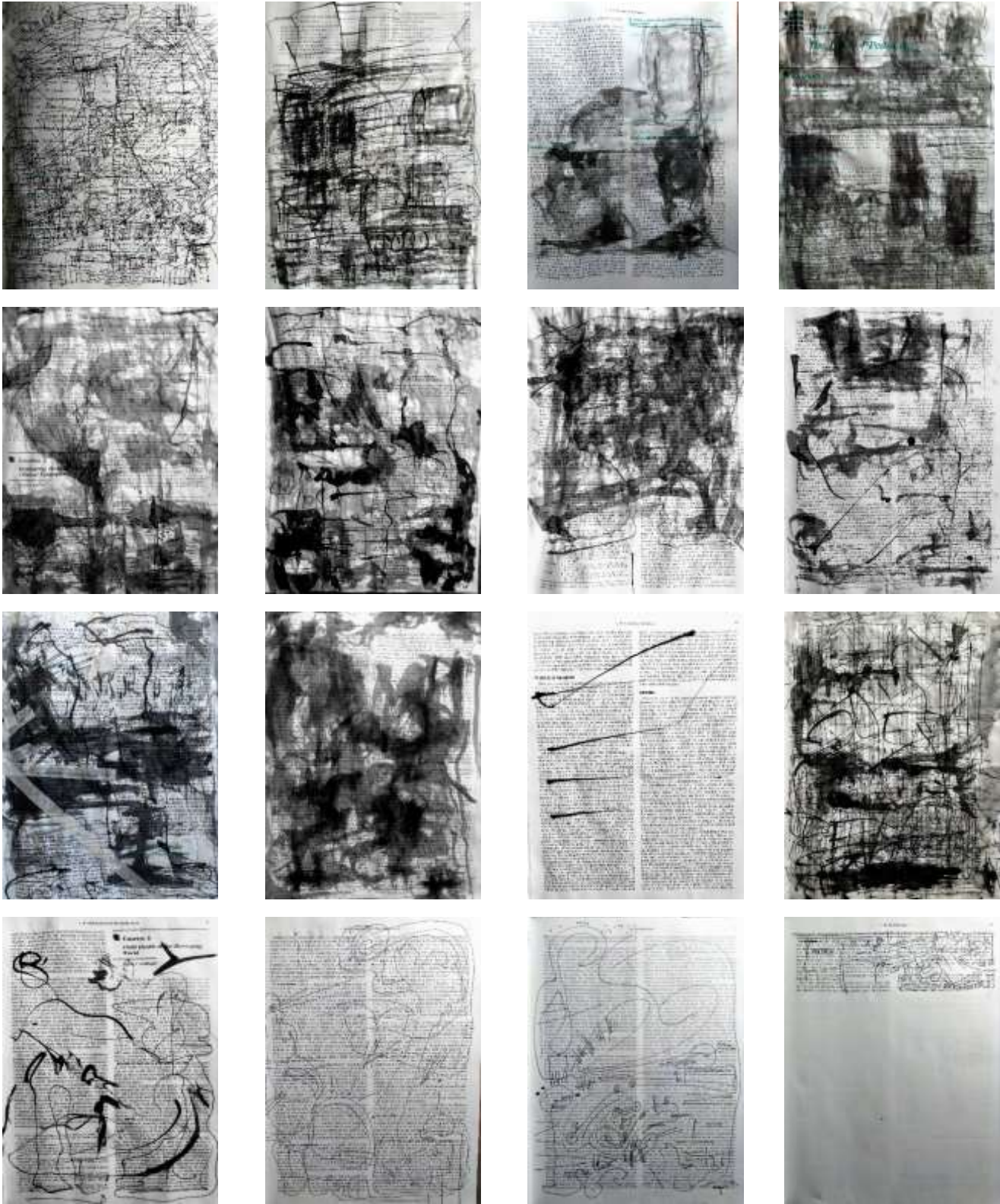
*Metáfora 1 - 4 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*





*Metáfora 5 - 7 / Antonio Rizo / Collage digital / 2019*

# Provocaciones



*Provocaciones 1 - 16 / Antonio Rizo / Tinta china / 28 x 21 cms. / 2019*



# Pinturas



*La Calle 1 - 6 / Antonio Rizo / Acrílico y chapopote sobre papel / 50 x 65 cms. / 2018*





*La Calle 7 - 12 / Antonio Rizo / Acrílico y chapopote sobre papel / 50 x 65 cms. / 2018*



# Conclusiones

El artista sí sabe que está trabajando, se esfuerza en su creación, pero como ese esfuerzo es imaginativo no puede prever su fin último.

R. G. Collingwood

No hay hombre sin contexto, aunque para todo hombre es tarea casi imposible ser plenamente consciente de su propio acontecer, los artistas a través de sus obras han sabido dilucidar creativamente su entorno. Los pintores de la posguerra se distinguieron por romper con las imposiciones de su tiempo, si todo orden impuesto ha fallado, todo debe ser cambiado. La primera mitad del siglo XX se caracterizó por ser un periodo de violencia extrema, ¿Entonces qué mundo debe pintar el pintor? En definitiva no debe pintar un mundo falseado, pues produciría hombres inexistentes, por eso no hay pintor sin contexto.

Al hombre en su crisis más profunda solo le queda su existencia, los pintores son hombres, la pintura de Karel Appel reside en sus revelaciones existenciales adheridas a sus proceso de producción e imaginación, es un pintor crítico, sus expresiones pictóricas son demostración de sus experiencias y sus experimentaciones, los materiales empleados capaces de cohesionarse a los lienzos son sinónimos del mundo existente y signos de su rebeldía formal.

Es verdad que Appel pintaba como un bárbaro, porque vivía en una época de bárbaros, sin embargo su pintura se mantuvo al margen de la violencia, es la energía desatada aquello que podría parecer violento, aunque bestial si es, decía: “soy un hombre feliz”, así elude apologías de la violencia porque el material más radical con que pinta es su propia existencia, con esto evita cualquier traición a sí mismo.

El artista sabe que solo puede alcanzar su obra de arte atravesando un mundo no estético formado por hechos, entrenamiento, la vida diaria, etc.  
(Collingwood, 2016: p68)

“Soy un pintor expresionista”, Appel no pinta lo que observa, pinta sobre lo que observa, y es que en su opinión el mundo que dejó la guerra, aun vale la pena pintarlo, porque aquellos que lo han destruido todo, solo son perpetradores de la destrucción, no son dueños del hombre ni de su imaginación, entonces el holandés conjura lo primitivo del hombre para imaginarlo renovado, por eso sus monigotes son tan deformes; y sucede que aquellos que ya no tienen esperanzas, les es imposible reconocerse en ellos, se han olvidado de sí mismos y solo entienden las imágenes enajenantes diseñadas para su obediencia. Y es que cuando hablamos de Karel Appel hablamos de esa estirpe de pintores reflexivos, críticos pero sobre todo vitales.

Appel miraba y se movía en su entorno como un primitivo que tiene todo por descubrir y, lo que pinta es la estética de las energías desatadas de la naturaleza, todas, desde la barbarie hasta el esplendor humano, efectivamente es un rango muy amplio ¿pero porque no hacerlo? Su pintura cuestiona abiertamente la convención de lo bello y propone lo bello de lo diverso por eso lo que pinta a muchos perturba, prefieren el mundo idealizado de la imaginación digerida y regurgitada de las suaves descripciones.

Appel el poeta en tiempos de penuria se nutre de la debacle, sus monigotes denuncian y advierten, al mismo tiempo que abren paso a una visión divergente y subversiva-imaginativa del

mundo, y es que ahora sabemos que no hay y no debe haber una sola visión, hay muchas y muy variadas.

Karel Appel demostró que la imaginación debe ser una herramienta que provoque cambios incontrolables, es un pintor que en búsqueda sistemática de su imaginación se rasca hasta encontrarse primitivo, como niño, como el idiota que se sorprende así mismo de lo que hace, sabe que todo esto es un proceso creativo provisto de herramientas no convencionales fincado en provocar cambios constantes, montados en tiempo presente y contingente, sin duda esto no es fácil de alcanzar, el reto está en concretar acciones simultáneas de aprender y dudar, recordar y olvidar, reconocerse por lo efectuado y al mismo tiempo descubrirse y experimentar para hacer algo nuevo nuevamente. Appel es un pintor que organiza su imaginación.

Desprovista de cualquier rastro de afirmación, la imaginación pura no sería más que una revolución caótica de fantasías cuyas imágenes, por su misma transitoriedad, resultaría indeterminadas e incapaces de evocar otras imágenes. (Collingwood, 2016: p58)

Cada pintura de Appel puede leerse como un elemento integrante de un organismo pictórico en desarrollo o quizás en mutación que no deja de cambiar, aunque el hombre sea el origen temático de todo su trabajo. Los procesos creativos y pictóricos de Appel son verdaderamente valiosos y variadas casi todos vertiginosos pero otros acompasados y hasta lentos, pero eso sí, siempre dotados de exuberantes energías vitales.

En este sentido su instinto musical invade su trabajo en contextos ampliados de tiempos, lugares y temas, como el jazzista que improvisa y no sabe cuándo ni cómo terminará, Appel hace esto por periodos de días, semanas o años, incluyendo lugares, París, Mónaco y Ámsterdam, así percibimos sus lazos con la música, sus procesos de imaginación semejan una sinfonía de lo simultáneo que transcurre en tiempos y lugares muy diversos, lo notable es que él sabe provocar y procesar estas características en su imaginación.

Cabe mencionar sus producciones sonoras que son plásticas y su pintura sonoras, son el conjunto de ruidos acoplados, gritos, golpes, instrumentos aporreados que para Appel constituyen una pieza sonora que nombró Música Bárbara, con Appel en realidad asistimos a una fiesta de rituales creativos, salvajes, incontrolables y libres. Si nos exponemos a lo visual y

a lo sonoro apeliano, seguramente nos daremos cuenta que esas dos cosas están hechas con los mismos rituales (procesos y procedimientos), materiales primitivos y corporales.

Un sueño construido sistemáticamente de una manera determinada es una obra de arte.

En la auténtica vida del arte, por lo tanto, la presencia de la estructura se hace explícita y hay un esfuerzo hacia el sistematismo. (Collingwood, 2016: p63)

Aquí hablamos de procesos para la producción pictórica (rituales creativos) es necesario controlar algo en ellos, es obvio que Appel lo logra, pero ¿Cómo hacerlo? Desde la perspectiva de esta investigación aquello que une los procesos de pensamiento explicados por el Pensamiento Lateral con los procesos de producción pictórico de Karel Appel son dos elementos: el Desvío que en la improvisación pictórica funciona como una Metáfora y las Provocaciones, que en el proceso pictórico son los Elementos Visuales, el papel de la Improvisación es permitir que todos los elementos integrantes del proceso logren impactarse en la superficie pictórica al mismo tiempo, este es el gran reto de la improvisación en pintura, que por encima de las fases de preparación, estas no deben interrumpir el proceso de la producción (simultaneidad y contingencia), que es un procesos de constantes cambios insospechados, constituido de experiencias previas y es que la pintura no es arte de solo instintos ni de solo razonamientos.

De hecho, la racionalidad que diferencia al artista del soñador no es más que la conciencia de ese control. No solo es consciente del resultado de ese control, haciendo que podamos contemplar la obra como un todo sistemático en el que cada parte es relevante para los demás, sino que el control mismo es consciente. (Collingwood, 2016: p65)

En la improvisación pictórica encuentra sentido la existencia del hombre-pintor, porque se reconoce en el proceso racional de sus intuiciones, es decir se reconoce y asimila imaginando, en lo instantáneo de sus reflexiones pictóricas producidas en el presente, es proceso continuo y simultáneo de ser siendo-pintando.

La intuición el pensamiento son inseparables, pues constituyen la inmediatez (o realidad, o positividad) y mediación (la reflexión sobre si misma) de toda experiencia. La experiencia como tal no es parte intuitiva y parte conceptual, sino ambas cosas en todo momento. Sin embargo, la vida del arte se concibe

a si misma falsamente como meramente intuitiva, cuando debe ser al mismo tiempo conceptual. (Collingwood, 2016: p62)

La improvisación es de naturaleza existencial ya que solo es posible pintar lo que hay, la pintura producida es una posibilidad indeterminada porque no se sabe cómo será, es un acontecimiento solo del presente que declara la imaginación como un acto no premeditado, pero producido intencionalmente; su principal y más valiosa característica es lo simultáneo en donde el proceso creativo y el proceso de producción pictórico se manifiestan al mismo tiempo, para lograrlo es necesario hacer simultáneos el pasado y el presente, para que actúen al mismo tiempo, a través de pintar con el olvido y el descubrimiento como ineludibles herramientas creativas que retan cultura y estética.

Es por ello que la vida concreta del arte es explícitamente imaginativa y conceptual, pues ha superado la unilateralidad de la imaginación pura. (Collingwood, 2016: p66)



## Bibliografía y fuentes de información

### A

- Abbagnano, Nicola. (1992). *Introducción al existencialismo*. México. FCA.
- Acha, Juan. (1992). *Introducción a la creatividad artística*. México. Trillas.
- Althusser, Louis. (2008). *Ideología y aparatos ideológicos de estado, Práctica y teórica y lucha ideológica*. México. Tomo.
- Arnheim, Rudolf. (1974). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.
- Arnheim, Rudolf. (1986). *El pensamiento visual*. España. Paidós.
- Arnheim, Rudolf. (2015). *EL Poder del centro*. España. Akal.
- Arnheim, Rudolf. (1966). *Hacia una psicología del arte*. Madrid. Alianza.
- Bailey, Derek. (2010). *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España. Trea.

### B

- Bachelard, Gaston. (1947). *La Tierra y los sueños de la voluntad*. México. FCE.
- Bayer, Raymond. (1965). *Historia de la estética*. México. FCE.
- Ben-Naim, Arieh. (2007). *La Entropía desvelada*. España. Tusquets.
- Beuchot, Mauricio. (2013). *Perfiles esenciales de la Hermenéutica*. México. FCE
- Bobbio, Norberto. (1994). *El existencialismo: Ensayos de interpretación*. México. FCE.
- Bozal, Valeriano. (2003). *El Tiempo del Estupor*. España. Siruela.
- Bozal, Valeriano. (2003). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. España. La Balsa de la medusa.
- Buber, Martín. (1942). *¿Qué es el hombre?*. México. FCE.

### C

- Cabrera, Francisco J. (1986). *¿Qué es la pintura?*. México. Derechos reservados por el autor.
- Carrere, Alberto / José Saborit. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid. Cátedra.
- Cassirer, Erns. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas I y II*. México. FCE.
- Cassirer, Ernst. (1944). *Antropología filosófica*. México. FCE.
- Cassirer, Ernst. (1942). *Las Ciencias de la cultura*. México. FCE.
- Cirlot, Lourdes. (1988). *Últimas Tendencias*. Barcelona. Planeta.
- Coll-Vinent, Roberto. (1972). *6 Redacción y estilo*. Barcelona. Bibliograf.
- Collingwood, Robin, G. (1938). *Los Principios del arte*. México. FCE.
- Collingwood, Robin, G. (2016). *El Arte y la imaginación*. España. Casimiro.
- Commellas, José Luis. (2010). *La Guerra civil europea*. España. Rialp.
- Copland, Aaron. (2014). *Cómo escuchar música*. México. FCE.

### D

- De Bono, Edward (1992). *El Pensamiento creativo*. México. Paidós.
- De Bono, Edward (2014). *El Pensamiento lateral*. México. Paidós.
- Dieterich, Anton (1980). *Goya, dibujos*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Doerner, Max (1982). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona. Reverté.
- Donis, A. D. (1976). *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Dorfles, Gillo (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona. Labor.
- Dorfles, Gillo (2014). *El devenir de las artes*. México. FCE.

### F

- Fidler, Jeannine / Peter Feierabend. (2000). *Bauhaus*. Madrid. Könemann
- Fernández Felix, Miguel. (2018). *Kandinsky, Pequeños mundos*. México. INB / MPBA.



Gadamer, Hams.Georg (1977). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós.

## **G**

Giacometti, Alberto. (2007). *Escritos*. España. Síntesis.

Gillam Scott, Robert. (1973). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires. Victor Lerú.

Goded, Jaime. (1976). *Antología sobre la comunicación humana, Lecturas universitarias*. México. UNAM.

Gombrich, E. H. (1960). *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China. Phaidon.

Gombrich, E. H. (2006). *Historia del Arte*. España. Phaidon.

## **H**

Hauser, Arnold. (1988). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona. Labor / Punto Omega.

Heidegger, Martín. (2014). *Arte y poesía*. México. FCE

Heidegger, Martín. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid. Alianza.

Hogg, James / et al (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona. Gustavo Gili.

## **J**

Jiménez, Marc. (1973). *Arte ideología y teoría*. Buenos Aires. Amorrortu

Juanes, Jorge. (2010). *Territorios del Arte Contemporáneo*. México. Itaca.

## **K**

Kandinsky, Wassili. (2006). *Sobre lo espiritual en el arte*. México. Colofón.

Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. México. Porrúa.

Klee, Paul. (1998) *Bases para la estructuración del arte*. México. Coyoacan.

## **L**

Lambert, Jean-Clarence. (1988). *Karel Appel, Crítica e Interpretación*. Barcelona. Polígrafa.

López Chuhurra Osbaldo. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona. Labor.

Lupton, Ellen / J. Abbott Miller. (1993). *El abc de ... la bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona. Gustavo Gili.

## **M**

Marchán, Fiz, Simón. (1987). *La Estética en la Cultura Moderna, De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid. Alianza Forma.

Matisse, Henri. (1993) *Escritos y opiniones sobre el arte*. España. Debate

Maturana, Humberto / Varela Francisco. (1984). *El Árbol del Conocimiento*. Chile. Lumen

Munari, Bruno. (1981). *¿Cómo nacen los objetos?, Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona. Gustavo Gili.

Monsivaís, Carlos. (1995). *Loa Rituales del cambio*. México. Era.

Moreno, Cesar. (2007). *Fenomenología y filosofía de la existencia Vol. I y II*. Madrid. Síntesis.

Morin, Edga. (2017). *Inteligencia de la complejidad, Epistemología y Pragmática*. Argentina. L'aube.

## **N**

Nicolaidis, Kimon. (2014) *La forma natural de dibujar*. México. UNAM.

## **P**

Panofsky, Erwin. (2013). *Idea*. España. Catedra.

Paz, Octavio. (2014). *Los Privilegios de la vista*. México. FCE

Pleyner, Marcelin. (1978). *La enseñanza de la pintura*. Barcelona. Gustavo Gili.

Ponty, Merleau-Maurice. (1945) *Fenomenología de la percepción*. España. Península.

Ponty, Merleau-Maurice. (1986) *El ojo y el espíritu*. España. Paidós.

## **R**

Read, Herbert. (1955). *Imaginación y naturaleza*. México. FCE.

Reali Giovanni / Dario Antiser (1983). *Historia del pensamiento Filosófico y Científico, tomos I, II, III*. (No tiene información). Herder.

## **S**

Sánchez Vázquez, Adolfo. (1978). *Antología textos de estética y teoría del arte, Lecturas Universitarias*. México. UNAM.

Sánchez de, Margarita A. (2011) *Desarrollo de habilidades del pensamiento, creatividad*. México. Trillas.

Sartre, Jean-Paul. (2010). *El existencialismo es un humanismo*. México. Tomo.

Schiller, Friedrich. (1990). *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona. Anthropos.

Schoenberg, Arnold. (1922). *Tratado de armonía*. USA. Universal Edition.

Souriau, Étienne. (1917). *La Correspondencia de las bellas artes*. México. FCE.

Stokvis, Willemijn. (1987). *COBRA. Movimiento artístico internacional de la posguerra*. Barcelona. Polígrafa.

Smithson, Robert. (2014). *Selección de escritos*. México. Alias.

## **T**

Tatarkiewicz, Wladislaw. (2002) *Historia de seis ideas, arte, belleza. Forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España. Tecnos

Thomas, Karin. (1988). *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo xx*. Barcelona. Serbal.

Traverso, Enzo. (2009). *A Sangre y fuego, De la guerra civil europea 1914 – 1945*. España. Prometeo.

## **V**

Vigotsky. Lev S. (2001). *La imaginación y el arte en la infancia, Ensayo psicológico*. México. Ediciones Coyoacán.

## **W**

Wahl, Jean. (1948). *Introducción a la Filosofía*. México. FCE.

Wong, Wucios. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona. G.G.

Wong, Wucios. (2003). *Principios del diseño en color*. Barcelona. G.G.

Worringer, Wilhelm. (1908). *Abstracción y naturaleza*. México. FCE.

## **X**

Xirau, Ramón. (2009). *Introducción a la historia de la filosofía*. México. UNAM.

## **Links de imágenes**

**Provocaciones:** <https://photos.app.goo.gl/dXMQq62D17Jw4Mqp9>

**La Calle (Pintura):** <https://photos.app.goo.gl/cmV9rFnPfHBmy44A9>

**Collage:** <https://photos.app.goo.gl/vep3CoMn64g1qPCj9>

**Uno en la calle:** <https://photos.app.goo.gl/jN52UpyivDvjDcqX6>