

6
2ej.



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**LA IMPORTANCIA DE LA INTUICION SOBRE LA
LOGICA EN UN PROCESO PICTORICO**

T E S I S

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P r e s e n t a :
Alejandro Rodríguez León



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CROMBUTONOV NO. 600
Xochimilco 23, D. F.

México, D. F.

Diciembre de 1988



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 está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

INDICE

Introducción	1
I. LOS PROCESOS CREATIVO-INTUITIVOS.	
1.1 Lógica e intuición	4
1.2 El hemisferio derecho del cerebro y su comportamiento en la creatividad	9
1.3 Tendencia logística en la educación, como - obstáculo en el desarrollo de los procesos intuitivos del conocimiento	17
II. LA PERCEPCION.	
2.1 Objeto contexto	22
2.2 Lo lineal y lo táctil	27
III. LA CONFORMACION DEL CUADRO.	
3.1 Antecedentes	34
3.2 La importancia del "paisaje" durante mi proceso	38
3.3 El desarrollo de mi proceso pictórico	42
Conclusiones	59
Notas	61
Bibliografía	66

INTRODUCCION

La naturaleza de esta investigación tuvo su origen directamente en mi pintura y no en un desarrollo especulativo a -- priori. Estas son conclusiones que se fueron dando a través de un proceso práctico-pictórico; las afirmaciones que pudieran parecer extremas en un plano puramente teórico tienen su fundamento importante dentro del campo que atañe principalmente a las imágenes, el campo de la percepción y no de los conceptos.

El principiante y muchas veces el profesional de las artes visuales, desempeñan su actividad en un sentido más conceptual que perceptual, desarrollando en consecuencia más su sentido analítico y racional en detrimento de aquel que le debería de ayudar en el desenvolvimiento de una sensibilización integral del medio. Existe el inobjetable obstáculo que interfiere en la visión del artista y que consiste fundamentalmente en anteponer conceptos, ideas elaboradas y pensamientos concretos a las imágenes por realizar; esta actitud es el resultado de una educación apoyada casi "ciegamente" en el pensamiento verbal y analítico, despreciando en gran medida al "otro" modo de conocimiento: al sensorial, considerándose inferior o subordinado.

Lo aquí expresado no es producto de una situación hipotética o de teorías estéticas o psicológicas determinadas, sino --

fiel producto de mis vivencias desde el inicio de mi carrera, hasta la elaboración de esta tesis, tanto como alumno, estudiante y profesional.

El cimiento de mi desarrollo como pintor se inició en el taller de dibujo del Maestro Gilberto Aceves Navarro, en donde se originaron las primeras inquietudes y mis primeros cuestionamientos a los problemas que intento exponer en este trabajo. Es por ello la inquietud que tengo por aportar en la medida de mis posibilidades, un punto de vista no como teórico en las cuestiones plásticas sino, como un productor de imágenes visuales; por ello es que presento paralelamente a este estudio, un conjunto de obras que realicé en un lapso de más de dos años donde mi intención principal, no fué la de elaborar un argumento a su alrededor para "justificar" el ulterior escrito. Mi intención única fué simple y sencillamente la de estar pintando, dibujando y grabando por el gusto de hacerlo.

Posteriormente me percaté de como se evidenció y se desarrolló poco a poco aquella manera de trabajar, que me hacía sentir más acorde con lo que yo llamaba "pintar verdaderamente", y que consistía más que nada en dejarse llevar por los resultados del propio proceso de elaboración, sean éstos en la pintura, en el grabado o en el dibujo. Estos descubrimientos plásticos, por llamarlos de alguna manera, fueron los que me condujeron uno tras otro y sin quererlo a un desarrollo visual y formal a través del desenvolvimiento de la visión. Mi

intención principal no fué la de elaborar una serie de pinturas que tuviesen un parecido en cuanto a estilo, color, temática o formato; por el contrario, lo que sucedió en mi proceso no fué un cambio de tema o rasgos superficiales, sino un hallazgo de algo que no conocía concretamente, pero que sin embargo intuía. este cambio sucedía conforme dibujaba con más dedicación y fué dándose también con fallas y descorazonamientos, a veces con aciertos y sobre todo con sorpresas que fueron las que me motivaron para poder llegar a exponer mis conclusiones sobre la importancia de la intuición en un proceso pictórico.

I.- LOS PROCESOS CREATIVO-INTUITIVOS.

1.1 Lógica e intuición.

Dentro de los procesos del conocimiento encontramos dos formas distintas de aprehender una misma realidad; dos vías alternas y opuestas que son complementarias e indisolubles pero que sin embargo alteran y transforman nuestra ubicación en el mundo. De esta manera podemos distinguir entre un conocimiento intuitivo o un conocimiento lógico, un conocimiento por la fantasía o uno por la razón; conocimiento de lo universal o de lo particular, un conocimiento de las relaciones o de sus cosas en particular, en síntesis el conocimiento es o productor de imágenes o productor de conceptos. Hallaremos en consecuencia junto con la contraposición lo lógico-intuitivo otra igual que correspondería a lo racional sensorial.

Dentro de los procedimientos lógicos en la intelección, se encuentran los que se realizan a través de descripciones comprobables y metodológicas como serían los juicios, conceptos o razonamientos, formando todos éstos a su vez una parte del método científico, analítico y verbal; los cuales necesitan de una verificación en el proceso de realización - "El saber científico natural se apoya esencialmente en la posibilidad de comprobación experimental múltiple en condiciones exteriores idénticas " (1), siendo necesario la corroboración de los datos en el desarrollo del experimento inicial

para posteriormente repetirlo en igualdad de condiciones. Podríamos decir, que los juicios lógicos descansan sobre la comprobación rigurosa y el análisis previo de los procedimientos a seguir, propios de las ciencias exactas. Posteriormente veremos como es que esta forma de conocimientos no es la idónea o la más adecuada para la aprehensión de imágenes y el desarrollo de una percepción integral.

En la vida cotidiana y en la mayoría de los casos, el procedimiento científico se entiende como una participación extra lógica dentro del mismo procedimiento a una intuición, - la adivinación que ocasiona un resultado o un acierto que -- posteriormente puede ser confirmado por la demostración rigurosamente lógica. Si de hecho el científico utiliza una intuición como fantasía para imaginar un resultado ulterior, - aquella se ve reducida desde un principio a una simple conjetura o suposición que será sustituida por la demostración lógica, y el verdadero acto intuitivo se verá disipado por un acto de riguroso raciocinio.

Un verdadero acto intuitivo carece de la demostración objetiva, es decir no necesita de una consideración de las cosas que se apoyan en la demostración, por el contrario su atención es directamente en el convencimiento directo de la verdad. En nuestros estados cognocitivos encontramos a menudo que nuestra mente reconoce verdades que no descansan forzadamente sobre la base de la demostración lógica, sino --

simplemente se les toma en consideración por su propio contenido reconocible por sí mismo seguidamente esta verdad puede ser mediatizada y convertida en una conjetura formal, la -- cual le restaría fuerza a nuestro primitivo pensamiento.

Existen dos casos extremos de relación entre lo lógico y lo intuitivo; en la ciencia y específicamente en las matemáticas existe una base axiológica que permite desarrollar conclusiones eslabonadas a través de deducciones puramente lógicas. En las matemáticas tanto lo lógico como lo intuitivo están rigurosamente delimitados, es por ello que el científico puede trabajar toda su vida bajo el pleno convencimiento -- que todas las formas de intelección se encuentran dentro de los límites de la lógica, olvidándose del elemento intuitivo por tenerlo como innecesario para sus finalidades, de este -- modo se crea el fetichismo sobre la superioridad del conocimiento lógico y de que todo se puede demostrar rigurosamente por la razón; aquello que se sale de estas ideas se le considera, por el simple hecho de no poderse demostrar a través de un método, como un argumento de poca validez científica, por lo tanto alejado de la "verdad". En la ciencia podemos definir que todo elemento intuitivo se reduce a fin de cuentas -- al juicio sobre la validéz de la comprobación realizada mediante el experimento riguroso o el proceso metodológico.

En el otro extremo del conocimiento se encuentra situada la intuición descansando sobre ella aquellos juicios que no ne-

cesitan la consideración de la comprobación. Estos juicios intuitivos son los éticos, estéticos, y emotivos que sin embargo no se pueden reducir a un tipo único de intuición; por ejemplo, el juicio de la belleza descansa siempre apoyándose en otro tipo de juicios, casi siempre de la misma naturaleza, los cuales forman una combinación de propiedades básicas que no pueden ser demostradas lógicamente, a su vez existe una conjugación de lo intelectual y lo sensorial abarcando infinidad de factores y componentes que no pueden ser enumerados en su totalidad, de ahí su carácter sintético "Para que se emita el juicio "esto es bello" es esencial que haya diversidad en las asociaciones que surgen, y por eso está vinculado con la experiencia viva del individuo que enuncia este juicio. Sobre él influyen el estado fisiológico, el factor histórico, las particularidades sociales y también las nacionales, etc". (2).

¿Entonces en qué podía estar asentado el carácter convincente del juicio intuitivo?. El papel determinante lo desempeña el hecho del convencimiento interno, el sentimiento de satisfacción y la certeza de lo que estamos realizando se encuentra bien, sin la necesidad de la duda. "El tribunal que dicta la sentencia sobre la base del convencimiento interno indudablemente se decide hacerlo sólo cuando todos los jueces están satisfechos con su conclusión, que reduce a un todo único concentrando los testimonios y pruebas que no forman una cadena irrefutable desde el punto de vista lógi-

co-formal". (3). Conceder a la emoción personal el papel de criterio objetivo de la verdad puede sustituir al juicio lógico dentro de los procesos del conocimiento. En síntesis podemos decir que el juicio intuitivo es aquel que sobre la base del convencimiento interno nos dá una consideración directa de la verdad, es decir una consideración de los elementos objetivos de las cosas que no se apoyan en una demostración racional.

Así pues, el conocimiento utiliza necesariamente en indisoluble vinculación la lógica y la intuición, pero su papel relativo es diferente en las distintas esferas del conocimiento. El saber científico natural se apoya esencialmente en la posibilidad de la comprobación y verificación de los datos obtenidos, mientras que en el arte el elemento discursivo se vé mediatizado y a veces anulado por la base intuitiva, los argumentos que pueden formar parte del contenido de la obra son agotados fácilmente por palabras conscientes con la percepción superficial de la obra de arte y ésta se vería reducida a una explicación fácilmente narrable. "Por eso la adecuada percepción e intelección de la verdad intuitiva en la obra de arte exige, un alto grado de movilización de las posibilidades intelectuales y sobre todo emocionales, exige el estado que se denomina inspiración" (4).

Continuamente se acude, en la vida ordinaria, al conocimiento intuitivo, en ciertas ocasiones tenemos acciones o acti--

tudes que no se les puede dar una definición exacta, estas actitudes no se pueden demostrar por silogismos y se manifiestan de forma intuitiva. Sin embargo a pesar de que existe este tipo de conocimiento no goza éste de gran prestigio dentro de la ciencia y la teoría, probablemente se deba en gran medida a que siempre se le ha concedido mayor importancia a la lógica porque ésta posee una tradición antiquísima y de indiscutible "valor" para el conocimiento; desgraciadamente no sucede lo mismo con la intuición y al igual que el hemisferio derecho del cerebro se le consideran las partes de menor importancia dentro del intelecto "el conocimiento lógico se ha reservado la parte del león, y cuando resueltamente no despedaza y aniquila a su compañía le concede de gracia un humilde menester de sirviente o de portero " (5).

1.2. El hemisferio derecho del cerebro y su comportamiento en la creatividad.

Hemos visto esta dicotomía dentro del conocimiento humano y esto indiscutiblemente tiene un origen también fisiológico. Aparentemente nuestro cuerpo es simétrico, sin embargo no sucede así en esencia, en el cerebro específicamente, encontramos que éste se halla dividido en dos partes, en apariencia iguales: el hemisferio izquierdo y el hemisferio derecho. En el primero encontramos todo aquello que desarrolla el conocimiento a través de un modo verbal, lógico y analítico. y en el cual se desenvuelven todas nuestras activi-

dades racionales; por el contrario el hemisferio derecho, - el no verbal, global y emotivo es el que se encarga de ubicarnos en el espacio que percibimos y de procesar toda aquella información que recibe a través de intuiciones que no necesitan basarse en hechos palpables o en razonamientos estrictos. Esta división real y virtual del pensamiento trajo consigo connotaciones tales como: izquierda-derecha, bueno-malo, verdad-mentira, justo-injusto, moral-inmoral, etc. A parte de los ya conocidos que forman el antagonismo en el conocimiento como son: el pensamiento y el sentimiento, el intelecto y la intuición, el análisis objetivo y la visión subjetiva. Todas estas características tienen realmente una correspondencia con un lado específico de nuestro cerebro, cuando requerimos de un análisis o un planteamiento paso por paso, verbalizaciones o declaraciones racionales basadas en la lógica, encontramos que el hemisferio izquierdo procesará esta información adecuadamente de acuerdo a su propio estilo; lo mismo se podría hablar de cuando tenemos reacciones inconscientes o involuntarias como las del sentimiento o de la intuición, que corresponderían esencialmente al lado derecho del cerebro; no obstante que a cada hemisferio le corresponde tareas específicas por realizar, casi siempre existe una intrusión en las funciones del otro, generalmente del izquierdo analítico al "débil" y subordinado derecho.

Desde hace más de un siglo diversos estudios sobre el cerebro nos revelaron algunas de las funciones específicas que

se manejan dentro del hemisferio izquierdo; una de ellas -- considerada la más importante, fue el lenguaje, tanto en lo que concierne a su aprendizaje como a su comprensión. Quizás se deba esto a la relevancia que tiene para el ser humano la comunicación verbal y escrita y aquellos antiguos conceptos filosóficos en los que se creía que el pensamiento y el lenguaje estaban estrechamente unidos y no se les podía separar sin que uno determinara al otro (6). Sin embargo conocimiento o pensamiento no implica necesariamente logismo o verbalización; por eso a partir de la segunda mitad del presente siglo se descubrió que "el hemisferio derecho controla un tipo de pensamiento distinto"(7), es decir - que también aprehedemos o percibimos una misma situación en la realidad pero que la podemos asimilar de manera distinta a la ya conocida por el lenguaje.

Una de las funciones primordiales, a decir la más importante del hemisferio derecho, es la percepción espacial. "se trata aquí de la capacidad de captar las relaciones entre los elementos en un espacio bi o tridimensional, con el fin de componer una imagen mental global" (8). Para comprender mejor esta función específica, estudiaremos con más detenimiento - esta cuestión espacial en el capítulo concerniente a "objeto contexto".

Otra de las funciones que los científicos atribuyen al hemisferio derecho es la de "la memoria topográfica" (9), ésta -

consiste en localizar una situación a partir de un punto o índice específico en un espacio determinado. Este punto -- referencial nos va a ir llevando poco a poco a una meta u -- objetivo final, esto es relacionando diferentes referencias y conectándolas entre sí, obtendremos una dirección que nos indique un lugar a manera de mapa. Esto se puede hacer también mediante un procedimiento de memoria, es decir poniendo a cada uno de los puntos etiquetas verbales que sin duda nos conducirían a un análisis lógico que se alejaría de las necesidades básicas de este englobamiento formal visual; no -- verbal.

Una prueba sobre el funcionamiento real del hemisferio de-- recho en lo que se refiere a su capacidad para relacionar -- formas de una manera contextual, nos lo demostraría el proceso de la percepción en los rostros; es difícil realizar una imagen que es compleja debido a sus variadas características y complicados patrones visuales. Es común hacer algún proto tipo de rostro a través del funcionamiento izquierdo del -- cerebro es decir, llegamos a adquirir un patrón de lo que debe ser una cara común de ser humano, sin embargo esto no significa que se realice a través de una observación detallada -- minuciosa de la forma, por el contrario un hecho verbal y racional sustituye a los ojos para realizar la tarea, y el resultado es un símbolo de una imagen típica que representa un rostro humano; dos ojivas sustituyen a las cuencas oculares debajo de éstas un triángulo representa a la nariz, una sim-

ple línea es la boca, todo encerrado en un óvalo que equivaldría a la cabeza. Esto es lo que obstruye verdaderamente a la capacidad de observación y por lo tanto a las cualidades del lado derecho de nuestro cerebro. "El reconocimiento facial se basa probablemente en la utilización de la información espacial. Esta necesita una percepción de la profundidad, detectar la orientación de las líneas, la formación de una síntesis de los elementos y de una Gestalt mental, todo ello relacionado con la aprehensión del espacio". (10).

Los estados de ánimo y emotivos encuentran su origen en el hemisferio derecho; en investigaciones recientes realizadas durante los últimos años se ha encontrado también que las lesiones producidas en este hemisferio provocan la alteración de los estados emocionales del paciente. El individuo con estas lesiones no sólo sufre cambios afectivos importantes, sino también es incapaz de poseer algún reconocimiento de la emoción en los demás, al contrario de lo que sucede con los pacientes que sufren daños del lado izquierdo; un individuo con estas características es incapaz de reconocer el significado de una frase, pero en muchos casos reconoce el tono emocional con que se pronuncia. El paciente con el lado derecho dañado en muchas ocasiones puede comprender el significado verbal pero a menudo ni siquiera distingue el tono emocional con que se ha pronunciado aquella frase.

Podemos resumir que las funciones lógicas, verbales y analí-

ticas se localizan en la parte izquierda de nuestro cerebro es decir, son controladas por una zona específica fisiológica de nuestro cuerpo, en contra-posición se hallan las partes afectivas, emotivas y creativas, del ser humano. Al hablar concretamente de las funciones que corresponden a cada uno de nuestros lados cerebrales, señalamos una de las más importantes para nuestra demostración es decir, la manera de captar el espacio y las formas percibidas en su totalidad y no fragmentariamente como sucedería comunmente en casi todas las personas cuando no desarrollamos íntegramente el sentido de la vista o sea, cuando anteponeamos conceptos concretos a la visión. El lenguaje y la palabra están estrechamente ligados con el pensamiento razonado y éste a su vez controla en la mayor parte del tiempo nuestros estados conscientes, inhibiendo aquellos extraconscientes donde se encuentran otras formas de conocimiento, aquellas que escapan a la razón y al análisis. Afortunadamente aún contamos con nuestros ojos para ver y nuestra cabeza para razonar (por lo menos el lado izquierdo de ella), lo que no podemos hacer, pues resultaría ocioso, es conceder la mayor importancia a los modelos cognocitivos tradicionales para desempeñar actividades completamente distintas a su propia naturaleza. Es verdad que un científico necesita de intuiciones para crear sus hipótesis, pero también es verdad que estas hipótesis-intuiciones se ven reducidas al final a conjeturas o simples suposiciones de algo, para terminar con ellas en unas comprobaciones objetivas o demostraciones racionales deductivas (siendo

A, B y C, si A es mayor que B, y B es mayor que C, entonces A es necesariamente mayor que C). En la pintura resulta a veces algo parecido y es cuando la creatividad o intuición se ven asfixiadas y reducidas por los conocimientos que anteriormente se asimilaron (prejuicios). Es tan difícil desprendernos u olvidarnos por un momento de esos conocimientos que muchas veces son los que determinan nuestra conducta en detrimento de una percepción plena.

Los estados extra-conscientes alterados y muchas veces motivados o incitados por causas externas a nuestro organismo - como pudieran ser las drogas o el alcohol, simplemente nos - revelan algo distinto a lo que percibimos cotidianamente en estados normales, son los estados de delirio o de exaltación los más parecidos a los que conocemos cuando nos encontramos en cualquier acto creativo, al cual escapa la medida, la angustia y el tiempo real. Pero no únicamente estos estados irracionales corresponden al desenvolvimiento de una creatividad inhibida, sino que al hacer alejarnos de las representaciones verbales empleadas comunmente, al mismo tiempo nos vamos sumergiendo en el mundo imaginario, receptivo y subjetivo que nos dá pie para adentrarnos en el umbral de la creación.

A continuación presento una lista confrontando las características principales de los dos hemisferios del cerebro:

LADO IZQUIERDO

Verbal: usa palabras para nombrar, , describir, definir.

Analítico: Estudia las cosas paso por paso y parte por parte.

Simbólico: emplea un símbolo en representación de algo. Ejemplo: el dibujo significa ojo; el signo + representa adición.

Abstracto: toma un pequeño fragmento de información y lo emplea para representar el todo.

Temporal: sigue el paso del tiempo, ordena las cosas y secuencias: empieza por el principio, etc.

Racional: saca conclusiones basadas en la razón y los datos.

Digital: usa números, como al contar.

Lógico: sus conclusiones se basan en la lógica: una cosa sigue a otra en un orden lógico. Por ejem. un teorema matemático o un argumento razonado.

Lineal: piensa en términos de ideas encadenadas, un pensamiento sigue a otro, llegando a menudo a una conclusión convergente.

LADO DERECHO

No verbal: es consciente de las cosas, pero le cuesta relacionar las con palabras.

Sintético: agrupa las cosas para formar conjuntos.

Concreto: capta las cosas tal como son, en el momento presente.

Analógico: ve las semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas.

Atemporal: sin sentido del tiempo.

No racional: no necesita una base de razón, ni se basa en los hechos, tiende a posponer los juicios.

Espacial: ve donde están las cosas en relación con otras cosas, y cómo se combinan las partes para formar un todo.

Intuitivo: tiene inspiraciones repentinas, a veces basadas en patrones incompletos, pistas, corazonadas o imágenes visuales

Holístico: ve las cosas completas, de una vez; percibe los patrones y estructuras generales, llegando a menudo a conclusiones divergentes. (11).

1.3 Tendencia logística en la educación, como obstáculo en el desarrollo de los procesos intuitivos del conocimiento.

Desde el inicio de la cultura y el pensamiento occidental se tuvo gran respeto y admiración por las llamadas ideas elaboradas, menospreciando en gran medida la experiencia sensorial. Los griegos subvaloraron a ésta, estableciéndole su acción-- dentro de los campos de la razón es decir, nunca se le anuló por completo, sino se le confinó un lugar como el primer paso para el conocimiento; lo sensorial desaparecería posteriormente para dar paso a la "luz de la razón". Demócrito distinguió ambos modos de cognición como "la oscura de los sentidos y la genuina o clara del razonamiento" (12). Sin embargo aunque se estableció esta clara dicotomía dogmática, siempre se trató con cuidado esta división, sin que ello representase un claro triunfo para la intuición.

Vimos con anterioridad que a cada hemisferio cerebral le corresponde una actividad distinta, que a su vez desempeña mejor que su contrario. Desgraciadamente en nuestra cultura se ha inhibido desde la niñez la forma de conocimiento no lógica o sea, la creativa. Existe aún aquella nociva creencia que discrimina a la percepción del pensamiento en nuestro sistema educativo, éste sigue basado en el estudio de las palabras y los números, y teniendo la firme convicción de que el mundo se encuentra firmemente asentado sobre la razón y el análisis, que todo puede reducirse a una pequeña muestra de la natura-

leza en un laboratorio. Los conocimientos elevados se creen que están íntimamente relacionados con los pensamientos lógicos, así se desvirtúa a la percepción porque se piensa que no está incluida dentro del pensamiento, la prueba de ello la encontramos en las escuelas; desde el jardín de niños -- hasta la universidad, el sistema educativo se esfuerza en la formación y el fiel desarrollo del más puro pensamiento positivista, es decir se imparten clases seriadas, verbales y -- numéricas acaparando todo el tiempo de estudio, dejando únicamente de relleno o como materias de simple esparcimiento a las actividades encargadas del desarrollo de nuestra creatividad. En la escuela por principio debemos de contar, medir y analizar todo aquello que nos "enseñan" olvidándonos por completo de nuestro aparato sensorial y así de una manera -- importantísima de aprehender la realidad (13).

Herbert Read propone dos formas posibles de finalidades en educación y ambas inconciliables entre sí: la primera establece, "que el hombre debe ser educado para llegar a ser lo que es; la otra, que debe ser educado para llegar a ser lo que no es. La primera posición supone que cada individuo -- nace con determinadas potencialidades dotadas de valor positivo para ese individuo y que su destino adecuado consiste -- en desarrollar esas potencialidades dentro de la estructura de una sociedad lo suficientemente liberal como para permitir variedad infinita de tipos. La segunda posición supone que independientemente de la idiosincracia que el individuo pue

da poseer en el momento de nacer, es deber del educador borrarlas a menos que se adapten a un señalado ideal de carácter, determinado por las tradiciones de la sociedad a la cual el individuo se ha incorporado involuntariamente" (14). El papel que asumiría en la actualidad la mayoría de nuestro sistema educativo correspondería al segundo punto enunciado por Read, es decir el desarrollar a individuos con diferentes caracteres bajo un mismo esquema basado en una larga tradición y bajo el cual se aplana y homogeiniza las distintas individualidades que pudieran darse en una sociedad común; - la prioridad en los sistemas escolares pareciera ser la unificación de criterios en uno solo: formar tecnócratas "robots" que sirvan como engranaje para la gran máquina insensible de la producción serial. Esto necesariamente conlleva al desplazamiento de aquellas actividades que pueden desenvolver la creatividad en los niños y en los adultos, coadyuvando al desarrollo de la individualidad en cada uno de ellos. Sin embargo, las asignaturas que pudieran provocar el desarrollo de los sentidos son consideradas vanas y de poca importancia, debido quizás a su carácter agradable, de no obligatoriedad y que se pueden desempeñar sin esa pesada carga tradicional que tiene el trabajo hecho por obligación y no por gusto; - porque también tenemos esa absurda convicción de que todas aquellas actividades que tengamos que realizar como trabajo tienen que ser tediosas y aburridas, por ello la labor " verdaderamente importante" subraya más enfáticamente las disciplinas dominantes que se basan en el estudio de las pa-

labras y los números, su parentesco con las artes queda más oscurecido y éstas se reducen solamente a un triste "relleno" dentro de los planes de estudio. Es probable que a -- las artes se les menosprecie porque su campo de acción se -- basa en la percepción, y ésta se desdeña porque según se -- cree, no incluye el pensamiento. Así el soñador, el artífice, el artista, se pierden casi por completo en el sistema educativo imperante. Aunque existen algunas clases de "manualidades, de talleres de cursillos de música y dibujo, no son lo suficiente importantes como para acrecentar en el alumno -- una educación global que comience por desarrollar la creatividad en potencia en cada uno de ellos. " Es poco probable que encontremos cursos de imaginación, de visualización, de percepción espacial, de creatividad como tema aparte, de intuición, de inventiva. Sin embargo los educadores pueden llegar a valorar estas cualidades y aparentemente esperan -- que los estudiantes desarrollen la imaginación, la percepción y la intuición como consecuencia natural de un entrenamiento verbal y analítico " (15). Inclusive en las escuelas de pintura, en que debiera de existir una clara inclinación hacia lo perceptual, lo imaginativo, lo intuitivo, lo visual, en síntesis hacia lo creativo; en la formación -- de los estudiantes se les fomenta que pueden llegar a pintar "correctamente" con tratados teóricos sobre sociología, psicología, geometría, historia y en el mejor de los casos, con técnicas de pintura. Aunque sea inverosímil, la actividad -- que nos pudiera ayudar a desarrollar todas aquellas caracte-

rísticas propias de la carrera; éstas se ven desplazadas por la absurda pretensión de creer que formar profesionales en pintura es formar teóricos también. El pintor debiera forjarse en la práctica estricta; pintar y razonar son cosas opuestas, la conciliación entre ambas, se encuentra fuera del campo de la práctica pictórica.

Con conceptos y análisis no se puede llegar más que a elaborar teorías; con el ejercicio de nuestra visión podemos llegar a formar imágenes renovadoras que a fin de cuentas son las únicas herramientas con las que contamos para poder expresarnos dentro de un mundo vivo, lleno de infinitas percepciones.

II. LA PERCEPCION.

2.1 Objeto contexto.

Otro de los factores más importantes dentro de nuestro problema y en donde convergen por consecuencia los enunciados anteriores, es sin duda el de la percepción visual; este acto elemental básico en nuestra mente, implica necesariamente dos términos: un objeto y un sujeto. El objeto es aquello que aprehendemos y que es parte del contexto en que nos movilizamos, es decir lo exterior. El sujeto es el ser humano sensible o sea, un individuo que posee determinadas características físicas y emotivas con las que puede dirigirse a un objeto externo; es por ello que podemos verlo, tocarlo, gustarlo, olerlo u oirlo. Entonces el acto de percibir sería concretamente la interacción entre el objeto y el sujeto; esta interacción no es pasiva en lo que se refiere al objeto que al igual que el sujeto es una parte sensible que no es estática. Todo este acto de percibir el mundo sensible que nos rodea lo debemos de realizar con todos nuestros sentidos, sin embargo hablaré más concretamente sobre el sentido de la vista, que es el sentido por el que pasan mis imágenes (16).

Sencillamente podríamos describir el proceso de percepción visual de la siguiente manera: si tenemos una forma determinada en un contexto y esta forma recibe la atención de un individuo que ve en el objeto determinadas características que distinguen a dicho objeto, estas características pasan al ce

rebros a través de nuestros ojos para formar lo que llamaremos una "imagen". Lo que el cerebro aprehende en este acto es la apariencia externa del objeto es decir, aquellas características que lo hacen formar parte de un género establecido (una manzana, un vaso, una silla, un árbol), y no de una individualidad específica; el objeto posee otras características que no son inmediatamente evidentes a la vista, por ejemplo: la luz que los ilumina, el entorno en que se encuentran, o la interacción del color. Con la percepción superficial asimilamos sólo aquello con lo que nuestra razón se conforma (nombres, géneros, especies, etc.), que son las etiquetas por las que se puede guiar el conocimiento lógico. Por ello podemos reconocer entonces dos tipos de percepción: una "intelectual" y la otra intuitiva; con la primera "atrapamos" sólo lo que nos interesa, lo que hiciera una mente impersonal; probablemente el objeto que discriminemos sea sólo una parte de muchas otras cosas que se encuentran en nuestro campo de visión sin embargo, ignoramos el contexto y convertimos a este acto de percepción en un acto de segregación en el que nos inclinamos a favor de un patrón específico asimilado con anterioridad (17).

La percepción intuitiva tiene lugar en un campo de fuerzas visuales que interactúan libremente entre sí, el observador percibe los variados componentes en el espacio: las formas, los colores y las relaciones entre ellos mismos. Todos estos componentes ejercen distintos efectos visuales los unos

con los otros, de tal manera que el observador recibe una imagen total como resultado de la interacción de todas las formas en el espacio. Sin embargo esta complementación de fuerzas perceptuales constituyen un proceso complejo del - que ya muy poco llega a la conciencia.

Dentro del mundo de la percepción encontramos a menudo un - tipo de observador que como hemos dicho antes, elimina el - contexto y mira de manera restringida y poco inteligente un blanco particular ya sea porque en realidad " ve " un tipo de precepto-concepto, o porque hace un esfuerzo deliberado por ignorar el entorno para concentrarse así en el efectismo local. Un claro ejemplo a esta situación la encontramos a menudo en el adiestramiento para la pintura "realista", - en la que se requiere que el estudiante practique "la reducción" es decir, que aprenda a ver un valor de color determinado como si viera al objeto a través de un tubo largo y estrecho, o bien como si el objeto estuviera dentro de un campo bidimensional. Los resultados de este tipo de adiestramiento se ven claramente en las imágenes artificiales y poco naturales que resultan a consecuencia de ver fuera de contexto. La incapacidad o indisponibilidad para ver el carácter del objeto en particular, como un producto dentro de varios factores externos, nos intenta eliminar la influencia - del entorno para obtener el objeto local en un estado "puro e inalterado". " Esta es la actitud práctica de la vida cotidiana y también el científico intenta establecer la na--

turalidad que cada fenómeno tiene por sí mismo para distinguir lo en cada caso particular de las condiciones que lo rodean" (18). Este enfoque absolutista de la ciencia, en que la interacción se representa como el encuentro de entidades separadas e inalteradas se presenta también en algunos estilos artísticos tempranos como por ejemplo: el del niño, en el que los árboles que dibuja pueden ser de un verde que nada tiene que ver con el amarillo del sol intenso que pone junto a ellos. La visión de alguna constante inalterada que crea la ausencia de interacción, es característica también de algunas obras recientes, en las que los autores se interesan por el objeto invariable en cuanto a tal, perjudicando por consiguiente el carácter total de su obra, ésta no se puede percibir en un englobamiento completo, sino a través de formas fragmentadas.

El observador de este tipo de circunstancias sigue una lógica tradicional y su actitud, eminentemente práctica priva a la persona del apoyo de la experiencia tangible, tanto el tamaño, el color y la situación verdadera de lo que percibe nunca recibe con el estricto apego lo que sus ojos le muestran (19).

Con la conservación del contexto, no suprimimos las diferencias entre los variados aspectos de un objeto, sino que los mantenemos constantes en una comprensión que todo lo abarca. Esta concepción rica en posibilidades, asegura la asimilación

completa de los fenómenos por observar. Un visualizador cuyos conceptos lo limiten al método de la lógica tradicional corre el riesgo de actuar en un mundo de construcciones paralizadas (20).

Estas dos maneras de ver repercuten también en dos formas -- esenciales de concebir la pintura: la primera que desconoce e ignora el objeto del contexto y que consiste fundamentalmente en la localización en el espacio de formas aisladas e identificadas por un nombre específico que amplifica nuestro conocimiento a las cosas ya existentes. Este modo de ver especialmente reconoce a las cosas por su contorno, es decir, por los límites en su mismo entorno, delimitando a los objetos a -- simples formas por "rellenar". La forma es ante todo para -- este modo de ver, una línea externa que tiene características "per sé" y no por la interacción de los factores que la rodean. La segunda no ve las cosas aisladas sobre un fondo neutro, sino que las organiza en una red en que todos los -- elementos tienen repercusión entre sí o sea, como se encuentran realmente en la naturaleza y no como "creemos" que son (21). En la pintura adoptar una actitud de evitar el contexto obliga a la mente a limitar cada fragmento a un valor y color aislado, que nada tiene que ver con lo que se nos presenta ante nuestros ojos, sino con aquella nociva actitud -- "de ver lo que sabemos".

2.2 Lo lineal y lo táctil.

Nuevamente se plantea ante nosotros una bifurcación dentro de nuestras apreciaciones en la pintura, como resultado de dos - principales líneas históricas dentro de la cultura en la historia del arte occidental: una de ellas, se desarrolló durante el siglo XVI, y que consistió en el empleo de la línea - como medio principal en el dibujo, y la otra en que se trabajaba a través de manchas y en donde se definía la forma a través de masas con contornos indefinidos que se entremezclaban entre sí para dar paso a una concepción pictórica. Aunque los venecianos (Tiziano, Tintoretto, y el Veronés) - son un claro ejemplo de esta tendencia, fué en el siglo - XVII donde se verificó un cambio radical de hábitos en la - manera de ver, encabezada por los flamencos y especialmente por Rembrandt. Mientras en el primero los renacentistas -- preferían las conformaciones lineales, planas y claramente delimitadas (Rafael y Botticelli), los venecianos y posteriormente Rembrandt preferían el dibujo volumétrico y la - resolución de formas sin la utilización de la línea como - límite (22). Estas dos concepciones del mundo enfocan lo - que nos rodea de modo distinto, según su gusto e interés, ambas son igualmente aptas para dar una imagen de lo visible, sin embargo una utiliza primordialmente el conocimiento (lo lineal) y la otra basa su concepción en lo sensorial (lo pictórico).

La línea no representa, dentro del fenómeno de la percepción espacial, más que una parte de la cosa y el contorno del -- cuerpo no indica más que un continente y no el contenido -- mismo, es decir busca en el contorno la forma externa, la -- forma aparente. Los bordes no nos llevan más que a un lími-- te entre el objeto y su fondo; éste se vuelve una guía segu-- ra en la visión del espectador por la cual reconoce a las co sas como conceptos y no como visiones generales del contexto en el que se encuentra inmerso; también puede decirse que -- este modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmen-- te, mientras que lo que sucede en la visión pictórica, por -- el contrario se atiene al movimiento que se desprende del -- conjunto; mientras que en uno existen claras líneas unifor-- mes y evidentes "fronteras", en el otro aparecen desvaneci-- mientos en las masas que favorecen la fusión. Definitiva-- mente en este conjunto de masas lo que da el color y la for-- ma es la luz, es lo que da vida a lo corpóreo.

Cuando en el Renacimiento se coloca un desnudo destacándose como algo específico sobre un fondo neutro, los elementos per-- manecen fundamentalmente separados: el fondo es el fondo, la figura es la figura; y la venus o la eva que vemos ante noso-- tros hacen el efecto de siluetas blancas sobre un negro real-- ce. Por el contrario, en un cuadro de Rembrandt tenemos un fondo oscuro, el cuerpo que se encuentra en él se va destacan-- do poco a poco de la penumbra de ese espacio; como si fuera todo hecho de una misma materia. La figura sobresale en una

perfecta armonía de contrastes con el fondo sin que la nitidez del objeto disminuya (23).

"El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida - - plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los - - cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarla con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, - que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas" (24). En esta afirmación Wölfflin nos intenta decir que la representación lineal ofrece las cosas "tal como son"; la delimitación clara y concisa que causa en el espectador una sensación de -- "tacto" no es más que la seguridad del conocimiento sobre la forma representada, es la aprehensión de la cosa, o más bien de su concepto; de una forma racional que se acomplaba perfectamente a la ideología renacentista. Al utilizar a los - sentidos como simple "umbral" para el conocimiento científico, se desplazaban a éstos a una simple captación o reproducción "de la apariencia óptica de las cosas", por el contrario, el estilo pictórico - afirma Wölfflin - "se aparta más o menos de la cosa tal como es que ya no reconoce contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas. Dibujo y modelado no coinciden ya en el sentido geométrico con el sustrato plástico de la forma, reduciéndose a reproducir la apariencia de las cosas"(25). Esta actitud muestra claramente -

el divorcio que existe entre teoría y práctica. ¿En qué -- consistiría según Wölfflin, que el estilo pictórico se apartara más o menos de la cosa tal como es? ¿Acaso sería que -- la cosa tal como es, es la cosa que pensamos, razonamos y no aquella que vemos? Pues si apartarse de "la verdad" es -- apartarse de los prejuicios conceptuales que sólo obstaculizan el desenvolvimiento de los sentidos; es preferible esta actitud para el pintor y no la otra de querer ubicarse en -- un mundo sensible a través de " instrumentos ciegos" que nada tienen que ver con lo que nos rodea realmente, y sí mucho con lo que nos aleja de nuestro quehacer. La imposibilidad que posee el teórico de "comprender" que entre el ver y el pensar existe un abismo, le hace creer que imponerse a la naturaleza con formas "inventadas" por sus prejuicios lo harían "creativo" es decir, que si en vez de una curva pusiera un ángulo, y en vez de un árbol utilizara un triángulo, pensaría sin duda que no está recogiendo una fútil apariencia -- de la realidad, sino por el contrario transformaría la misma naturaleza de una manera (plástica) sin saber que esta manera "plástica" está estrechamente condicionada no por la -- forma objetiva que encuentra ante él, sino por la cantidad de especulaciones lógicas que pasan por su mente en ese momento.

Tenemos que volver sobre la diferencia entre la representación lineal y la táctil o pictórica, a saber que "aquella -- ofrece las cosas como son y ésta como parecen ser" (26) ¿C6-

mo son las cosas realmente? ¿Cómo es que podemos conocerlas? Si con la vista recogemos únicamente la "apariencia" de las cosas ¿No concordaría la representación de esta apariencia con la asimilada por nuestra razón? Expresada finalmente en líneas precisas y uniformes que ciñen a la figura en una mera representación lógica.

La tangibilidad de un cuerpo no se manifiesta a través de un contorno rígido y mecanizado de lo que creemos que son las cosas, por el contrario si el ojo realmente actuara como - - nuestro tacto, "palparíamos" a la figura desde la formación misma de ésta es decir, desde su centro al exterior y no del contorno hacia dentro de la forma. Por consiguiente el sentido volumétrico de las formas está más relacionado con la - manera táctil o pictórica de representarlas, ésta nace del - ojo y se dirige a todos nuestros sentidos de una manera contundente. Lo lineal no es la representación de las cosas - "como son", ni siquiera como aparentan ser; más bien como - creemos y pensamos que son.

Rembrandt y Velázquez consiguieron trasponer y superar este concepto de lo lineal en la representación de la realidad. Ellos no tenían que describir los objetos en forma aislada para reproducirlos "tal como serían" (un collar de perlas que esté formado de un número determinado de pequeñas esferas lógicamente lo representaríamos no como una unidad total sino como muchas piezas individuales y aisladas entre sí

visualmente, conectadas únicamente por el sentido práctico de la razón). Ellos intuían perfectamente el espacio en su totalidad, y no solamente pintaban "una impresión" o interpretación borrosa de la realidad. Se alejaron de los signos o símbolos del conocimiento y se avocaron a un estilo pictórico en que las cosas no eran reproducidas en sí mismas, sino en un mundo general en cuanto a visión, en realidad es una imagen que aparece ante nuestros sentidos y no ante nuestros razonamientos porque tenemos bien claro que la vista -- llega antes que las palabras y es la primera que establece -- nuestra posición en el mundo visual; a veces explicamos este mundo con palabras, pero nunca éstas pueden anular el hecho de que nos encontramos rodeados de algo que percibimos. -- La gran dicotomía que existe entre lo que vemos y lo que sabemos ha existido desde siempre; de esta manera lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas, "todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación , nunca se adecua completamente a la visión"(27).

En síntesis, lo pictórico no atañe al objeto como una cuestión de interpretación, sino al ojo directamente que es el -- que traduce todo lo que percibimos. Lo lineal en cambio, se dirige a una forma concreta del objeto supeditada al conocimiento previo del mismo y en el que se cree erróneamente que prevalece "el dibujo"; considerándosele a éste como el contorno aparente de las formas sin tener en cuenta que la lí-

nea es un elemento más de una serie de factores que conforman al dibujo. Lo pictórico al tomar en cuenta el espacio en su totalidad, relaciona todos los elementos que se encuentran - distribuidos en él. Las formas en la pintura son el resultado de un proceso interno y no sencillamente de líneas que delimitan espacios para rellenarlos posteriormente con colores en una clara actitud ornamentalista (28)

III. LA CONFORMACION DEL CUADRO.

3.1 Antecedentes.

Al iniciarnos en esta profesión nos encontramos a menudo con ideas concretas de lo que es pintar y en muchos de los casos anteponemos toda una carga nociva de prejuicios que interfieren en nuestro desarrollo plástico. Uno de ellos es el desprecio a las formas naturales considerándolas a menudo como algo inferior, por debajo de la "verdadera" fuente de inspiración. Los grandes conceptos filosóficos y estéticos que vamos adquiriendo en la escuela, nos impiden acercarnos a -- aquellas cosas que no son estridentes y que pasan inadvertidas ante nuestra incipiente visión.

Es lógico pensar que al no tener una clara imagen de lo que queremos expresar "se nos adelante" el raciocinio y queramos representar con un medio plástico conceptos tales como -- "la libertad", "la injusticia", "el dolor", "la inconformidad", "el nihilismo", etc, logrando sólo con esto una ilustración a través de símbolos abstractos que al fin y al cabo nos describen algo intangible, es decir queremos llegar a un fin sin tener un procedimiento y sin conocer los medios; y es que se necesita poseer las herramientas necesarias para poder llegar a expresarnos con las imágenes, que son a fin de cuentas las que captamos con nuestros ojos. La "historia" del cuadro debe ser secundaria y por consecuencia -- emanada de las formas que aparecen en él, éstas debieran ser

el resultado principal del desarrollo de nuestros sentidos. Aceves Navarro recalca mucho en sus clases la importancia - que tiene para la pintura la utilización de todos nuestros - sentidos: "para ser plástico hay que palpar y los jóvenes le tienen miedo al contacto; no meditan, son como clínicas donde no cae una gota de polvo. El hecho siempre de tocar; de sentirse tocado, es una manera diferida de ver; el problema es ver, este es el problema central de mi formación, no sólo plástica, sino vital, y ellos no lo entienden ..."(29).

Entonces queda establecido que el primer obstáculo con que se encuentra el estudiante es precisamente la falta de visión para percatarse de su "trivial realidad" de esa de la que estamos rodeados. ¿De que manera entonces podríamos - desenvolver nuestro sentido de la vista para así llegar a - conocer las cosas realmente? Indudablemente el dibujo es el único medio que nos ayudará a comprender los objetos de una manera clara y convincente; y al referirme a comprender un objeto no significa, que lo hagamos de una manera mecánica, tediosa o aburrida porque el hecho de atrapar una forma, de aprehenderla no implica imponerse o imponer una idea a este hecho; para dibujar, para que aprendamos a descubrir las -- formas que nos pudiera revelar la naturaleza necesitamos una posición de humildad y obediencia hacia lo que tenemos de-- lante de los ojos. El problema plástico es la posibilidad de definir no la forma, sino la visión de la forma, la vi-- sión interior que se nos pudiera revelar de ella (30).

El dibujo de contorno en el principio puede resultar una --
trampa para la forma, conforme va pasando el tiempo no se --
avanza en la observación continúa y se resuelve al objeto a
través de formulas y trucos que el intelecto aprende facil--
mente. Hemos visto en el capítulo anterior las dos maneras
de concebir las cosas a través del dibujo y en esta primera
fase de mi formación predominó la forma lineal de captar -
los objetos a través de su contorno externo. Esta manera -
resulta una trampa que mal interpreta al objeto en prejuicio
de comprender un espacio global dentro de la pintura que se
desarrollaría posteriormente.

El aprendizaje del dibujo es muy importante para el pintor fi-
gurativo y lo debiera ser para el abstracto también, dibujar
no es simplemente "atrapar" un elemento en un determinado mo-
mento, sino de manera más completa la utilización verosímil
de un espacio cualquiera, sea éste real o virtual; esto nos -
ayudará a estructurar el rectángulo con una mutua interdepen-
dencia de todos los elementos que pudieran encontrarse en él
y no como se entiende "estructurar" a un superficial encima-
miento de trazos geométricos, " secciones doradas" y propor-
cione armónicas que no son más que necias justificaciones -
para un trabajo posterior ajeno totalmente a " su sostenimien-
to".

El segundo obstáculo con que me encontré para aprender a dibu-
jar y posteriormente pintar es lo que propiamente denominamos

concepto.

La temática en la obra es importante hasta el momento en que llega a ser una venda que nos impide vislumbrar formas que no conocemos es decir, esta venda nos impide continuar con un desenvolvimiento libre de ideas o imágenes preestablecidas, las cuales hemos asimilado mecánicamente hasta la saciedad y que lejos de ayudarnos a crear nuevas cosas, nos detienen en la fórmula aburrida y tediosa. Ya he dicho que los enunciados, las historias y las teorías no debieran ser el origen del trabajo práctico, más bien podrían venir después de la praxis, si fuera al revés haríamos unas tristes narraciones que terminarían por ser agotadas fácilmente por palabras. El trabajo plástico no debe ser una ilustración de las "grandes ideas", debería ser la transformación en imágenes de lo que vemos diariamente.

Conforme iba trabajando y me sumergía más en lo que me rodeaba a través del dibujo, es decir a través de esa manera de observar un espacio en su totalidad y no fragmentariamente, me percaté de algo nuevo que no conocía y que sólo trabajando así se me fue rebelando, descubrí algo maravilloso en las cosas más insignificantes, en las cosas que creía conocer pero que jamás había visto; éstas se encontraban en mi cabeza como representaciones simbólicas de un signo que abarcaba todo lo existente. Esta creencia de lo que son las formas me obstruyó por mucho tiempo cuando intentaba hacer algo;

porque "aprender a dibujar es en realidad cuestión de aprender a ver-a ver correctamente- y eso significa mucho más que el simple dirigir la mirada" (31).

3.2 La importancia del "paisaje" durante mi proceso.

Dije anteriormente que uno de los principales obstáculos con que nos encontramos los estudiantes de pintura es la falta de observación, el temor y/o la adversión a la naturaleza. Esta poca simpatía que tenemos hacia lo cotidiano nos impide desarrollar con más entusiasmo nuestra observación, sin tener esa actitud de querer reproducir las cosas "a la fuerza"; nos adentramos poco a poco a secretos tan sutiles que sólo nos revela la naturaleza con paciencia, dedicación y amor hacia -- nuestro trabajo.

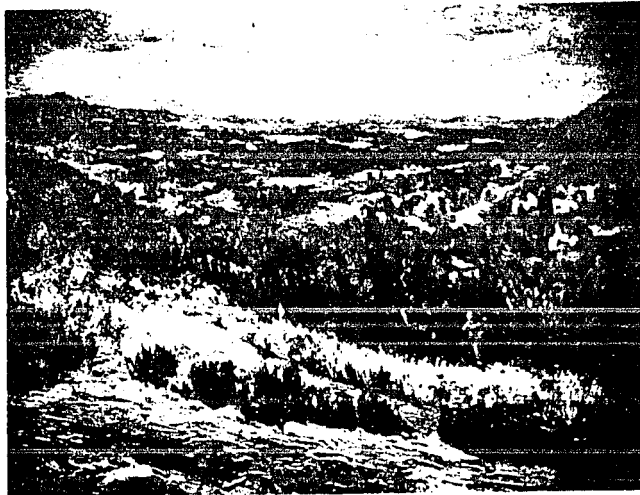
Por experiencia sé que intentar pintar un paisaje con la cabeza llena de conceptos, de ideas, de triángulos, cilindros o esferas, no me conducía más que a lograr una "reproducción" de algo que verdaderamente no estaba viendo claramente. Terminaba ante mis ojos la venda del "como pintar correctamente",-- a través de conocimientos adquiridos anteriormente, como eran los de perspectiva, proporción, composición, color, etc. La preocupación principal entonces consistía en aplicar todos estos conocimientos correctamente, olvidándome casi por completo de todo lo que podía descubrir con sólo poner un poco más de empeño en la observación hacia mi modelo. Por ello -- en las primeras obras de este tipo trataba de buscar un an-

gulo común en que existiera algún elemento que me fuera conocido, un árbol, una piedra, un camino, una casa, un cielo -- despejado, es decir todos esos elementos que no le eran ajenos a mi raciocinio; porque en realidad lo que tenía asimilado no era el objeto a través del dibujo sino un símbolo estereotipado de algo que creía que encajaba en una imagen determinada como la de un árbol o la de un cielo azul. Esta actitud se debía en parte a mi precaria educación visual y al "bagage" racional de poner nombre a las cosas en lugar de fijarme en las cosas mismas, me refiero aquí, a lo que implicaba para mí la palabra "paisaje", así como para muchos significaba otras como "bodegón", "retrato" o "marina"; estas etiquetas son precisamente las que impiden reconocer una pintura y en su lugar aceptamos un concepto de algo que nos enseñaron que es trivial. Una pintura es una pintura así se trate de un gran tema, de una simple silla o unos sucios zapatos. Lo importante no es en sí lo que se pinta sino como se pinta.

Al ir componiéndome más en el paisaje, fui al mismo tiempo prestándole atención a los detalles que antes me hubieran parecido nimios o carentes de valor, quizá porque la naturaleza me enseñó a no menospreciar nada por poco atrayente que pareciera y que por supuesto la parte racional desechaba; aquí viene la importancia que tuvo en mi formación pintar - paisajes, aprendí que me encontraba ante una unidad de elementos conectados todos entre sí y no ante fragmentaciones



(A)



(B)

(A) "La hacienda de San Juan"

Oleo/tela. 40 X 50 cms. 1984

(B) "Vista de San Miguel de Allende."

Oleo/tela. 48 X 62 cms. 1987

aisladas que crea que formaban "un todo". Comprendí que forzosamente una mancha de color, una forma indefinida tenían - su justo valor gracias a los elementos que se encontraban ro deándola y estos a su vez se conectaban con otras zonas que de igual manera influían entre sí hasta formar una composición armoniosa. Estas conexiones no eran lineales ni deductivas, y formaban todas al mismo tiempo "un tejido" que no se puede seguir lógicamente; "la naturaleza conecta sus géneros mediante redes, no en cadena; mientras que los hombres sólo pueden seguir cadenas; pues no pueden presentar varias cosas a la vez en su lenguaje" (32).

Descubrí aquí por primera vez y sin quererlo que el fondo y la figura no se encontraban divorciados en la naturaleza eso se debía a que todo se entrelazaba entre sí en una vertiginosa mezcla de colores; ya no importaba la descripción superficial de las ideas preconcebidas, ahora todo esto se olvidaba para dar paso a un estado perceptivo en que la razón no tenía cabida. Todo se "iba dando" por sí sólo; la maleza, los follajes y los pastizales que antes, y por medio de la lógica, me parecían imposible de reproducirlos, ahora se lograrían gracias al diálogo armonioso que existía entre el pintor, que es el confidente de la naturaleza, y ésta.

Se podría pensar que toda esta actitud de "fiel" apego a la realidad aparente no es más que una simple mimesis del medio y que nada tendría que ver con la "verdadera" creación, sin



"Detrás del río, Oaxtepec." (C)

Oleo/tela. 50 X 80 cms. 1988

embargo todo esto es un primer paso que nos aproxima más a la creatividad, algo que se aleja de la conciencia y que difícilmente podríamos describir con palabras. Es cuando realmente logramos esa comunión con el cuadro en la cual, el pintor no trata de imponerse a lo que él cree su obra, sino que deja fluir con plena libertad todo lo que se va gestando dentro del mismo proceso, así pudiera ser, que nos encontramos en los dominios de lo absurdo, más apegado a la intuición y en que lo sensato queda recluido en el nivel de la conciencia. Aquí nos hallamos en contacto con la forma primitiva de "razonar" en imágenes, más que por conceptos intelectuales. "Esta concreción de pensamiento constituye la base de toda representación artística" (33).

En un principio la lucha es consciente e intensa, en la que la lógica trata de imponer sus reglas, reglas que como vimos no tienen cabida dentro del campo perceptual que atañe únicamente a los sentidos y no a la razón .

Pintar paisaje es pintar las cosas de una manera distinta a lo que se cree que es la forma representativa de la naturaleza, desplegando en ello un espíritu de inventiva y de fantasía. No solamente es aquella actitud mecánica que pudiera tener "un oficinista" en una actividad que no realiza con gusto y placer; es aquí cuando descubrimos lo imprevisto, lo sorprendente e incluso lo divertido, que uno no se harte nunca de mirar y encontrar siempre significaciones y relaciones

con la naturaleza, que una vez que han sido contempladas y - asimiladas, encontremos en todo lo que nos rodea una nueva - mirada aprendiendo a ver en las cosas su aspecto insólito, - su grandeza y su carácter conmovedor (34).

3.3 El desarrollo de mi proceso pictórico.

Los cuadros que presento en este proceso no fueron hechos con una intención o temática específica, sino que se fueron formando casi por accidente; tampoco deseo hacer una selección de "buenas obras", quiero poner una muestra que sea representativa de mis dos últimos años de trabajo.

En el inicio de mi labor (Dic. 1986), regresé a la figuración, personajes sobre todo, por encontrarse éstos en el mundo que me rodeaba cotidianamente; sin embargo por no haber asimilado bien las formas de la realidad visible a través del dibujo y la falta de observación, recurría a maneras forzosas de querer ser "expresivo" influido probablemente por una mala asimilación del arte primitivo y de los expresionistas alemanes.- Nuevamente quería "pintar" conceptos tales como la maldad, - los prejuicios, y quería hacer patente mi rechazo a los convencionalismos sociales; evidentemente lo tenía que hacer a través del lenguaje que utilizaba, entremezclado un poco con ideas y con imágenes; el resultado fué un poco de pintura con formas distorcionadas conscientemente y no por el mismo proceso pictórico (fig. 1). Sin embargo encontraba aún una forma táctil de trabajar algunas formas del cuadro, éstas eran re-



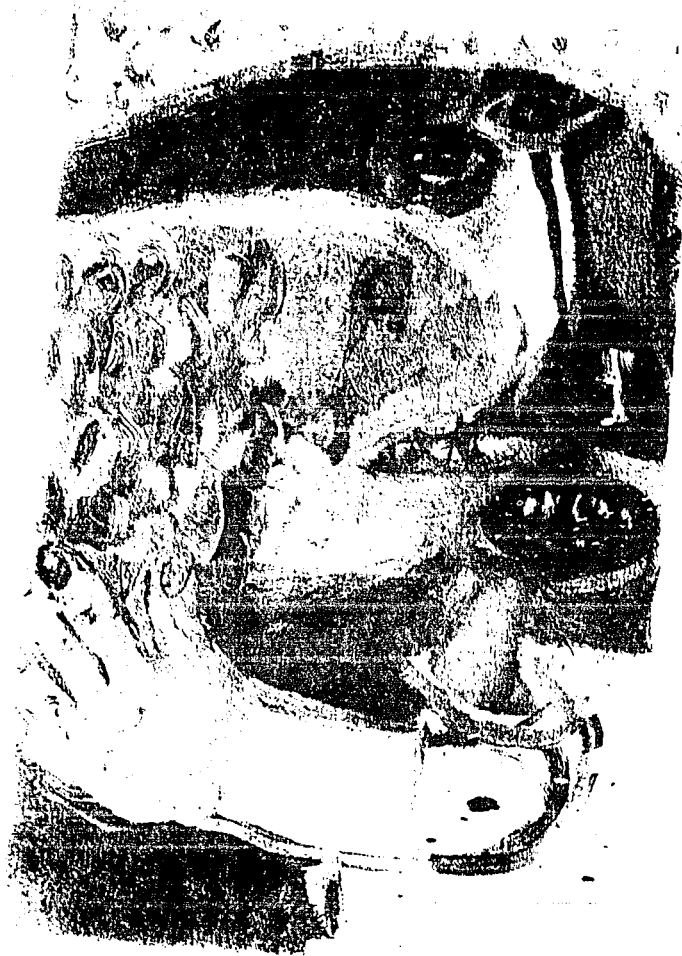
(fig. 1) "El brindis".

Oleo/tela. 50 X 60 cms. 1986-7



(fig. 2) "Hombre con pipa roja".
Oleo/tela. 60 X 50 cms. 1987.

miniscencias de una especie de "realismo" que nada tenía que ver con la síntesis de la forma, una síntesis que malinterpretaba yo como el alejamiento casi total de la objetividad; esto me condujo a realizar la pintura a través de planos que eran diferenciados entre sí por colores o por texturas visuales (puntos, líneas, esgrafiados), por supuesto que la línea se encontraba para mí como el "dibujo puro"; intentaba hacer contrapuntos utilizando una especie de contorno que no seguía la misma continuidad de la mancha y en muchas ocasiones resultó ajena a ésta (fig. 2 y 3). Aquí surgieron dos problemas fundamentales relacionados con la factura de los cuadros, por una parte al no tener una idea bien determinada de lo que quería realizar, me costaba mucho el no poder concluir los cuadros, aunque trabajaba mucho en ellos no podía concretarlos, olvidaba los estados intermedios del proceso que iba generando a su vez diferentes imágenes que al no hacerlas intencionalmente, las desechaba como cosas fortuitas que según yo no tenían que ver con el resultado final del cuadro. Aunque mi objetivo no era concreto respecto a lo que quería hacer, mi actitud sí lo fué; siempre pensé que el resultado final de un cuadro debía darse cuidadosamente y aunque hubiese en la pintura trazos involuntarios visibles, éstos eran previstos durante la elaboración y así pasaban por el filtro de la razón. Quizás mi actitud en apariencia hubiera parecido de renovación por intentar realizar imágenes no convencionales, sin embargo estas imágenes no eran el resultado de un verdadero trabajo pictórico, de un diálogo con la



(fig. 3) "Hombre atacado por pez anguila".
Oleo/tela. 50 X 40 cms. 1987

tela, de ir observando verdaderamente la infinita gama de posibilidades que surgen hasta con la simple aplicación de un brochazo; por el contrario, mi posición fué siempre de fiel apego a ideas anteriores. Si en realidad pensaba que poner elementos ya conocidos en una actitud inverosímil era una especie de renovación (pintaba dos ojos juntos de un lado de la cara, una nariz visiblemente deformada o una mano desmesurada en color y proporción), lo que hacía era al fin y al cabo otra manera de ilustración, las cosas las seguía resolviendo independientemente. No tenía en cuenta su relación con el resto de los elementos, mi "todo" estaba formado de muchas partículas todas ellas inconexas entre sí. En muchas ocasiones tuve la necesidad de querer rescatar pequeñas zonas que me parecían interesantes como individualidades pero que ya en el contexto global "chocaban" con el resto del cuadro (fig. 4). Los acentos los buscaba por fuertes distorsiones o por la aplicación del negro puro como elemento regulador en la composición, este color por lo general no se mezclaba con el resto de la pintura, mas bien parecía encimado forzosamente y sin relación alguna con los demás elementos; en muchas ocasiones lo utilicé como línea gráfica dando las veces de estructuración (fig. 4 y 5).

El color lo aplicaba directamente con una misma consistencia y de una sola pasada como si pintara una pared, si después quería enriquecer aquella capa de materia, esperaba a que se secara y volvía a repetir el mismo procedimiento escrupu-



(fig. 6)



(fig. 4)

(fig. 4) " El astronauta "

Oleo/tela. 110 X 80 cms. 1987

(fig. 6) "Personaje con pez".

Oleo/tela. 100 X 80 cms. 1987



(fig. 5) "Retrato de muchacha según Cranach".

Oleo/tela. 100 X 80 cms. 1987

loso que no permitía la interacción de los medios; las capas anteriores eran tapadas en su totalidad por las que venían - después eliminando la visibilidad del trabajo anterior quedando sólo lo superficial. Pensaba que aplicando el color de este modo resultarían zonas que se alejarían de la descripción de querer hacer algo específico, "resolviéndolas" a través de la pintura "pura" que después se acentuaría con líneas que "dibujaban" algún esquema típico de lo que creía que era una forma innovadora.

La mano guiada por la razón tiende a homogeneizar toda la superficie sensibilizada con anterioridad; sí en todo trabajo desprecupado o inconsciente existe una buena dosis de irracionalidad ¿por qué ocultar todos aquellos azares y accidentes que dan una riqueza inusitada difícilmente reproduciblemente concientemente ? Cuando estas amplias zonas de color me parecían monótonas aplicaba otra encima generalmente de un tono complementario, en el mejor de los casos a manera de veladura seca la que controlaba más fácilmente, rescatando sólo aquellas zonas que a mi amañada razón le convenían; pero que para el ojo no funcionaban, a pesar de todo existían brotes de intuición que se manifestaban de modo imperceptible. Esto se debió a una actitud que carecía de intencionalidad determinada con respecto a lo que me encontraba desarrollando.

Por ese tiempo me costaba mucho poder concluir mis pinturas, en parte se debía a que trabajaba varias a la vez sin poder

concentrarme verdaderamente en un problema específico que se planteaba en cada una de ellas. Casi siempre dejaba pasar varios días esperando a que secara el óleo de la labor anterior por consecuencia, cada sesión de trabajo se "desconectaba", - volviendo a empezar un cuadro nuevo cada día; pintaba algo - totalmente distinto de lo que se encontraba "abajo". El procedimiento anulaba en su totalidad todo el trabajo inicial; en lugar de acrecentar esa primera imagen con el desenvolvimiento de los azares y accidentes propios del mismo proceso; los ocultaba bajo una capa de espeso "maquillaje". Aquí no existía el diálogo entre el cuadro y el pintor, era solamente preguntar constantemente sin recibir una "respuesta" por parte de la pintura, quien permaneció "muda" durante todo este tiempo. El pintor debe hablar, pero la herramienta y el material también. La pintura debería de nacer precisamente de éstos y guardar la huella de la lucha que se lleva a cabo en - este gran "campo de batalla" que es el cuadro: "la forma con la cual un color es aplicado importa más que la propia elección de dicho color... alisada o no. Más o menos opaca. Lo que hay debajo, siempre trasluce un poquito y juega, aún -- cuando sea difícil el discernirlo bien claramente al ojo desnudo. Los mismos colores, empleados desconsideradamente, parecerán insípidos y, bien empleados, estarán cargados de sentido (...). Similarmente, si la misma pasta negra es aplicada por el pintor con un pincel tierno o un pincel duro, con una espátula o una esponja, con un palo, el trapo o, el dedo, y sí se aplica en regueros" (35). Esta posición debiera ser el

punto de partida para una superficie que debe de animarse, - de tomar vida propia; la aventura que de ella resulte será la clave que orientará y enriquecerá el trabajo. Los cuadros no se construyen como las casas; a través de planos y cotas, si no de espaldas al resultado, tanteando, buscando, haciendo; las fórmulas, las mañas, y los trucos sólo nos conducen a la esterilidad y al estancamiento de los que se aleja mucho el verdadero acto creativo.

Existen muchos factores externos que van influyendo durante el desarrollo de una obra, éstos pueden ser de carácter social, moral, económico, etc. Sin embargo el que determina más a la imagen (me refiero aquí a la imagen desprovista de prejuicios impuestos por el razonamiento verbal y analítico), - dentro del proceso conformativo de la pintura es la misma imagen o imágenes que vamos asimilando de otros pintores con los que nos identificamos. En esta etapa de mi trabajo me motivó mucho la obra del Maestro Gilberto Acéves Navarro; también me entusiasmó mucho la pintura de Jean Dubuffet, Giacometti y Picasso y de algunos pintores contemporáneos como George Baselitz, Karl Hödicke y los nuevos pintore alemanes, todos ellos se acercan más al gesto espontáneo dentro de la figuración sin caer en una descripción superficial de las cosas. - Yo me identifico mucho con este modo de pintar, que traté de asimilar sin copiar soluciones ni formas concretas.

Comenzar un cuadro es siempre una aventura que no se sabe --

hasta donde nos llevará. para el pintor sería flojo el interés si supiera lo que tendría que hacer por adelantado, esto es, que tuviera una imagen precisa o un boceto perfectamente realizado de lo que debiera ser la pintura. Cuando comencé este cuadro (fig.7), tenía una idea muy concreta de lo que pensaba realizar, pero como sucedía en los anteriores trabajos no podía concretar nada; pinté dos o tres versiones antes de llegar a esta última capa. Todas las etapas anteriores no tuvieron que ver nada entre sí exceptuando que en la última rescaté algo de su antecesora; en una actitud de franca desesperación comencé aplicar pintura sin tener una determinada intención, dejaba fluir el material para que -- "hablase" francamente su propio lenguaje: el oleo que quería chorrear el pincel insuficientemente cargado de color y que no dejaba más que una huella imprecisa, el trazo que caía -- en un lugar distinto de donde yo lo quería poner; la pincelada que tiembla y que en lugar de ser vertical se inclinaba levemente, la fusión de dos colores frescos; la fogocidad, -- la ferocidad, la apatía y hasta la cobardía se manifestaban todas dentro de este estado de "incoherencia", de embriaguez y hasta de demencia. esto es un estado de intuición plena en que coexisten las más contradictorias manifestaciones. El artista debe de tener en cuenta todos los azares que se produzcan y no tratar de impedirlos, pues ello le quitaría a la obra toda su vitalidad; el pintor no es más que un guía que se vale de lo fortuito a medida que se le presenta con absoluta libertad, sin miedo y sin limitaciones de ninguna índole;

es verdad que toda esta infinidad de posibilidades pictóricas deben tener quien las encauce, el pintor debe ser entonces, el director de esta "gran orquesta", pero su dirección debe ser suave y sutil, "la pintura no es un baile para bailar a solas, sino por pareja" (36).

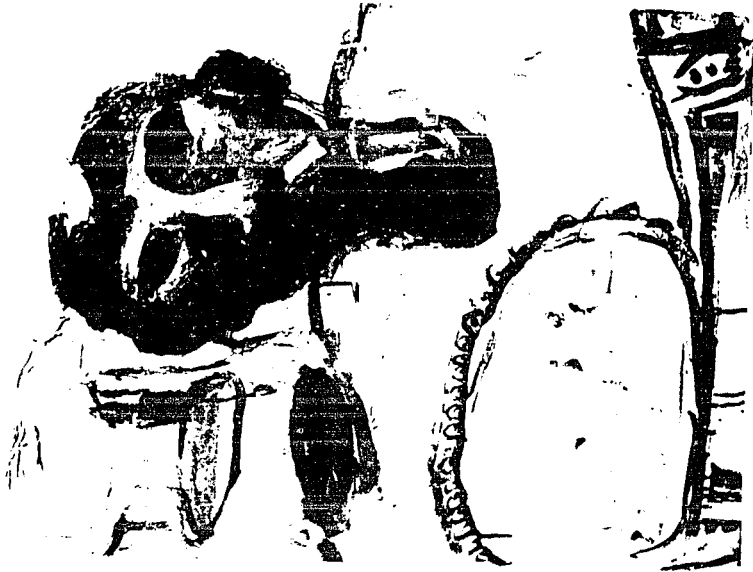
En realidad yo nunca quise hacer el cuadro que hice, este vino como por accidente, sin que hubiese al parecer ningún antecedente previo sin embargo, las líneas y manchas que hice en una actitud de plena irracionalidad me condujeron a algo totalmente distinto de lo que yo mismo me podía imaginar; todo esto me dió una sugerencia de la cual se originó el cuadro; jamás lo había pensado de esta manera, se fué dando todo accidentalmente, su elaboración transcurrió rápido, no hubo descanso, ni pausas que permitieran el análisis; toda la elaboración fué de un solo golpe sin que significase que lo que hubiera abajo no fuera de importancia también.

Toda pintura tiene que ser un recorrido, un trayecto en el cual no existen letreros que nos indiquen el camino correcto, el pintor tiene que dar muchos pasos, a veces equivocados, retroceder o tropezarse pero esto no importa porque aquí es una tierra incógnita en que nadie sabe su destino concretamente pero que por intuición desea llegar a él.

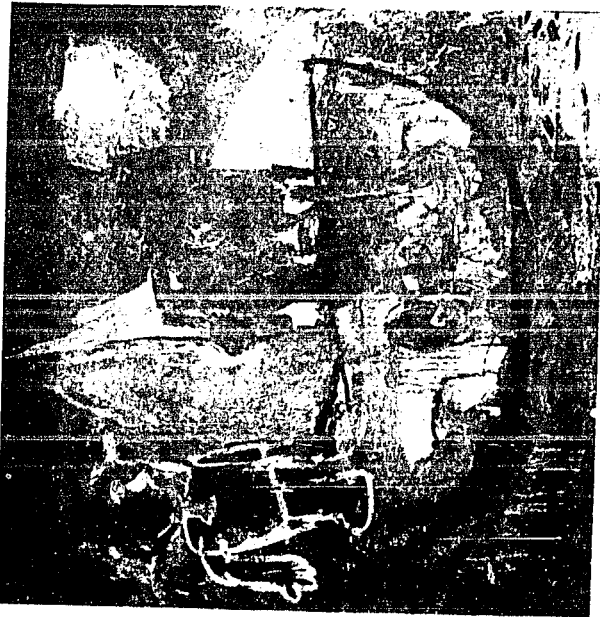
Hay algo importante que muchas veces se confunde y que quisiera aclarar: en infinidad de ocasiones se involucra el ac-

to intuitivo, creativo y alejado de la razón, como un acto automático en que los movimientos resultan mecánicos y carentes de toda innovación, estos actos a diferencia de los "irracionales" se originan dentro del hemisferio izquierdo del cerebro y su principal función radica en asimilar y reproducir en idénticas condiciones alguna actividad que haya mos realizado de manera consciente o semi-inconsciente. Esta posición es asumida y confundida por el pintor como un - acto "de plena espontaneidad", en realidad lo que sucedería aquí es la repetición automática de algún hecho característico, en este caso el pintar algo nuevo. El cerebro asimila rápidamente esta información y la trata de aplicar de manera general a cualquier cosa que se le parezca (37). Este hecho es más mecánico y se asemeja más a la producción en - serie automatizada que a la creación.

Después de haber pintado el cuadro de la "barca" intenté hacer con lo ya aprendido otro cuadro similar, pero esta vez - tenía una idea clara de lo que quería y lo intenté hacer; -- fue una especie de reproducción de accidentes; hacía trazos "irracionales" conscientemente y por supuesto no se puede -- crear a voluntad esta no-racionalidad de un trazo, "porque cuando sabes lo que tienes que hacer, no haces más que otra forma de representación" (38). Esto es lo que hice en esta pintura (fig.8), y si existieron cosas que en verdad se die ron por verdadera casualidad, éstas se presentaron de manera aislada e independiente una de otra, dentro del contexto



(fig. 8)



(fig. 7)

(fig. 7) "La barca"

Oleo/tela. 130 X 120 cms. 1987

(fig. 8) "Naturaleza muerta con cabeza de Max".

Oleo/tela. 100 X 70 cms. 1987

general del cuadro. La cabeza por ejemplo la hice en unos momentos, poco después la mesa con otro color, cuidándome de " no ensuciar" los colores entre sí, después con otro tono elaboré el fondo, de una manera que según yo, tenía una buena dosis de espontaneidad. Todas estas zonas hubieran resultado buenas de haberlas trabajado todas a la vez y en -- conjunto sin preocuparme en mantener todas las formas que -- resultaron bien individualmente, en un resultado inalterado, intocable e inmovible. El color también aplicado de manera aislada (la mesa amarilla, el fondo gris, la cabeza negra, el pescado rosa), lo que me obligaba a "iluminar" -- las zonas previamente establecidas, no por un contorno de-- terminado sino por una idea preconcebida. Homogeneizar -- grandes áreas de color, respetando límites evidentes nos -- conduce a una situación "ornamentalista"; el color por sí solo no nos indica nada. Tratar de ser original a la fuerza y en apariencia, me condujo a hacer las cosas fáciles, sin esfuerzo, sin motivación y con esterilidad.

Los procedimientos y técnicas que empleé durante la elaboración de mi trabajo, fueron diversos y de distintas características sin embargo, a lo que me dediqué con mayor empeño fué a la pintura hecha con oleo y al grabado en metal -- con aguafuerte y puntaseca. Con la primera hacía una mez-- ccla con cera que me permitiera trabajar con mayor fluidéz -- sólo así podía rebajarla sin que perdiera su consistencia -- (sus propiedades) hasta que quedara en un estado líquido, --

lo que permitía más soltura en el trazo y menos control en la elaboración del cuadro. La pintura hecha con óleo permite tantos accidentes que casi resulta imposible percibirlos todos, desde los más fuertes hasta los más sutiles. La ve--ladura, el escurrido, la fluidéz en el trazo, los colores - que tratan de ensuciarse entre sí, la mano que trata de im--pedirlo, el mismo olor a aguarráz, van creando una atmósfe--ra mágica que permite el trabajo armonioso con todo lo impre--visible; un trabajo que se disfruta realmente alejado de la de la conciencia.

En el grabado en metal aprendí también a utilizar todo el es pacio dentro de un formato determinado a base sólo de lí--neas con aguafuerte y puntaseca. Quería hacer grabados ba--sados en el dibujo y no en trucos o fórmulas secretas que - se acoplan muy bien a la maña en el trabajo. Utilizar la --punta seca despreocupadamente, raspándola las veces que fue--ra necesario me traía a la mente una actitud semejante a la de la pintura, en que ya desprovisto del miedo daba rienda suelta al instinto liberado.

La segunda época se caracterizó por el abandono de los gran--des temas y de los grandes cuadros, me quité esa actitud - de querer hacer en cada pintura "una obra de arte". Ya sin esta pretención me avoqué a trabajar sólo en lo que veía co--tidianamente; hacía pequeños dibujos de lo que se me presen--taba inmediatamente, trabajé mucho en el dibujo, no solamente



(fig. 10)



(fig. 9)

(fig. 9) "Naturaleza muerta con aguacate".

Oleo/papel. 17 X 21.5 cms. 1987

(fig. 10) "Paisaje de Xochitepec".

Oleo/tela. 30 X 40 cms. 1987



(fig. 11) "Autorretrato 1".

Oleo/tela. 80 X 60 cms. 1987

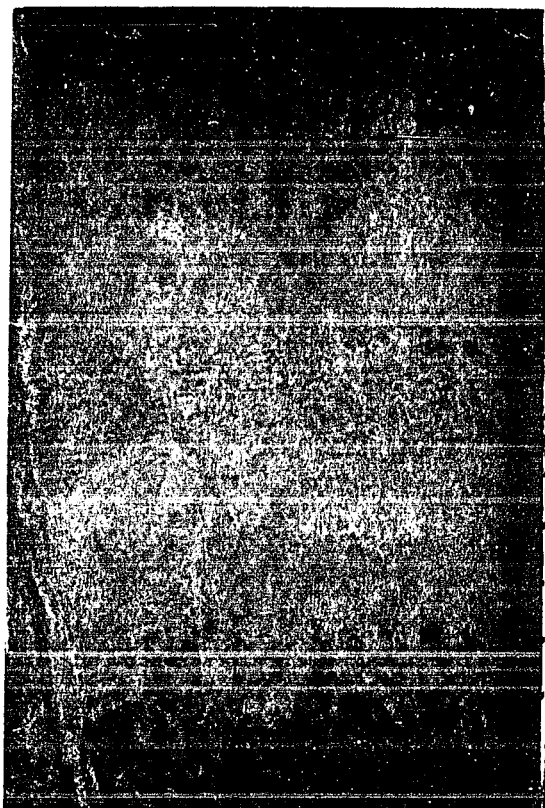


Fig. 12) "Autorretrato 2".
Oleo/tela. 48 X 62 cms. 1987



(fig. 13) "Amalia con sueter azul".

Oleo/papel. 34 X 23 cms. 1987



Fig. 15

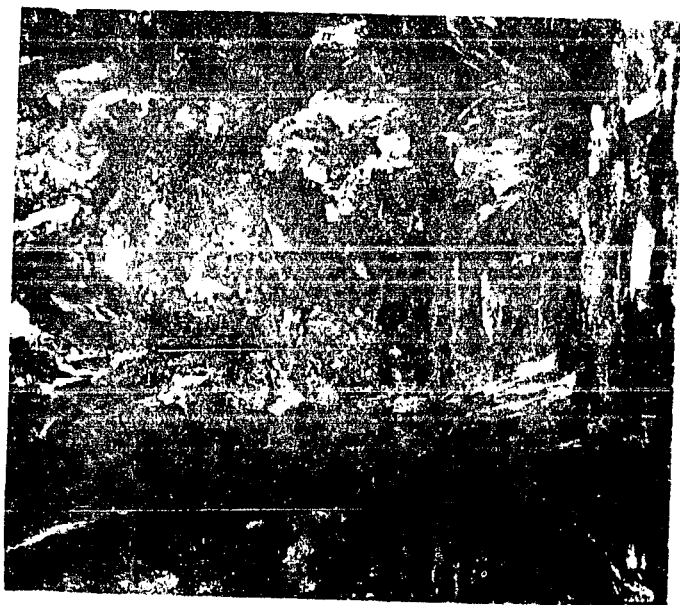


Fig. 14

(fig. 14) "El rio".

Oleo/tela. 50 X 40 cms. 1986-7

(fig. 15) "La milpa".

Oleo/tela 50 X 40 cms. 1987

en el papel sino también en la tela. Para desarrollar más -- mi observación, pinté con más tranquilidad todo tipo de "ge-neros" desde paisajes, retratos, y naturalezas muertas -- (figs. 9-15), hasta pequeños objetos cotidianos. Hubo en es-te lapso un cuadro que fué importante en el sentido de empe-zar a comprender la importancia que dentro de la propia pin-tura tenía la luz (fig.16). Esto fuí comprendiéndolo gra--cias al trabajo hecho por veladuras que permitió integrar - de forma completa todos los elementos que existían en el -- cuadro. Al principio yo quería hacer un retrato solamente;- empecé despreocupadamente sin forzar nada desde un princi-pio, después me percaté que se habían logrado una serie de accidentes que difícilmente podría lograr repetir si los - tapaba con un trabajo más minucioso. De esta manera, y sin quererlo logré atrapar la imagen más vivamente que si lo - hubiera hecho a través de la ilustración. Un ejemplo de lo que acabo de decir, pasó en un cuadro que realicé al aire libre (fig.17) logré en esta pintura una rica variedad de contrastes, veladuras y tonos, que difícilmente podría -- volver "a reproducir" en casa, el trabajo según yo, aún es-taba inacabado; ya en el estudio volví sobre el mismo pai-saje para "retocarlo" eliminando toda la riqueza y espon--taneidad del momento vivido y aunque el cuadro "acabado" - no resultó malo (fig.18) casi nada tenía que ver con su - estado inicial.

Mis trabajos posteriores siguieron la tendencia de tapar -



(fig. 16) "Autorretrato con camisa roja".

Oleo/tela. 120 X 100 cms. 1987



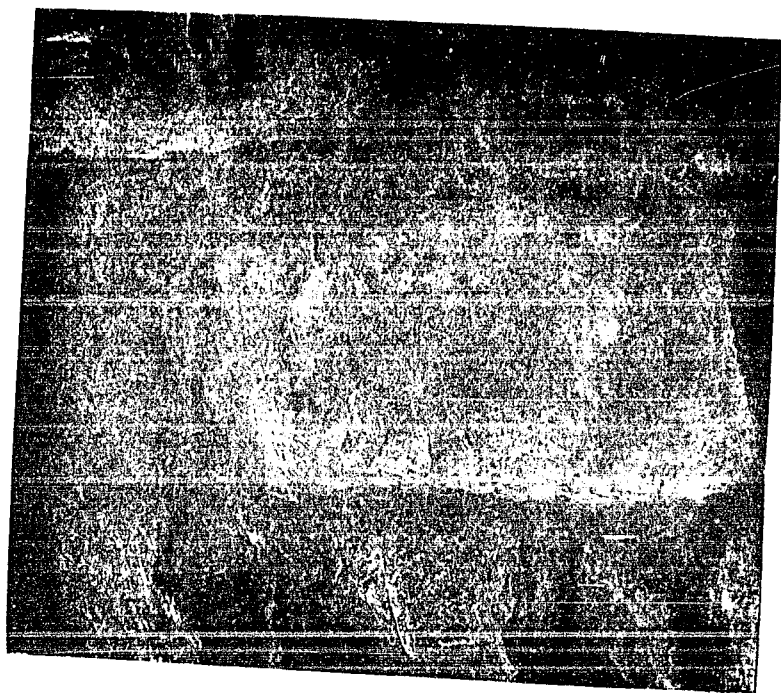
(fig.17) "La estación de buenavista" 1er. estado.
Oleo/tela. 62 X 48 cms. 1987



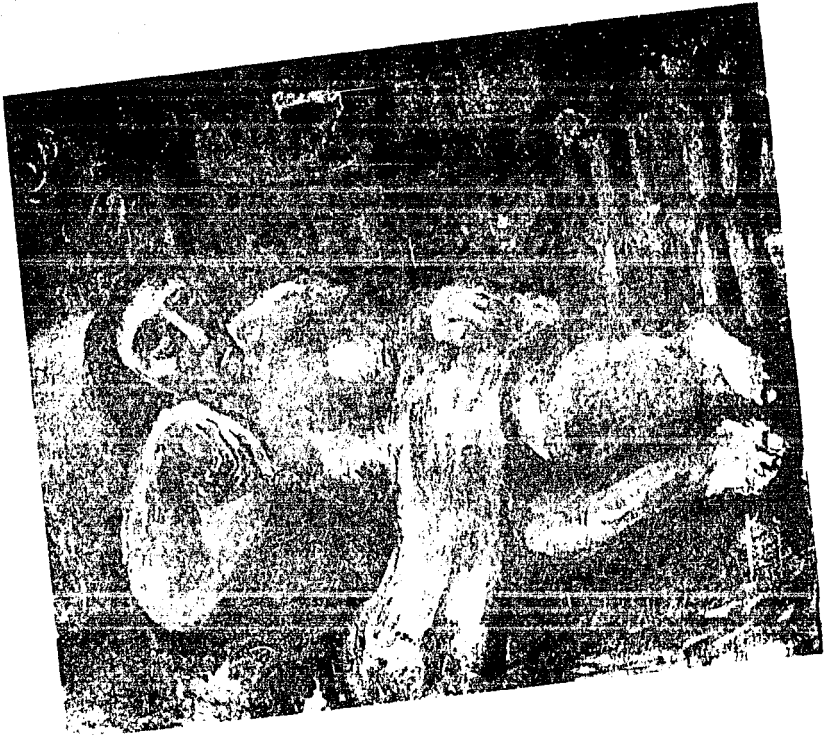
(fig. 18) "La estación de Buenavista".

Oleo/tela. 62 X 48 cms. 1987

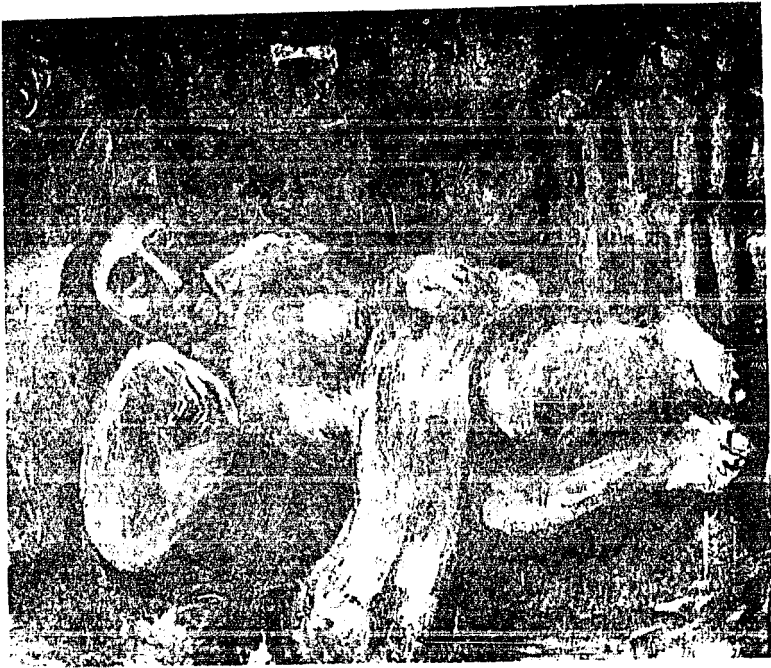
consecutivamente las capas antecedentes de pintura, teniendo muy claro en mi mente alejarme de todo tema pretencioso que pudiera amarrarme de nuevo. Continué con la línea de "los personajes" entremezclados con elementos de naturalezas muertas y de cabezas, que se transformaron de máscaras primitivas y monstruos horripilantes, a caras graciosas que tenían más a la hilaridad que a lo majestuoso. Este resultado me agradó; había logrado desprenderme en parte de la deformación forzosa, trágica y ambiciosa que llevaba arrastrando hacía tiempo (figs.19-22). Paralelamente iba teniendo más en cuenta la relación indisoluble entre el fondo y la figura, trataba de pintar ya todo al mismo tiempo y no por zonas específicas como lo venía haciendo. Tampoco ya no me importaba hacer muchos cuadros ni con grandes historias narrables: "pintaba lo que se me daba la gana", había logrado también encajar mejor mi dibujo organizándolo en todo el espacio indisolublemente con el fondo y la figura sin embargo, algo faltaba, algo había que no me podía dejar satisfecho. ¿Cuál podría ser esa actitud faltante en mi pintura?. Era precisamente aquella posición en la que estaba "demasiado" consciente al pintar; estaba adquiriendo por probablemente un poco de oficio pero éste iba en detrimento del cuadro. Lo que faltaba precisamente era soltarme, era darme vuelo y dejar nuevamente que la pintura transcurriera por sí sola, sin coacciones por mi parte. Mi pintura en este momento carecía de "duende" (39).



(fig. 19) "Lechón durmiendo sobre la mesa".
Oleo/tela. 81 X 100 cms. 1987



(fig. 20) "Die Dame liegt auf dem Bett".
Oleo/ tela. 81 X 100 cms. 1987



(fig. 20) "Die Dame liegt auf dem Bett".

Oleo/ tela. 81 X 100 cms. 1987

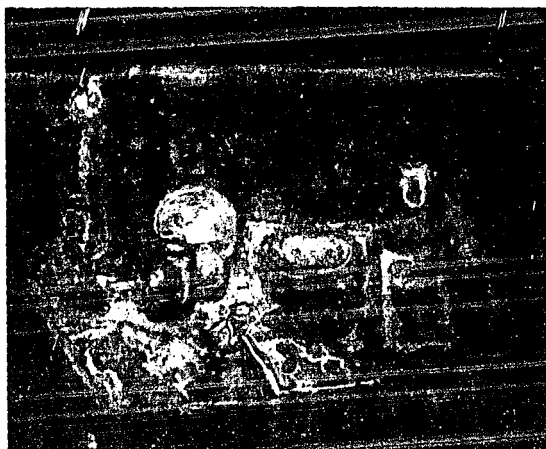


Fig. 21



Fig. 24

(fig. 21) "Naturaleza muerta y yo".

Oleo/tela. 70 X 90 cms. 1987

(fig. 24) "Naturaleza muerta con vampiro".

Oleo/tela 70 X 90 cms. 1987



(fig.22) "Crucifixión".
Oleo/tela. 160 X 104 cms. 1987



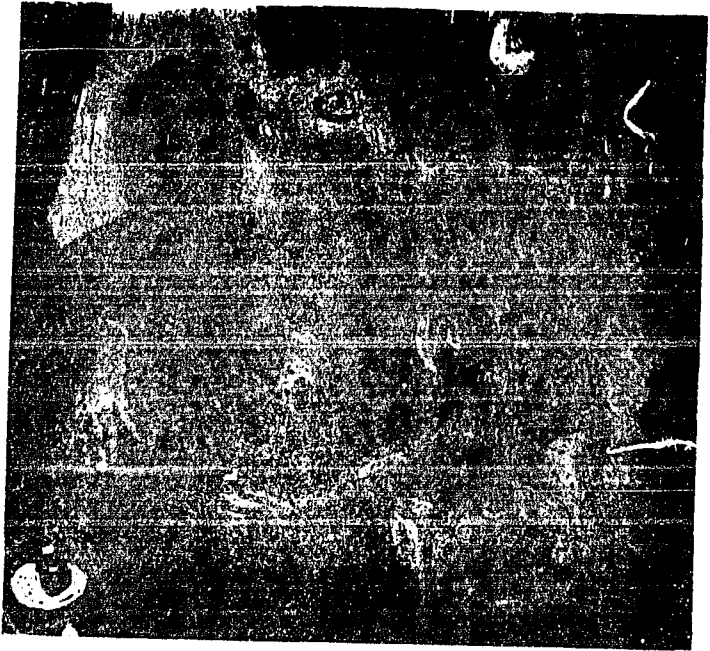
(D) "El niño y el plato de sopa".

Oleo/tela. 70 X 100 cms. 1987

La pintura parte de una idea primaria general y muchas veces hasta concreta sin embargo, conforme se va desarrollando, - esta idea original se va modificando y transformando a través de la pintura misma. Yo veo esta situación como una -- competencia paralela entre la razón y la intuición: la primera impone sus esquemas típicos de las cosas ya aprendidas la segunda trata de romper estos esquemas y crear nuevas - posibilidades dentro del cuadro. La razón usa conceptos, la intuición emplea imágenes. El resultado que nos dé esta última será impredecible y su mayor característica será, el asombro.

El mayor obstáculo que encontré en esta imagen (fig.23),- fue el tratar de desarrollarla " al pie de la letra", como me lo indicaba mi boceto, que equivalía a iluminar y - rellenar de color los límites internos de una forma, es - cuando teniendo la idea clara de lo que quería hacer, -- trataba de llevarla a cabo lo más fiel posible. Cuando -- sucede esto las imágenes se hacen acartonadas, frías impersonales; cuando abandoné la posición de transcribir el boceto fielmente, dejé hablar al cuadro y éste me dió la clave de lo que buscaba, algo tímido todavía abandoné ese estado de "soñar" la pintura, y de eliminar aquellas formas que no resultaban idóneas para todo el conjunto; algo tenía que ver el valor dentro de todo esto (figs. 21 y 24)

" Me he encontrado muchas veces con que, al intentar atenerme a la imagen con más exactitud, en el sentido de ha-



(fig. 23) "Noche de copas".

Oleo/tela. 140 X 145 cms. 1987

cerla más ilustrativa y parecerme luego extremadamente vulgar luego, por pura irritación y por despecho, lo he destruido - completamente, sin darme cuenta en lo absoluto de los trazos que estaba haciendo dentro de la imagen..., y de pronto, me he encontrado con que la cosa se aproximaba mucho más a lo que mis instintos visuales sentían de la imagen que intentaba atrapar. En realidad, en mi caso todo es cuestión de lograr tender una trampa para atrapar el hecho en su aspecto - más vivo" (40).

En la siguiente etapa de mi trabajo me concreté a transformar la composición que venía utilizando. El empleo de la luz, a modo de conformador de las imágenes cesó; en su lugar los planos volvieron a ser un elemento importante dentro de mi pintura, y aunque trataba de aplicarlos fluidamente, el resultado aún era tímido. El fondo y la figura se encontraban relacionados entre sí, seguí respetando las formas "interiores" y por consiguiente ahora el fondo se transformó en fondo y la figura continuaba siendo la figura. "Las historias" estorbaban en mi cabeza para poder pintar con la libertad - que hubiese querido (figs. 25 y 26). Los distintos elementos que se encontraban dispersos en el cuadro los trataba de integrar, y no por el tratamiento, sino por una relación superficial de claro-oscuro (fig.27). Nuevamente pretendía -- terminar muchos cuadros en el menor tiempo posible, sin saber todavía que la pintura necesitaba de tiempo y dedicación para poder "cuajar". Un cuadro es un trayecto en el que nunca

cerla más ilustrativa y parecerme luego extremadamente vulgar luego, por pura irritación y por despecho, lo he destruído - completamente, sin darme cuenta en lo absoluto de los trazos que estaba haciendo dentro de la imagen..., y de pronto, me he encontrado con que la cosa se aproximaba mucho más a lo que mis instintos visuales sentían de la imagen que intentaba atrapar. En realidad, en mi caso todo es cuestión de lograr tender una trampa para atrapar el hecho en su aspecto - más vivo" (40).

En la siguiente etapa de mi trabajo me concreté a transformar la composición que venía utilizando. El empleo de la luz, a modo de conformador de las imágenes cesó; en su lugar los planos volvieron a ser un elemento importante dentro de mi pintura, y aunque trataba de aplicarlos fluidamente, el resultado aún era tímido. El fondo y la figura se encontraban relacionados entre sí, seguí respetando las formas "interiores" y por consiguiente ahora el fondo se transformó en fondo y la figura continuaba siendo la figura. "Las historias" estorbaban en mi cabeza para poder pintar con la libertad - que hubiese querido (figs. 25 y 26). Los distintos elementos que se encontraban dispersos en el cuadro los trataba de integrar, y no por el tratamiento, sino por una relación superficial de claro-oscuro (fig.27). Nuevamente pretendía -- terminar muchos cuadros en el menor tiempo posible, sin saber todavía que la pintura necesitaba de tiempo y dedicación para poder "cuajar". Un cuadro es un trayecto en el que nunca



Fig. 27

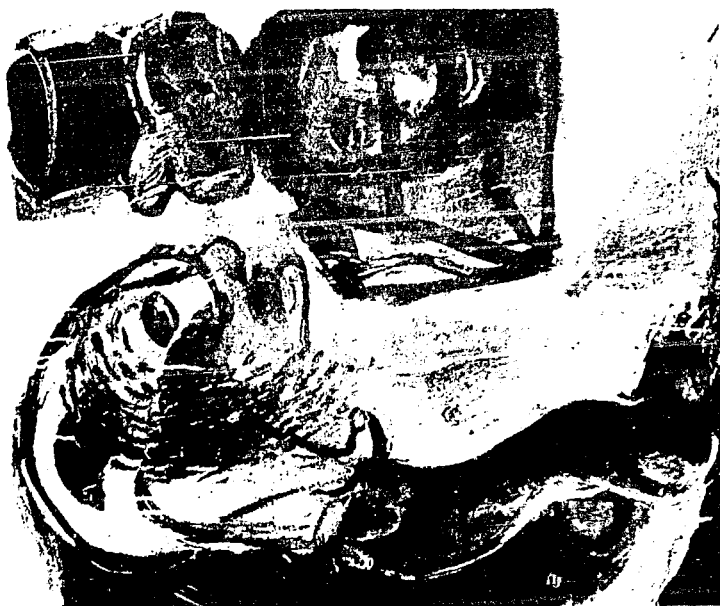


Fig. 25

(fig. 25) "Salome".

Oleo/tela. 100 X 81 cms. 1988

(fig. 27) "Manita de durazno".

Oleo/tela. 100 X 80 cms. 1988

vamos a saber a dónde ir, por eso nunca hay que tapar lo que creamos que está mal, todo nos ayuda, todo nos da un indicio de lo que debemos seguir, y precisamente esos errores, esos titubeos son los que nos darán una riqueza irrepetible conscientemente; Roger Von Gunten nos explica la importancia de los estados intermedios en la pintura: "todo lo que hay debajo actúa también y da la sensación de espesor. No, déjame ver. Todo lo que hay abajo emana una potencia, no visible - por cierto, pero perceptible... eso de no tapar, pero parece un concepto difícil de aceptar. Cada estado o cada etapa de un cuadro es mi nuevo modelo, lo veo y me sugiere -- continuaciones. Nunca tengo una idea preconcebida de un cuadro. ¿ Para qué? Si no se trata de tomar un avión para - llegar a tal parte. No quiero saber a dónde voy a llegar. - Mejor dicho, el lugar a donde quiero ir ni siquiera debe - existir todavía. La imagen del cuadro aún no es una imagen visual y sólo vivimos de imágenes ". (41).

El trabajar con la pintura líquida me ayudó a no respetar tanto a la forma. Las cosas se sucedían más por sí mismas que - por mi propia mano. Los dibujos que realizaba ya no servían de "bocetos" para mis pinturas, en realidad ambos transcurrían siempre paralelos; el dibujo me ayudó a "comprender" - mejor las formas que luego se transportaban al lienzo, de una manera asimilada y no literalmente. La pintura en realidad es algo muy distinto al dibujo; la primera se va logrando "con - el color, con la temperatura, con todo el clima creado,....

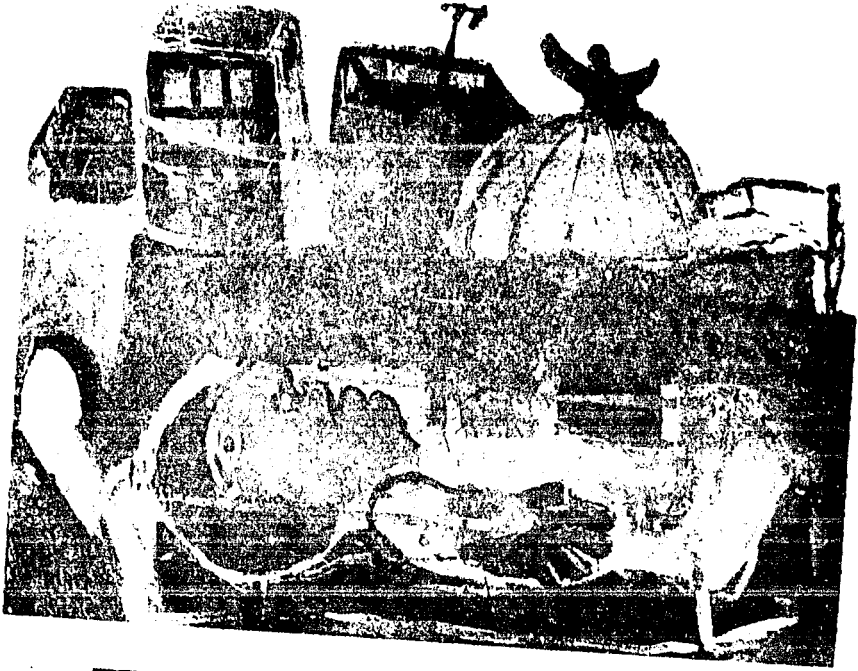


Fig. 28

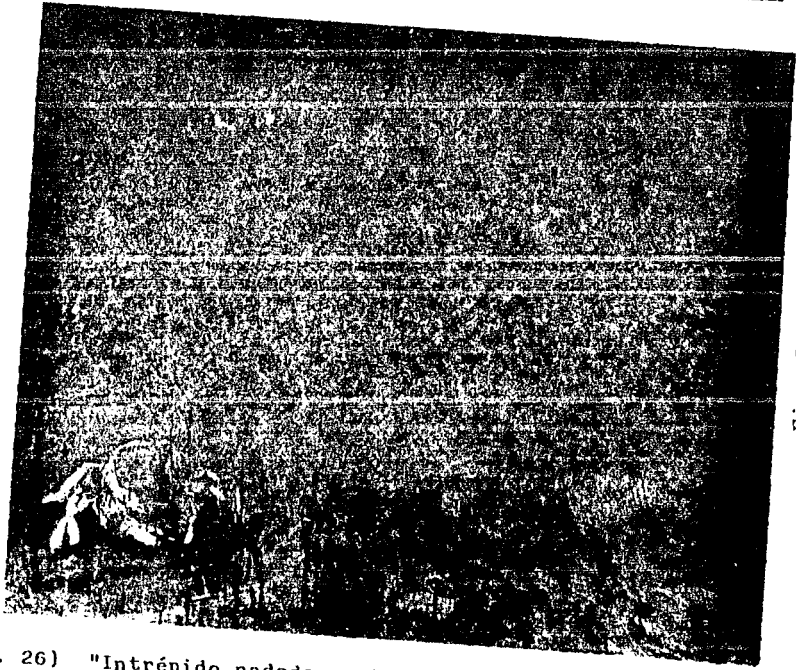


Fig. 26

- (fig. 26) "Intrépido nadador entre las olas".
Oleo/tela. 100 x 120 cms. 1988
(fig. 28) "Corazón de concreto".
Oleo/tela. 81 x 100 cms. 1988

con el dibujo no sucede así, éste pasa directamente de la cabeza al brazo y al papel, mientras que el color surge de otra manera, viene por casualidad o me lo invento, una especie de acorde cromático que lo dejo ahí... luego pinto y pinto hasta que consigo un clima cromático, un peso del color, una ligereza del color muy determinados..." (42).

De aquí en adelante empecé a encontrar en mis cuadros mayor homogeneidad tanto en tratamiento como en forma y en color, los grises empezaron a tomar importancia capital; el color estridente dejó de serlo para dar paso al color saturado. La falta de conexión entre las formas trabajadas cuidadosamente con algunos destellos de buena dosis de despreocupación (evidentes escurridos que tímidamente caían sobre las formas pintadas con anterioridad), abrieron paso para una mayor integración entre ellas (figs. 28 y 29).

Lo que más me motivó aquí fué el accidente que se presentaba, para mi asombro, sin haberlo solicitado; traté de no saber nunca lo que pasaría, luchando siempre porque no se impusiera el elemento racional que todo lo destruye en el campo perceptual (43). Sobre todo intenté (no sé si lo habré logrado), no caer en la repetición estéril que causa cansancio y pereza cuando se produce; cuando se vislumbraba esta posibilidad traté de crear siempre nuevas condiciones que me permitieran ampliar mis posibilidades dentro del campo de la creación -- (figs. 30-40).

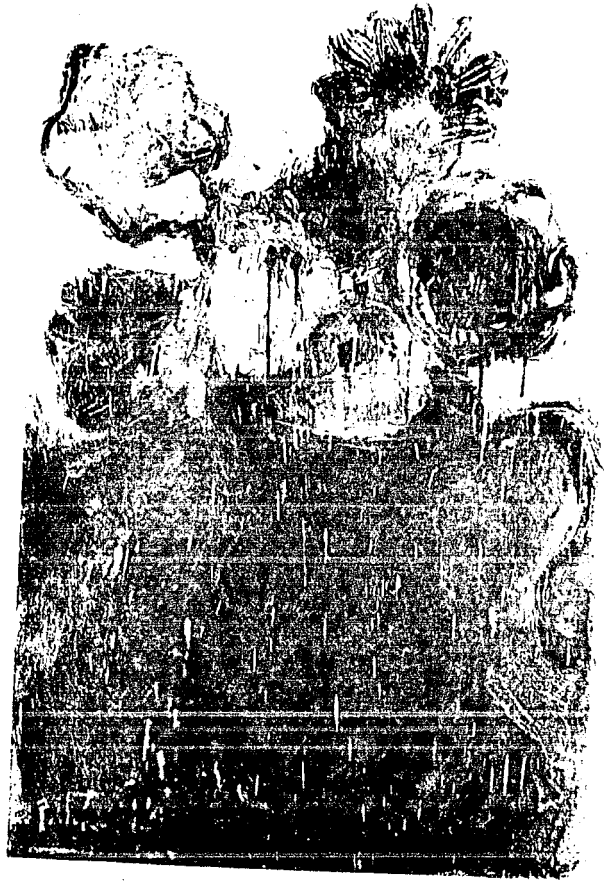


(fig. 29) "Una tarde en la plaza México" (Díptico)
Oleo/tela. 190 X 280 cms. 1988



(fig. 30) "La mujer y el gorrión verde".

Oleo/tela. 100 X 90 cms. 1988



(fig. 31) "El florero azul".
Oleo/tela. 100 X 70 cms. 1988



(fig. 32) "El gallo y el metiche".
Oleo/tela. 160 X 104 cms. 1988



(fig. 33) "El reflejo".

Oleo/tela. 160 X 104 cms. 1988

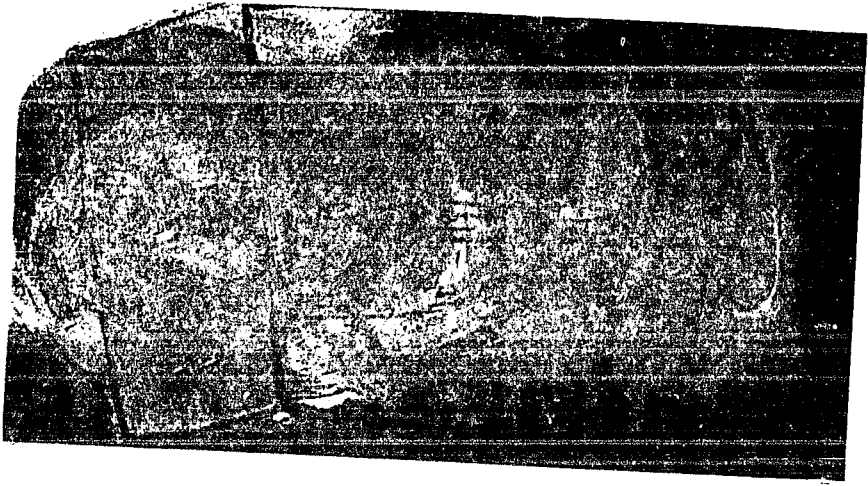


Fig. 35

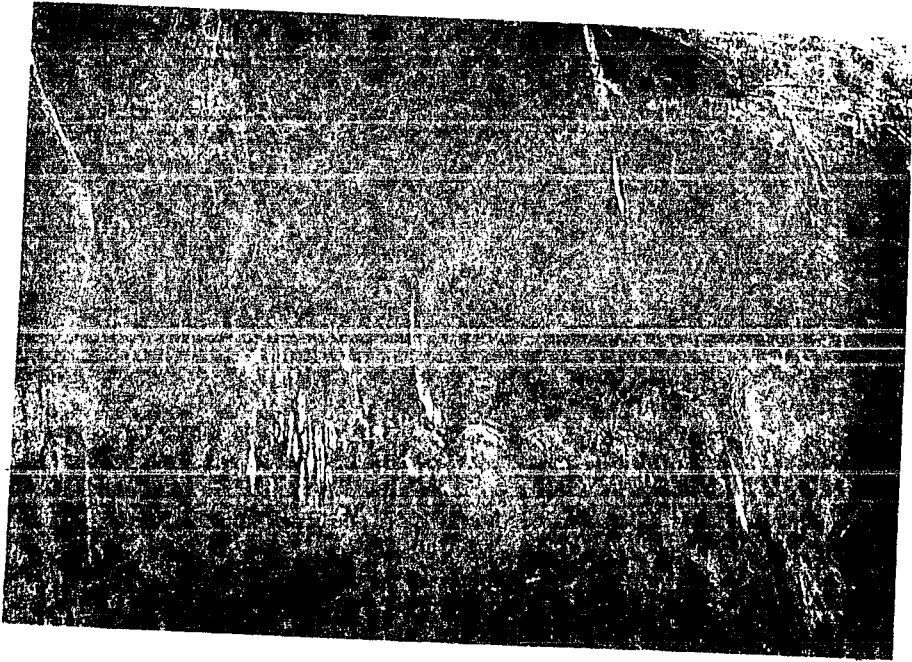


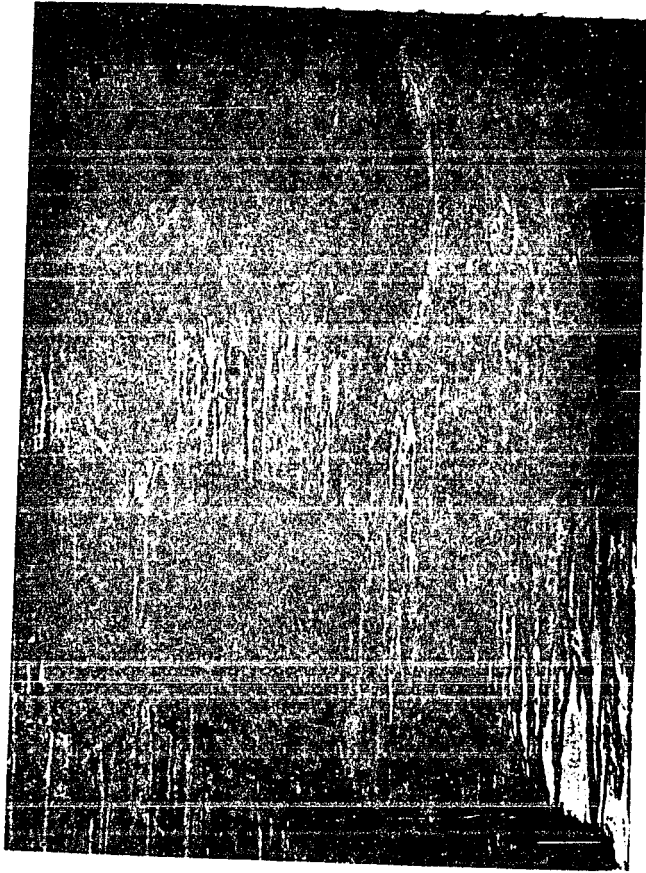
Fig. 34

(fig.34) "De regreso en casa".

Oleo/tela. 80 X 120 cms. 1988

(fig.35) "Homenaje al incógnito".

Oleo/tela. 120 X 60 cms. 1988



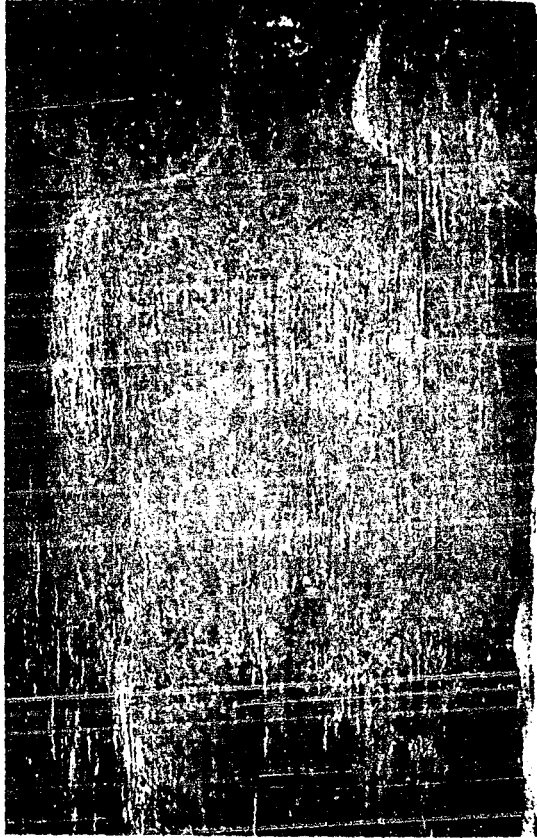
(fig. 36) "La huida".

Oleo/tela. 100 X 81 cms. 1988



(fig. 37) "El encuentro".

Oleo/tela. 100 X 81 cms. 1988



(fig. 38) "La espera".

Oleo/tela. 100 X 81 cms. 1988



Fig. 40

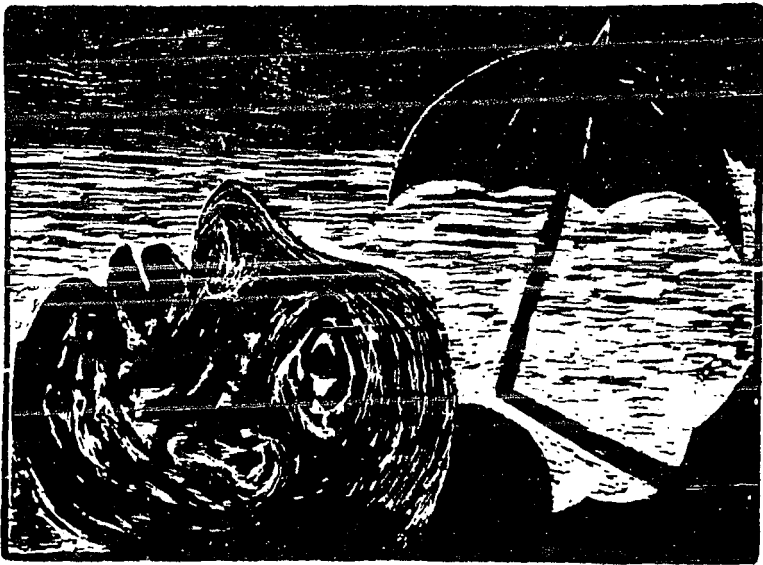


Fig. 39

(fig. 39) "Esperándote bajo la luna".

Xilografía/papel. 47 X 68 cms. 1988

(fig. 40) "El espectador".

Xilografía/papel. 25 X 37 cms. 1988

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CONCLUSIONES

El resultado exitoso en la elaboración de un cuadro, no viene por casualidad o por iluminación, o tal vez esta iluminación provenga de estados mentales extrarracionales. Que se pueden dar después de algún tiempo de estar trabajando en lo mismo. Quizás ese estado feliz cuando se va llegando a lo deseado, aún sin quererlo, se deba a una sobre-exitación, algo así como un estado de delirio del que se pierde la noción del tiempo y del espacio, y en el que el análisis se encuentra inhibido y cede su parte a la creativa.

Las ideas elaboradas obstruyen la parte más sensible y creativa de nuestra mente en detrimento de la actividad artística. Sin embargo el gran respeto que se tiene por estas ideas elaboradas, nos obliga a asimilarlas sin siquiera ponerlas en un plano de legitimidad consciente. El análisis resulta tan ajeno a la pintura, tanto en su factura como en su percepción; a pesar de esto para su "entendimiento" se utilizan elementos totalmente ajenos a ella, que dividen en múltiples partes lo que en esencia debiera ser un todo por encima de disciplinas que se nutren del arte para luego recluirlo al campo de la razón.

Tratar de observar un procedimiento pictórico o intentar estar en un estado analítico en el momento de pintar, no puede dar un resultado óptimo, ni para el proceso creativo, ni pa-

ra la investigación. Esta tesis se logró gracias a las observaciones que obtuve directamente de mis cuadros, y no de un análisis previo a ellos. El pensar vino después del hacer.

Mi pintura forma parte de la vida corriente, de la vida diaria, de ahí se nutre como me nutro yo; una vida corriente que se aleja mucho de los "grandes ideales humanos", de aquellos en que se cree estar perfectamente asentado gracias al conocimiento racional. Yo intento alejarme de esta concepción -- del mundo, y acercarme más a mi verdadera realidad, aquella en la que el sentimiento irracional, el delirio y la intuición cobran fuerza inesperada que despierta en nosotros actitudes renovadoras en la vida, emanaciones inmediatas de nuestras más puras y verdaderas acciones humanas.

NOTAS

- (1) FEINBERG, Eugueni, en su ensayo "El arte y el conoci --
miento", tomado de Ciencias Sociales, Moscú 1977, para
El arte y el conocimiento. Ed. Boedo.p. 12
- (2) Ibídem, p. 11
- (3) Ibídem, p. 13
- (4) Ibídem, p. 16
- (5) CROCE, Benedetto. El autor no admite la dependencia de
la intuición respecto al conocimiento intelectual. En-
el capítulo " La intuición y la expresión".Estética, co
mo ciencia de la expresión y lingüística general. Ed. -
Universidad Autónoma de Sinaloa. p. 47
- (6) ZAIDEL, Dahlía. Una investigación sobre las funciones de
los hemisferios cerebrales revelaron las diferentes ac-
tividades que desempeñan cada uno de ellos específica -
mente. "Las funciones del hemisferio derecho". Mundo --
Científico. Ed. Prensa Científica. p. 505
- (7) Ibídem.
- (8) Ibídem.

- (9) *Ibídem*, p. 506
- (10) *Ibídem*, p. 509
- (11) EDWARDS, Betty. Una tabla comparativa con las principales características de ambos hemisferios que resume las analogías entre los dos modos de pensar. En el capítulo "El cerebro: sus lados izquierdo y derecho". Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Ed. Hermann - Blume. p. 40
- (12) ARNHEIM, Rudolf. El pensamiento visual. Ed. Paidós. p.20
- (13) *Ibídem*, p. 16
- (14) READ, Herbert. Educación por el arte. Ed. Paidós Educador. p. 28
- (15) *Op. cit.* EDWARDS, Betty. p. 37
- (16) *Op. cit.* READ, Herbert.
- (17) *Ibídem*. Read habla de la discriminación ojo-cerebro en favor de un patrón previamente asimilado.
- (18) *Op. cit.* ARNHEIM, Rudolf. p. 58

(19) *Ibidem*, p. 59

(20) *Ibidem*.

(21) ACEVES NAVARRO, Gilberto. Hablando sobre la obediencia que hay que tener respecto a la forma; el autor nos recalca la importancia de no imponer ideas a la forma sino en verdad observarla. "Bañistas y alumbradas". Catálogo del Museo de Arte Moderno.

(22) WOLFFLIN, Enrique. Sobre las dos corrientes principales en el desarrollo de la pintura occidental a partir del siglo XVI. En el capítulo "Lo lineal y lo pictórico". - Conceptos fundamentales en la historia del arte. Ed. Espasa-Calpe. p. 26

(23) *Ibidem*, p. 29

(24) *Ibidem*, p. 30

(25) *Ibidem*, pags. 30 y 31

(26) *Ibidem*.

(27) BERGER, John. Modos de ver. Ed. Gustavo Gili. p. 13

(28) DRIBEN, Lelia, "Las formas como resultado de un proceso

interior (Entrevista a Gilberto Aceves Navarro)". Revista de la Universidad. p. 32

(29) Op. cit. ACEVES NAVARRO Gilberto et. al.

(30) Ibidem.

(31) Op. cit. EDWARDS, Betty. Citando a Nicolaidis Kimión.
p. 3

(32) Op. cit. ARNHEIM, Rudolf. p. 247

(33) ARNHEIM Rudolf. El "Guernica" de Picasso. Ed. Gustavo -
Gili. p. 14

(34) DUBUFFET, Jean. Hablando aquí de las características de
los materiales y herramientas. Escritos sobre arte. Ed.
Barral. p. p. 26 y 27.

(35) Ibidem, p.p. 39 y 40

(36) Ibidem, p.40

(37) Op. cit. ZAIDEL , Dahlia. p. 510

(38) SYLVESTER, David. Entrevistas con Francis Bacon. Ed. Po
lígrafa. p. 58

(39) GARCIA ASCOT, Jomi. Roger von Gunten. Ed. U.N.A.M. p.39

(40) Op. cit. SYLVESTER, David. p.p. 53 y 54

(41) Op. cit. GARCIA ASCOT, Jomi. p.p. 38 y 39

(42) GRASSKAMP, Walter. Origen y visión. "Nueva pintura alemana". Ed. Fundació Caixa de Pensions. p. 15

(43) Op. cit. ARNHEIM, Rudolf. El pensamiento visual. p. 248

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. El pensamiento visual. Ediciones Paidós. España, 1986, p.p. 363.
- ARNHEIM, Rudolf. El "Guernica" de Picasso, génesis de una pintura. Editorial Gustavo Gili, Col. Comunicación visual. España, 1976, p.p. 157.
- BERGER, John. Modos de ver. Editorial Gustavo Gili, col. Comunicación visual. España, 1980, p.p. 177.
- CROCE, Benedetto. Estética, como ciencia de la expresión y la lingüística general. Universidad Autónoma de Sinaloa. México, 1982, p.p. 521.
- DUBUFFET, Jean. Escritos sobre arte. Barral Editores, Ediciones de bolsillo. España, 1975, p.p. 368.
- EDWARDS, Betty. Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Editorial Hermann Blume. España, 1984, - p.p. 207.
- FEINBERG, E. et. al. El arte y el conocimiento. El pensamiento de Ortega y Gasset, Dante, Galileo y Einstein. Editorial Boedo. Argentina, 1978, p.p. 74.

GARCIA ASCOT, Jomi. Roger von Gunten. Instituto de Investigaciones Estéticas, cuadernos de historia del arte # 7, Edit. U.N.A.M. México, 1978, p.p.119, illus.

GRASSKAMP, Walter. Origen y visión, nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura -Fundació Caixa de Pensions- España, 1984, p.p. 203, illus.

READ, Herbert. Educación por el arte. Ediciones Paidós. España, 1982, p.p. 298.

SYLVESTER, David. Entrevistas con Francis Bacon. Ediciones - Polígrafa. España, 1977, p.p. 143.

WOLFFLIN, Enrique. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Espasa-Calpe. España, 1976, p.p. 346.

HENEROGRAFIA

ACEVES NAVARRO, Gilberto, "Bañistas y alumbradas", Catálogo del Museo de Arte Moderno, Septiembre 1986, México.

DRIBEN, Lelia, "Las formas como resultado de un proceso in-

terior (entrevista a Gilberto Aceves Navarro)",
Revista de la Universidad de México, Agosto 1984,
Nueva Epoca, México, pag. 25.

GESCHWIND, Norman, "Especializaciones del cerebro humano",
Investigación y ciencia, Noviembre 1979, España,
pag. 128.

ZAIDEL, Dahlia, "Las funciones del hemisferio derecho", --
Mundo científico, # 36, 1984, España, pag. 504.