



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“CÓDIGOS DE PROFUNDIDAD VISUAL EN LA PINTURA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
PALOMA CARDONA CUEVAS

DIRECTOR DE TESIS  
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

MÉXICO DF ABRIL 2011





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	2
<b>Capítulo 1.- La Profundidad y la Arquitectura</b>	
1.1 La percepción de la “Profundidad” en el mundo visual	5
1.2 La percepción visual en la Arquitectura	11
1.3 Espacios Intermedios	17
1.4 El vacío	19
1.5 Fuerzas perceptuales	21
1.6 Vertical y Horizontal	22
1.7 El sentido de la orientación	26
1.8 Sólidos y vacíos	27
1.9 Espacio interior y Espacio Exterior	29
<b>Capítulo 2.- La Profundidad en la Pintura.</b>	
2.1 Los códigos visuales que generan “profundidad” en la Pintura	32
2.2 Los indicios de “profundidad” en la Pintura	34
2.3 La línea Unidimensional	36
2.4 Línea oblicua y diagonal	46
2.5 Traslapo y escorzo	47
2.6 La perspectiva lineal	51
2.7 Transparencia	53
2.8 Textura	55
2.9 Color: perspectiva atmosférica, contrastes e interacción del color	57
2.10 Claro-oscuro	60
2.11 Coplanaridad, Superposición y Ambigüedad	62
<b>Capítulo 3.- La creatividad artística</b>	
3.1 La percepción profunda de formas inarticuladas y la creatividad	68
<b>Capítulo 4.- Cuatro breves ensayos sobre la profundidad.</b>	
4.1 La pintura y la percepción	88
4.2 La pintura y la profundidad	92
4.3 La pintura y la enseñanza	96
4.4 El proceso creativo personal y los códigos visuales que generan “profundidad” en la pintura	98
<b>Conclusiones</b>	108
<b>Bibliografía</b>	111

## INTRODUCCIÓN

En la siguiente investigación nos concentraremos en un tema muy empleado en la pintura, la creación de la “profundidad” en el plano pictórico. Éste parece un concepto muy común y accesible para todos, sin embargo es curioso notar que en varios textos los términos y definiciones con los que se refieren a la “Profundidad” no son tan claros ni precisos. Se menciona, por ejemplo, que la pintura moderna anuló la “profundidad” o que la pintura abstracta, de igual manera, carece de ella. Comúnmente se asocia el término “profundidad” con la creación de perspectiva lineal y con el volumen. Nuestro objetivo es esclarecer estos términos y observar cómo se produce la “profundidad” en la pintura. Para ello abordaremos el tema desde varios enfoques. Creemos que es indispensable vincular varias disciplinas para generar una visión global y concreta sobre la “profundidad”.

Uno de los objetivos más importantes de este estudio es atender la práctica pictórica, el oficio de pintar, pero sin desvincularlo del proceso creativo. Queremos observar en que medida el conocimiento y empleo de los códigos visuales utilizados en la pintura fortalece o nulifica la libertad creativa. Sin duda, un tema como este implica hablar de las técnicas de representación espacial, es decir, de los códigos y convencionalismos que se han empleado para sugerir “profundidad en la pintura”. Pero también es necesario abordar este problema desde la fisiología y desde la percepción.

En el primer capítulo retomaremos los conceptos fundamentales de James Gibson sobre la percepción del mundo visual para esclarecer y definir cómo es que percibimos la “profundidad” en el mundo físico. Esto nos llevará a abordar el tema desde otra disciplina, la Arquitectura, al esclarecer los mecanismos que operan en la percepción resultará lógico observar como influye lo que vemos, lo que recorreremos y lo que habitamos en la creación del concepto “profundidad”. Por ello revisaremos algunas características visuales de la Arquitectura planteadas por Rudolf Arnheim que pueden incidir en nuestra apreciación de la “profundidad” y que enriquecerán el entendimiento y manejo de los recursos plásticos empleados en la pintura.

Creemos que existe un vínculo importante entre algunos códigos visuales empleados en la Arquitectura y los generados en la Pintura. La revisión de éstos desde ambas áreas nos ayudará a esclarecer esta relación.

Precisamente, el segundo capítulo se concentra en los convencionalismos y códigos que crean “profundidad” en la pintura. Para ello también nos hemos apoyado en los conceptos Gestaltistas de Arnheim y de Gyorgy Kepes sin embargo, la aportación que hacemos a este apartado parte de nuestra experiencia dentro de la producción pictórica y también de la actividad docente.

En este primer cuerpo de la investigación recurriremos a dos teorías con enfoques distintos, la primera, respecto a la percepción visual del espacio, planteada por Gibson y la segunda, la Gestalt sobre la percepción de la forma.

En el tercer capítulo retomaremos los estudios basados en el Psicoanálisis propuestos por Anton Ehrenzweig para abordar en concreto la percepción artística y su relación con los convencionalismos empleados en la pintura.

Estas tres posturas nos darán visiones complementarias sobre la percepción y creación de la “profundidad” desde el ámbito fisiológico, desde el práctico, desde el conceptual y desde el creativo.

En el último capítulo a través de breves ensayos identificaremos los puntos comunes y complementarios entre los aspectos revisados para enriquecer el entendimiento de la pintura, sus códigos visuales y su apreciación.

Es importante destacar, que a lo largo de este trabajo, los conceptos señalados se han ejemplificado con obra proveniente del Arte mexicano, el motivo es precisamente, trasladar las ideas expuestas y normalmente ejemplificadas con arte europeo, a una realidad más cercana y menos difundida.

# **CAPÍTULO 1**

## 1.1 LA PERCEPCIÓN DE LA “PROFUNDIDAD” EN EL MUNDO VISUAL.

La historia de la percepción visual es larga y generó varias teorías como la empirista<sup>1</sup>, nativista o la teoría de las “claves”<sup>2</sup>, sin embargo, una de las más reconocidas y difundida en el siglo XX fue la teoría Gestalt sobre la percepción de la “forma”. Los conceptos Gestaltistas fueron retomados por muchos teóricos, su postulado sobre la “constancia perceptual”<sup>3</sup> dio lugar a muchas pruebas experimentales que permitieron observar el mundo visual sin prejuicios; con ello dieron pie a la formulación de nuevas interrogantes sobre la percepción del espacio físico. Fue el psicólogo estadounidense James Gibson el que advirtió que cuando la Teoría Gestalt apuntaba a la fisiología de la percepción visual contenía una debilidad fundamental; explicaba el funcionamiento del sistema perceptual a partir de procesos cerebrales, pero no abordaba de manera concreta la percepción del espacio físico.

Los Gestaltistas (Wolfgang Kohler, Max Wertheimer, Kurt Koffka) resaltaron el proceso espontáneo de la percepción, pero Gibson se concentró en la experiencia del mundo visual concreto, es decir, en una teoría de la visión objetiva y de la percepción visual del espacio. Gibson marcó pautas muy precisas en cuanto a la percepción de la “profundidad” es por ello que nos interesa tocar de manera introductoria sus conclusiones para acercarnos a este concepto en el medio Arquitectónico y en el plano pictórico.

Precisamente Gibson trató de explicar el fenómeno desde la experiencia cotidiana y descubrió que “el mundo visual contiene formas en profundidad, en tanto que el campo visual contiene formas proyectadas.”<sup>4</sup>

Esta distinción entre el mundo visual y el campo visual se refiere por un lado, a lo que vemos a través de la proyección retiniana y lo que “es”; es decir el mundo real. A partir de esta diferencia nos daremos licencia para relacionar el concepto de “profundidad” en la

---

<sup>1</sup> Gibson J. James, *La percepción del mundo visual*, p. 33 “ Tanto nativistas como empiristas concordaban en que las sensaciones eran innatas”

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 33 “Esta teoría partía del supuesto de que sentir y conocer son dos cosas diferentes y que todo conocimiento llega por los sentidos”

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 44. “Con esta expresión se hacía referencia al hecho de que las percepciones, u objetos fenoménicos, mantenían su identidad y su tamaño, forma y color objetivos, pese a la existencia de variaciones en las imágenes retinianas con que se correspondían”

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 58



pintura y en la arquitectura, puesto que en la primera se crean formas proyectadas y en la segunda existen formas en profundidad.

El mundo visual es estable y existe a pesar de nosotros, el campo visual en cambio, se desplaza con nuestro andar y el autor lo equipara con un plano pictórico; este es nuestro punto de anclaje para observar la relación entre la percepción de la “profundidad” y los convencionalismos generados para crearla en la pintura.

En el mundo visual existen formas “en profundidad” son los objetos del mundo real con tres dimensiones que se sitúan en un espacio físico concreto y que permanecen constantes desde cualquier dirección. El campo visual contiene formas “proyectadas”, es decir, la forma que adquiere un objeto cuando es proyectado en un plano, esta forma cambia con el ángulo de visión y puede parecer silueta o contorno porque tiene límites precisos; en las artes plásticas se usan algunos códigos visuales que tienen una correspondencia con estas formas proyectadas.

Se requiere de la experiencia directa del mundo para percibir la forma en “profundidad”, y del entendimiento de códigos visuales para comprender la forma proyectada.

A veces somos conscientes de la forma proyectada de un objeto, otras veces sólo nos percatamos de su forma en profundidad, pero podemos ver los objetos desde ambos enfoques, de hecho, según Gibson, la vista se adiestra para ver las cosas en perspectiva pues generalmente no se ven así. Precisamente, esto es parte de la formación académica que se le inculca a un estudiante de artes plásticas aprende a ver la forma proyectada de los objetos y los convencionalismos ideados a través de la historia para representarlos en un medio bidimensional. Sin embargo, existen otros mecanismos que intervienen en la producción pictórica y en la representación del espacio que nada tienen que ver con las formas proyectadas. Como los conceptos abstractos o religiosos sobre el espacio, producto de la visión de una época con sus requerimientos sociales, culturales, filosóficos o psicológicos.

Podríamos señalar que la Teoría Gestalt de la percepción se basó en la observación del campo visual y James Gibson en las cualidades del mundo visual. Sin duda, de los postulados más importantes de la teoría de la percepción visual planteada por Gibson fue la

importancia que le dio a las superficies del mundo real. Dichas superficies son claves para percibir la profundidad, ésta es una cualidad inequívoca del mundo visual. Percibimos la “profundidad” gracias a la distinción que hacemos de estas superficies en el mundo real: longitudinales (paralelas a nuestra línea de visión) y frontales (perpendiculares a la misma). Estas superficies contienen cambios en su textura lo cual nos hace posible distinguirlas entre sí. De alguna manera todos hemos aprendido a identificar estas superficies relacionadas en el plano pictórico sin importar que el formato sea aplanado; aprendemos a leer la tridimensión en la bidimensión. Por ello no resulta difícil entender el gran mérito de Picasso cuando capturó la tridimensión sobre un formato bidimensional al descomponer la forma, pero a partir de códigos estrictamente bidimensionales.

Si la teoría Gestalt señala una “constancia perceptual”, Gibson resalta la importancia de los “gradientes<sup>5</sup> del estímulo” particularmente al referirse a la textura de las superficies. El cambio de densidad en la textura de las superficies es un factor determinante en la percepción de la “profundidad”.

“La percepción de la “profundidad”, la distancia o de la llamada tercera dimensión puede reducirse al problema de la percepción de las superficies longitudinales. Cuando ninguna superficie está presente en la percepción, como consecuencia de una estimulación retiniana homogénea, la distancia es indefinida. Si bien el suelo constituye la principal superficie longitudinal, los muros y los techos de los medios de factura humana constituyen otros tres tipos geométricos”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “La palabra gradiente no significa nada más que un aumento o disminución de algo a lo largo de un eje o dimensión dado. Los gradientes de una vía férrea, por ejemplo, son sus cambios de altitud con la distancia. Este cambio puede ser positivo, negativo o cero y asimismo puede ser rápido o lento, lo cual corresponde a un gradiente empinado o moderado.” *Ibíd.*, p. 107

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 111



Fig. 1  
Gradiente de textura en  
superficie longitudinal  
Galería del Claustro Bajo  
Ex convento de Santa Ma. Magdalena  
Cuitzeo, Michoacán



Fig. 2  
Gradiente de textura en  
superficie frontal  
Palacio del Gobernador, Uxmal Yucatán, (detalle)

Tanto en el mundo visual como en el campo visual las texturas de las superficies se comportan de igual manera. En las superficies frontales parece no existir un cambio en el gradiente, por el contrario, tendemos a percibirlo homogéneo. En las longitudinales se presenta un cambio que puede ser de derecha a izquierda, izquierda a derecha o de arriba hacia abajo o abajo hacia arriba.

Gibson enumeró una serie de criterios o claves para percibir la distancia entre los objetos o su “profundidad” que podrían ser también otros gradientes del estímulo. Algunos de ellos tienen un claro correlato en el plano pictórico sobretodo en la solución de imágenes que pretenden sugerir tridimensionalidad. En el segundo capítulo veremos algunas de sus aplicaciones en la pintura.

**Perspectiva lineal.** Reducción en el tamaño de los objetos en relación directa a la distancia. Sabemos que la perspectiva lineal es una convención ideada en el Renacimiento producto

de un orden matemático del espacio y que como tal, no tiene una correspondencia con la realidad; sin embargo, Gibson aclara que en determinados ángulos de visión y de distancia, podemos ver líneas convergentes en el mundo visual.

**El tamaño de los objetos.** Si bien en el mundo visual no se altera el tamaño de los objetos, en nuestro campo visual sí. Pero es necesario que aprendamos a distinguir la forma proyectada de un objeto en nuestro campo visual, de la forma en profundidad del objeto en el mundo visual. En la plástica este recurso se observa ya en las imágenes egipcias, sin embargo, el cambio de tamaño no obedecía a la distancia de las figuras entre sí, sino a su jerarquía moral y social.

**Paralaje de movimiento.** Es decir, el movimiento aparente de los objetos que es producido cuando el espectador gira o mueve la cabeza.

**Cuando un objeto próximo cubre uno distante.** En las imágenes bidimensionales esto corresponde al traslape; egipcios, mayas y griegos lo han empleado.

**El cambio de color en los objetos distantes;** para nosotros perspectiva atmosférica o degradado de color, los griegos empezaron a diluir el color, pero fue en el Renacimiento donde se propuso un método para producir profundidad a través del degradado de color.

**La ubicación de un objeto arriba o abajo del campo visual tomando como referencia el suelo;** es decir la línea de horizonte. (Destacaremos más adelante la importancia de la línea en el plano pictórico).

**El brillo de un objeto;** podríamos traducir esto como el brillo o la saturación del color en la superficie de formas y objetos.

**La diferencia entre zonas iluminadas y sombreadas;** claro-oscuro iniciado en el Renacimiento y llevado al extremo en el Barroco.

Los signos enumerados a continuación son producto de nuestro sistema fisiológico y son considerados los factores más importantes para percibir la profundidad en el mundo real:

“1.-La disparidad de las imágenes binoculares del objeto.

2.-El grado de convergencia de los ojos en un objeto fijado, estando la convergencia en relación inversa a su distancia.

3.-El grado de ajuste del cristalino para un objeto fijado que es necesario para llevar al máximo la definición de la imagen”.<sup>7</sup>

Lo importante en este apartado ha sido destacar la importancia de las observaciones de James Gibson sobre la percepción de la “profundidad” en la vida cotidiana, estas líneas nos han servido como antecedente para abordar el concepto de la “profundidad” desde otras posiciones: a partir de la experiencia visual que genera la arquitectura y a través del quehacer pictórico.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 106

## 1.2 LA PERCEPCIÓN VISUAL EN LA ARQUITECTURA.

En las siguientes páginas nos acercaremos a la percepción del entorno y propiamente de la arquitectura a partir de las observaciones de Rudolf Arnheim y la teoría gestalt de la percepción. El ejercicio de la arquitectura como profesión y también su entendimiento a través de la experiencia vivencial es una actividad social generadora de cultura y conocimiento porque tiene una función práctico-utilitaria, está relacionada con el medio físico y es un medio de comunicación no verbal. Es innegable que el espacio arquitectónico nos impacta física y psicológicamente y que contiene mensajes históricos y simbólicos.

“La arquitectura más que limitarse a ser un mero cobijo o paraguas protector, es también la crónica física de las actividades y aspiraciones humanas. Es nuestro patrimonio cultural”.<sup>8</sup>

Por ello, nos parece importante indagar qué es lo que sucede con respecto a la “profundidad”, su percepción y sus códigos en una disciplina tan compleja y vivencial como la arquitectura.

Si bien, no se pretende hacer una revisión extensa de los elementos propios de la arquitectura tanto materiales como intelectuales, nos acercaremos a algunos recursos empleados en ella para crear “profundidad”. Creemos que es importante abordar el tema a partir de esta disciplina para enriquecer el entendimiento y manejo de los recursos plásticos utilizados en la pintura.

La distinción entre los objetos del mundo tridimensional que observamos en el paisaje, en una calle, en un edificio, esta cercanía o distancia entre las cosas y que es una característica del mundo visual, también es generada a partir de relaciones espaciales empleadas en la arquitectura. Si bien es cierto que la percepción de la “profundidad” es una característica de nuestro sistema perceptual y del entorno, en la arquitectura, el juego de espacios puede acrecentar el efecto o por el contrario minimizarlo. Un pintor organiza formas en un medio bidimensional y crea relaciones espaciales, estas relaciones tienen diferentes lecturas dependiendo del contexto y del condicionamiento del espectador, pero hay algo que es común para la mayoría, lo que está “adelante” y lo que está “atrás”. Es

---

<sup>8</sup> Roth, Leland M., “ *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*” p.1

innegable la influencia que tiene el arte en nuestra percepción visual y aunque hemos esbozado la importancia del mundo visual y las características del campo visual, el lenguaje del arte también genera un conocimiento y puede generar una nueva visión de la realidad.

Los espacios arquitectónicos han repercutido en los códigos empleados en la pintura, pero lo mismo ha ocurrido en sentido inverso. Las imágenes que se desplegaban por todo lo ancho y largo de los conventos agustinos y franciscanos del siglo XVI en México transformaron, en gran medida, la percepción espacial de los indígenas. El tamaño en las figuras de los jerarcas de la Iglesia, las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y los códigos visuales europeos condicionaron la creación de una nueva forma de representación espacial que vinculó la visión indígena y la occidental.

“Con sus imágenes los monjes exigían a los indios un esfuerzo todavía más intenso que la repetición de una plegaria o el signo de la cruz. El aprendizaje por los ojos, de un mundo que existía más allá de la amplitud de los mares. Las convenciones cromáticas no eran tales en la tradición indígena. La representación de la perspectiva no tenía precedentes en los indios...”<sup>9</sup>

Muchas construcciones renacentistas se basaron en las soluciones plásticas ideadas por los pintores de la época, (esto lo han señalado Pierre Francastel y Rudolf Wittkower<sup>10</sup>) la arquitectura renacentista se construyó no sólo a partir de los estudios y conceptos teóricos de los arquitectos; sino también por la interacción de la filosofía, la pintura, la arquitectura, la ciencia, la religión, entre otras disciplinas.

Con los ejemplos anteriores queremos recalcar la estrecha relación que existe entre la apreciación de la arquitectura y de la pintura, sin embargo no hay que olvidar que la vivencia del espacio arquitectónico involucra todos los sentidos del espectador y no así en el caso de la pintura, pero a través de la vinculación entre ambas podemos propiciar un entendimiento mayor de los códigos y lenguajes del arte.

---

<sup>9</sup> Gruzinski Sergio, *El Águila y la Sibila. Frescos indios de México*. p. 39. Léase también a Escalante Gonzalbo Pablo. *Las Lágrimas y el peso de las formas. La pictografía mesoamericana en el siglo XVI*. En “*Estudios sobre arte. 60 Años IIE*” UNAM.

<sup>10</sup> Francastel Pierre, *Pintura y Sociedad*. Madrid, Ed. Cátedra, 1990, 173 p.  
Wittkower, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. España, Alianza Forma, 1995, 231 p.

Mencionamos anteriormente que la percepción de la “profundidad” en la arquitectura se da a partir de todos los sentidos involucra el movimiento del espectador y el tiempo también, la “profundidad” no sólo es visual, es real, las distancias entre los objetos y cosas se sugieren a partir de algunos mecanismos o efectos visuales, pero son reales y modificables. Dependen del trayecto del espectador, de su propia percepción corporal, el cuerpo humano es una importante referencia para establecer una relación con los objetos y los espacios; el tacto y el oído juegan un papel importante en el reconocimiento de las distancias entre ellos. Por lo anterior podemos inferir que la percepción de la “profundidad” en la arquitectura es multifactorial y polisensorial.

La arquitectura no sólo es un juego de espacios y materiales, es una vinculación compleja entre escala, medida y proporción, que dan como resultado la dimensión. Precisamente, esta relación que condiciona a su vez el tamaño de los objetos y los espacios es un indicio importante de “profundidad”, pero tanto la escala, la medida y la proporción, son factores no sólo físicos sino culturales, cambian con la época, con la historia y con las condiciones sociales. Al igual que en la pintura, la relación del hombre con el espacio creado es cambiante, se modifica por el contexto y se genera también a partir de convencionalismos.

Podemos definir el término escala como “el resultado de una confrontación y una oposición de tamaños y formas; formas que se inician a partir de un módulo geométrico.”<sup>11</sup> Es decir, el tamaño de un objeto con respecto al tamaño del ser humano.

El tamaño es el determinante de la escala, pero el espectador no necesariamente conoce las medidas de los espacios y objetos, estos tamaños son relativos a la distancia, al movimiento y a la experiencia propia. Para que el tamaño de los objetos y los espacios sea real, sea recorrido por alguien, necesita una medida, es decir, “la medida”, le da realidad al tamaño porque se debe de expresar en forma geométrica. Estos tres elementos, escala, tamaño y medida, tienen como fin materializar un concepto que dará como resultado el objeto arquitectónico. Lo dotará de una dimensión real y de una proporción particular. Si nos referimos a la proporción como la relación de las partes de un todo entre sí, definición

---

<sup>11</sup> González González Sergio, *Escala. Formación del Arquitecto. La Dimensión*. p .6



que es compatible con la pintura, observaremos que tanto en la pintura como en la arquitectura, no se debe llegar a definiciones absolutas, todo es modificable y cambiante.

Un ejemplo de la importancia de la escala y la medida se da en la compleja relación entre el espacio físico y el cosmogónico de la Arquitectura Maya, en donde existe una poderosa conexión entre el entorno y la construcción y se fusiona varios agentes: una geometría lineal perfectamente clara, la preferencia por la horizontalidad así como el dominio de las condiciones físicas del hábitat, los avanzados estudios de astronomía, la religión, la monumentalidad y el goce estético. “El arquitecto maya juega con el espacio externo, en cierto modo más sutil y ciertamente más difícil de percibir y de delimitar, en su continuidad atmosférica con el espacio sideral mismo”<sup>12</sup>



Fig. 3 *Edificio de cinco pisos*, Edzna Campeche, Región Puuc.  
Características principales: sucesión escalonada de estructuras horizontales, columna monolítica con capitel calzado que permite la comunicación interior y exterior en el centro ceremonial y escalera decorada con inscripciones jeroglíficas.

---

<sup>12</sup> Barrera Vázquez Alfredo. *Arte Maya, Uxmal, Sayil, Labná, Kabah y Región Puuc*. p.230

La percepción visual es un mecanismo autónomo, inabarcable, se transforma con la cultura, la experiencia, la historia, la acción. Condiciona nuestro actuar y nuestro sentir con respecto a todo lo que vemos, no sólo la arquitectura, la pintura, el arte en general, todo, absolutamente todo lo que nos rodea nos enriquece y nos condiciona.

En las siguientes líneas observaremos concretamente algunas características de la arquitectura que favorecen la percepción de la “profundidad” en el espectador.

Todos los seres humanos nos vemos afectados por el aspecto que tienen las calles, las construcciones y los espacios que recorreremos. Rudolf Arnheim afirma que un edificio “es en todos sus aspectos un hecho del espíritu humano, es la experiencia de los sentidos de la vista y el sonido, tacto, calor, frío y comportamiento muscular, así como de los pensamientos y esfuerzos resultantes”.<sup>13</sup>

Arnheim en su texto titulado "*La forma visual de la arquitectura*" ha enumerado una serie de características que nos permiten recorrer y experimentar la arquitectura, gracias a ellas percibimos las construcciones y esto también se puede vincular a nuestra vivencia del espacio cotidiano.

Estas características visuales propuestas por Arnheim son señaladas también, en su mayoría, por el reconocido arquitecto holandés Steen Eiler Rasmussen en su obra titulada "*La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*". La diferencia entre estos enfoques es que Arnheim se basa en la teoría Gestalt y Rasmussen tiene una visión vivencial y subjetiva del espacio.

"Es esencial para la comprensión de la forma arquitectónica darse cuenta de que el mero manejo de objetos en el mundo físico no proporciona por sí una concepción activa de las dimensiones y posibilidades inherentes del espacio. La imaginación espacial debe adquirirse paso a paso. En algunas personas o períodos culturales, nunca va más allá de relaciones muy elementales, sea por que el desarrollo cesa en una fase prematura o porque una mayor complejidad no tendría objeto".<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. p.9

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.18

Existen ciertas cualidades visuales en determinados rasgos del entorno urbano o de cualquier paisaje que lo hacen más fácil de observar y de retener en la memoria, a pesar del poder selectivo que tiene nuestra vista (como ya lo han señalado los Gestaltistas, nuestro cerebro tiende a sintetizar las formas registrando y memorizando las más accesibles y simples). Es decir, existen en la naturaleza formas que en sí mismas ya son simples y están estructuradas de tal suerte que nos es más fácil percibir las. Por lo general los elementos del entorno que más nos afectan son precisamente los que contienen tales características y también son en gran parte estos los que cargamos de connotaciones simbólicas, afectivas o mágicas. Austme Wadden da un ejemplo de ello en su texto titulado “El budismo del Tíbet o el lamaísmo” en donde describe la colina de Assam que corresponde al legendario sitio de la muerte de Buda. La colina ha sido venerada desde mucho tiempo atrás por las tribus aborígenes y fue considerada sagrada por los brahmanes y los mahometanos. Las características formales de dicha colina sobresalen en su medio natural, se levanta escarpada sobre una llanura lo cual crea un efecto de alto contraste.

Al igual que en la pintura se relacionan todas las formas del plano pictórico entre sí, en la arquitectura existen fuerzas que actúan siempre que un objeto se relaciona con otro. Esta es una dinámica de atracción y repulsión, objetos que se atraen parecen estar cerca, objetos que se repelen parecen estar totalmente distantes. La relación que se establece crea una característica que nos interesa señalar; la cercanía y la lejanía, la distancia entre las cosas, es decir, “la profundidad”.

Pero, ¿qué es lo que nos permite observar y distinguir esa lejanía o cercanía? La respuesta la encontramos en los espacios intermedios, la distancia creada por ellos actúa como fuerzas de dependencia o independencia entre los objetos.

### 1.3 ESPACIOS INTERMEDIOS

"El espacio intermedio pues, establece una razón particular de lejanía o proximidad que afecta el complejo arquitectónico en conjunto: cuando no consideramos la lejanía y proximidad simplemente como distancias métricas, sino de forma dinámica, descubrimos que dependen de fuerzas de atracción y repulsión. Los objetos que parecen demasiado juntos despliegan mutua repulsión, desean ser separados. Estas fuerzas actúan siempre que las cosas se relacionan a través del espacio; determina el espaciado de cuadros en una pared, la colocación de muebles en una habitación, las distancias apropiadas entre los edificios"<sup>15</sup>

Esta distancia entre los objetos y formas del mundo tridimensional que observamos en un paisaje, en una calle, en un edificio, esta cercanía y distancia entre las cosas nos genera siempre indicios de "profundidad"; algo que esta "aquí" y algo que está "allá".

En un plano bidimensional como la pintura, también se establece este juego de relaciones espaciales y a partir de esto se crea la "profundidad", a veces con códigos muy similares a los empleados en la arquitectura, a veces con otros recursos ideados exclusivamente para un medio bidimensional. El collage, por ejemplo, fue empleado en un principio en medios bidimensionales, al generar superficies sobrepuestas o traslapadas sugiere diferentes planos de "profundidad". El juego entre los espacios intermedios utilizados tanto en la arquitectura como en la pintura, también acerca o aleja las formas y sugiere una distancia entre ellas. Estos espacios intermedios que también funcionan en la pintura no son exclusivos de las obras figurativas, los percibimos como indicadores de "profundidad" en la pintura abstracta.

Si nosotros no tuviéramos la capacidad para distinguir estas relaciones espaciales y si estas no influyeran absolutamente en nosotros, entonces percibiríamos los intervalos entre las cosas como zonas muertas o vacías y no tendríamos ninguna preferencia entre la cercanía o lejanía de los objetos entre sí o entre un individuo y nosotros mismos, nuestro único interés sería práctico y utilitario

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 21

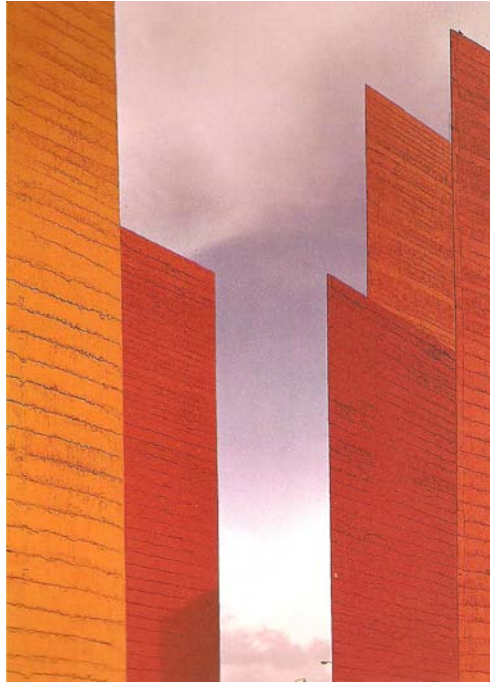


Fig. 4  
Luis Barragán. *Torres de Ciudad Satélite*. Naucalpan Edo. De México  
Espacios Intermedios

Este intervalo entre los objetos del mundo visual como cosas, muebles, edificios, automóviles y demás, y su correspondiente relación entre sí, lo podemos transferir al terreno de las relaciones personales de un individuo con otro y de éste con el espacio circundante. Las connotaciones psicológicas y sociales de estas relaciones fueron estudiadas por el antropólogo estadounidense Edward T. Hall quién creó el término "proxémica" para definir la relación espacial que guarda un individuo con su medio y con sus coetáneos. Producto de una elaboración especializada de la cultura, estas normas proxémicas varían dependiendo del contexto cultural de cada grupo social. Hall realizó diversos estudios en los que analizó la relación particular de estas conductas en algunos grupos sociales. Sin embargo, pese a la importancia de estas investigaciones, la "proxémica"<sup>16</sup> es un término muy poco usado y explotado como tal. No presenta una metodología de estudio que permita vincularlo directamente con otras áreas de estudio como la percepción espacial en el arte y en la plástica. Es un concepto netamente antropológico apoyado en la sociología, la psicología y la geografía, entre otras disciplinas.

---

<sup>16</sup> Léase Hall Edward. *La dimensión oculta*.

## 1.4 EL VACÍO

Cuando el intervalo existente entre los objetos es tan amplio de manera que se pierde la relación de estos entre sí, se genera un vacío. Un vacío no es un espacio muerto sin fuerza y sin carácter, a veces la proximidad o lejanía crea un espacio de gran densidad que está condicionado por la independencia o la dependencia que presenten los objetos entre sí.

Arnheim da un ejemplo claro de la importancia y efecto que los vacíos producen en el espectador.

"El vacío total es experimentado donde no hay objetos. En el océano o en el espacio exterior, la falta de todo punto de referencia y de orientación, la ausencia de atracción o repulsión, las distancias no definidas, pueden causar un temor primario. Su equivalente social es la experiencia de una persona que se siente totalmente abandonada. Esta falta de definición externa destruye el sentido de identidad, porque una persona define la naturaleza del propio ser sobre todo el lugar que ocupa en un sistema de relaciones personales"<sup>17</sup>

Cuando existe un vacío es porque no hay ningún control o efecto espacial importante en un área de parte de los objetos que la circundan. Sin embargo, el vacío puede generar una sensación de "profundidad" al establecer una distancia grande entre los objetos. Cuando es excesivo reduce el efecto pues no hay referencias específicas para el observador, pero no anula por completo los indicios de "profundidad".

En la cita anterior, Arnheim menciona la experiencia frente al océano, podremos perder el sentido de orientación y dirección, quizá perdamos puntos de referencia, pero es innegable que lo que esta a diez metros de nosotros no se ve igual que a un kilómetro. Los gradientes de textura, brillo o luminosidad nos acercarán o alejarán las superficies o las secciones de una superficie. Siempre hay algo frente a nosotros, la percepción de la "profundidad" en el mundo visual y en el campo visual no puede anularse, pero es importante señalar, que el vacío en un medio bidimensional adquiere otro carácter. Un formato bidimensional cuenta con límites específicos que condicionan la manera de ordenar las formas en él, si éste es vertical, horizontal o incluso circular, existe siempre una referencia visual para el observador. Los vacíos adquieren siempre una ubicación y una forma porque están relacionados con los límites del formato, si las formas plasmadas en el cuadro se

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p.22

encuentran muy distantes unas de otras, los límites de éste las atraerán o las alejarán y el vacío generado entre ellas reafirmará la “profundidad”.

En el mundo visual y también en el campo visual, todos los espacios ocupados o no contienen fuerzas visuales y perceptivas, por lo tanto, el vacío como tal no existe.



Fig.5  
*El observatorio o Caracol.* Chichén Itzá, Yucatán  
Vacío en el entorno



Fig. 6  
Paloma Cardona Cuevas. *Rojo Interno.* 80 x 120 cm  
Vacío en el plano pictórico

## 1.5 FUERZAS PERCEPTUALES

Como hemos visto, observar el entorno no es fijar los ojos en un edificio, en una construcción, en un parque, cuando observamos algo lo hacemos jerárquicamente, escudriñamos el mundo con sus tamaños y sus espacios aunque muchas veces no seamos conscientes de lo que vemos.

Pero esta mirada analítica también se enfrenta con las fuerzas visuales que todo objeto y estructura posee; son fuerzas psicológicas y físicas, fisiológicamente son tirones de atracción y repulsión entre los objetos que observamos.

“Dado que estos tirones tienen un punto de aplicación, una dirección y una intensidad, cumplen las condiciones establecidas por los físicos para las fuerzas físicas”<sup>18</sup>

El observador ve los empujes y tirones de los esquemas visuales como propiedades perceptuales genuinas de los propios objetos percibidos, estas fuerzas pueden ser definidas como ilusorias, no son reales en el sentido mecánico del movimiento pero perceptual y artísticamente lo son.

“Estas propiedades dinámicas inherentes a todo lo que perciben nuestros ojos, son tan fundamentales que permiten afirmar que la percepción visual consiste en la experiencia de fuerzas visuales”.<sup>19</sup>

Las fuerzas de atracción y repulsión existentes en la relación de cualquier organismo y su entorno también se establecen en las imágenes, la dinámica entre la figura y el fondo es un aspecto más que genera tensión en las formas y las aleja o acerca entre sí. Esto da como resultado el “traslapo”, es decir, una figura que oculta parte de otra, que se percibe adelante o atrás de algo. (Hablaemos de ello en el segundo capítulo)

---

<sup>18</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. p.27

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 413



## 1.6 VERTICAL Y HORIZONTAL

En la siguiente cita se describe cómo el ser humano se enfrenta a las diferentes dimensiones físicas:

"Desde el principio, no ya como un científico sino como un ser primitivo que lucha por su existencia, debe encarar las tres dimensiones fundamentales de la física; el tiempo, el espacio y la gravitación. Los tropismos que hemos mencionado se le plantean al hombre como una condición inevitable, le llevan a concluir que las superficies del terreno que realmente le son útiles las constituyen las proyecciones horizontales de estas. La base firme de sus proyectos es el plano horizontal y sobre él traza sus plantas y desarrolla sus planos. La etapa siguiente es la de elevar sobre el plano ya definido, en un sentido vertical, la tercera dimensión del proyecto que, en el conjunto de sus detalles configura el volumen, da realidad a lo que hasta el momento era una serie de abstracciones. Esta última etapa la realiza el hombre mirando al horizonte y proyectando lo que imagina sobre un plano vertical, que en la cuenca de la perspectiva denominamos plano óptico".<sup>20</sup>

En la vida cotidiana necesitamos una referencia horizontal bajo nuestros pies y una vertical frente a nuestros ojos para no caer. Lo mismo sucede cuando observamos una imagen bidimensional, buscamos referencias en el formato. Cuando estas referencias son alteradas se pueden producir efectos desconcertantes, como en las casas de algunos parques de diversión en las cuales el visitante parece caminar desafiando las leyes de gravedad.

Probablemente la vertical que observamos al caminar o que vemos frente a nosotros por medio de una pared, no sea la misma que observe en este instante un individuo en China o en Rusia. Si una línea imaginaria prolongara todas las verticales hacia abajo, estas jamás correrían paralelas, seguramente convergerían en el centro de la tierra, pese a ello, de todas las direcciones existentes en el espacio tridimensional, ésta es el eje y principal referencia para todas las demás.

Estamos acostumbrados a percibir los objetos verticales como relaciones paralelas y no como conexiones cruzadas. La horizontal, en cambio, es el eje de acción de la vida humana y es percibida siempre en relación con el eje vertical. Son muchos los simbolismos que se

---

<sup>20</sup> Revista Atenea. El hombre y la ciudad. Universidad de Concepción, Concepción Chile, p. 27

pueden encontrar en el uso predominante de estos ejes a través de la Historia del Arte: la jerarquización y elevación del gótico francés, erguido y tratando de elevar al hombre a las alturas celestiales o la frontalidad egipcia de pinturas y esculturas que dotaban a la divinidad de autoridad moral debido a su rigidez y a la disposición horizontal de los elementos de la composición.

"Hay una realidad física ineludible mientras exista la fuerza de gravedad. Esta realidad es que en el espacio arquitectónico humano los dos elementos fundamentales son el plano horizontal y la dirección rectilínea vertical y como consecuencia de estos dos el ángulo recto. Todos los demás elementos arquitectónicos que manejamos en nuestro trabajo son completamente secundarios al lado de estos tres elementos fundamentales".<sup>21</sup>

Nuestro sistema perceptual tiene una tendencia a continuar y a cerrar las formas, quizá por este motivo ante nuestros ojos las líneas verticales se prolongan en ambas direcciones. Un edificio con tendencia vertical parece elevarse como sucede en las grandes catedrales góticas. Este efecto de elevación fue contrarrestado por los rosetones de las fachadas, de la misma manera, una columna arquitectónica tiende a proyectarse hacia arriba y hacia abajo. Las columnas griegas tenían pedestal, base y capitel precisamente para aminorar el efecto ascendente y descendente de la vertical. El efecto compensatorio de las columnas griegas cumple su objetivo sólo cuando la base y el capitel se observan como elementos horizontales de la columna. Como vimos anteriormente, en gran medida, la percepción de la "profundidad" se debe a la distinción entre superficies frontales y longitudinales. Es decir, planos verticales y planos horizontales y por supuesto, a la textura de cada uno de ellos.

Asimismo, existe una relación importante entre la vertical y la horizontal en una pintura, no sólo son referencias visuales, dividen el cuadro en un arriba y un abajo y en izquierda y derecha, en cerca y lejos. Estas orientaciones propician una distribución espacial que genera a su vez distancia y cercanía entre las formas. Observamos todas las líneas y direcciones en relación con el eje vertical y horizontal, esto también sucede en la pintura.

---

<sup>21</sup> Leoz, Rafael. *Redes y ritmos espaciales*. p.44

Aunque no contenga ninguna línea recta, los límites verticales y horizontales del cuadro condicionan el plano pictórico y le dan un orden.



Fig. 7  
*Paseo de la Reforma*, México DF  
Eje vertical y horizontal

A través de la Historia del Arte se pueden observar claros ejemplos de la cosmovisión de un grupo humano en determinado periodo y de la concepción espacial particular de estos hombres. Se podrá observar que las producciones artísticas y sobre todo las plásticas, sean bidimensionales o tridimensionales, se relacionan directamente con esta cosmovisión. Las preferencias estilísticas van de la mano con la forma de ver y de sentir el entorno. En Venecia la luz y el reflejo de ésta en el agua guardaban estrecha relación con la pintura. “Durante el periodo en el que la arquitectura era ligera y coloreada, el arte veneciano relució de color, pero el Renacimiento tardío llevó otros ideales arquitectónicos a la

arquitectura de la ciudad. Los edificios ya no tenían que depender de los colores planos para conseguir efectos espaciales, sino relieves de masas y sombras dramáticas”.<sup>22</sup>

Las sensaciones visuales determinan de igual forma las preferencias de una u otra época porque son inherentes al ser humano. La verticalidad gótica, la horizontalidad mexicana, la frontalidad egipcia son ejemplos de cómo las sensaciones visuales poseen muchas connotaciones simbólicas que los hombres de cada periodo histórico adoptan como estandarte de su sentir y ello condiciona muchas áreas de la vida humana incluyendo el arte. Pero estas sensaciones visuales también se forman a partir del conocimiento y la experiencia. Los códigos visuales son producto de convenciones ideadas en cada época; son condicionadas por el contexto social y cultural del individuo.

“La razón entre elevación y reposo, ligereza y peso, independencia y dependencia, está en lo profundo del sentido humano en cuanto a lo que la vida es y debería ser, y como tal es una importante variante del estilo”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Rasmussen, Steen Eiles. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. p.93

<sup>23</sup> Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. p. 40

## 1.7 EL SENTIDO DE ORIENTACION

Si bien es cierto que necesitamos apoyarnos en estas relaciones espaciales (la vertical y la horizontal) para no caer, el sentido de equilibrio está estrechamente relacionado con nuestra orientación espacial. Resulta difícil que un habitante de la ciudad, acostumbrado a ella, experimente la sensación de perderse por completo y no identificar ninguna zona conocida. Cuando esto llega a suceder el desconcierto, la angustia y la ansiedad pueden ser totales. Al alterarse el sentido de orientación espacial se crea un caos, por ello, el equilibrio está vinculado con el bienestar. La orientación espacial también está directamente relacionada con el entorno urbano y la imagen mental global que tenemos del mundo que nos rodea. Dicha imagen es producto de sensaciones inmediatas y de la información almacenada en la memoria a través de la experiencia, gracias a ello, interpretamos la información nueva y la integramos para orientar nuestras acciones.

“La necesidad de reconocer y estructurar nuestro entorno es de importancia tan decisiva y tiene raíces que calan tan hondo en el pasado, que esta imagen tiene una vasta importancia práctica y emotiva para el individuo”<sup>24</sup>

Ciertamente, cuando nuestro entorno posee una estructura ordenada su imagen es más fácil de vincular con un símbolo no sólo individual sino grupalmente. Por ello se dice que un escenario físico ordenado e integrado cumple también con una función social pues genera una sensación de seguridad. La relación de los individuos con el entorno se vuelve armoniosa y segura, lo contrario a la sensación de encontrarse perdido y sin referencia alguna en el medio físico. Cuando perdemos el sentido de orientación espacial, cuando nuestras referencias son ambiguas, como por ejemplo, al marearnos o girar la cabeza sin un foco de atención fijo, es difícil establecer la proximidad o lejanía de los espacios y objetos. El sentido de orientación también es importante en la imagen bidimensional, las formas y figuras que se disponen en el plano pictórico generan una dirección aunque no seamos conscientes de ello. Estas direcciones generan un desplazamiento y sensaciones de cercanía y distancia tanto en la pintura figurativa como en la abstracta.

---

<sup>24</sup> Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. p. 12

## 1.8 SÓLIDOS Y VACÍOS

Tratar de definir con precisión qué elementos del entorno urbano, de la arquitectura o del paisaje nos atrapan más fácilmente no es cosa sencilla, aunque es cierto que hay estructuras que poseen características visuales accesibles y que impactan más al espectador. Sin embargo, en el caos del mundo contemporáneo existen muchos y variados elementos contrastantes y exagerados que luchan entre sí por captar nuestro interés.

Centrar la atención en un objeto o edificio particular resulta complicado si se lo trata como cosa aislada, para facilitar su análisis, éste debe estar vinculado con el contexto que lo circunda. Resulta más sencillo si se observan todos los elementos individuales en su ambiente ya que tampoco es fácil precisar en donde termina el contexto o espacio circundante en sí y hasta donde llega su influencia en los objetos y estructuras contenidas en él.

En la pintura y en cualquier producción bidimensional sea publicitaria o artística, la relación figura-fondo es vital, en el plano pictórico las formas actúan como fondo o como figura y se ordenan jerárquicamente; algo está “encima de” o “debajo de”, éste es el principio básico de la percepción de la “profundidad” en un medio bidimensional. Cuando un elemento no define claramente si pertenece al fondo o a la figura genera inestabilidad y ambigüedad visual. También existe gran rivalidad cuando las formas comparten el mismo contorno y luchan por predominar en la visión del espectador, este efecto es muy empleado en la pintura moderna y en la contemporánea.

En la arquitectura, las formas funcionan como sólidos y como vacíos, la presión que ejerce un objeto y sus límites hacia el espacio que lo circunda es proporcional a la presión que ejerce el espacio circundante sobre las formas contenidas en él.

“La aparente quietud de los contornos se revela a la mirada más sensible como resultado de presión y contrapresión”.<sup>25</sup>

El espacio vacío tiene fuerzas de atracción y presión y de la misma forma, tanto los objetos tridimensionales como las figuras bidimensionales que contengan más indicadores

---

<sup>25</sup> .-Arnheim, Rudol, *La forma visual de la arquitectura*. p. 59

de figura como tal o de sólidos, según sea el caso, arrebatarán los contornos a su contraparte.

En el caso particular del Edificio Calakmul, el vidrio espejo crea un efecto visual en el que en determinados ángulos de visión parece que existe una esfera dentro de la estructura cuadrada. La obra del arquitecto mexicano Agustín Hernández tiene una influencia contundente del arte prehispánico y por ello es un ejemplo del manejo de grandes masas (sólidos) relacionadas con zonas etéreas (vacíos)<sup>26</sup>. La percepción de la “profundidad” y de lo que es “sólido” o “vacío” se altera cuando el observador se desplaza alrededor del edificio.

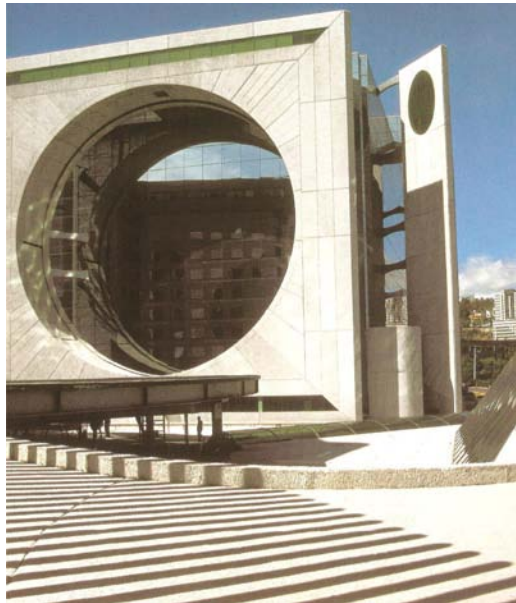


Fig. 8  
Agustín Hernández, *Edificio Calakmul*, 1994  
Ciudad de México  
Sólidos y vacíos

---

<sup>26</sup> Léase *Arqueología Mexicana*, nov-dic 2005, volumen XIII, Número 76.

## 1.9 ESPACIO EXTERIOR Y ESPACIO INTERIOR

“La historia de la Arquitectura es primordialmente una historia de la configuración del espacio por la mano del hombre”<sup>27</sup>

Las relaciones visuales son más fáciles de percibir cuando las partes que las conforman se observan en la misma imagen. En la arquitectura existe un problema que tal vez no se presenta en ningún otro terreno del arte objetivamente hablando: la relación entre el espacio exterior y el espacio interior.

Cuando estamos adentro de un edificio las cualidades del espacio cambian, éste se vuelve un cobijo y una protección hacia los agentes externos. Nuestra percepción se altera ante un espacio interior, no actuamos ni sentimos lo mismo cuando estamos adentro o cuando estamos afuera, por un lado somos participantes y por el otro espectadores. Por esta razón el espacio y la apariencia exterior de un edificio deben ser invitadores, inquietantes y llamativos.

Gastón Bachelard señaló las implicaciones emocionales y simbólicas que el hombre experimenta al sentirse dentro de un espacio y puso de ejemplo varios espacios habitables como la casa o la habitación. Relacionó esta doble condición del espacio, lo de “dentro” con la intimidad que genera la actividad poética y lo de “afuera” con el aspecto objetivo del espacio.

Precisamente, porque el interior y el exterior ofrecen diferentes características jamás experimentaremos completamente lo que un edificio representa ni veremos el exterior y el interior en el mismo campo visual.

Para que una construcción arquitectónica sea percibida como un todo y posea un significado es preciso que el arquitecto vincule el espacio exterior y el interior y la experiencia que ambos espacios generan.

No podemos ver el exterior y el interior simultáneamente, la mente humana tampoco puede captar la tridimensionalidad completa y por lo tanto recurre a la memoria y a la

---

<sup>27</sup> Pevsner, Nikolaus. *Breve historia de la arquitectura europea*. p.15



experiencia. Un estilo artístico depende en gran medida del nuevo manejo de espacios interiores y exteriores en las construcciones y de las sensaciones que esta disposición genera. Esta visión espacial es el resultado de un complejo mecanismo que involucra cambios tecnológicos, el sentido espiritual y la cosmovisión de los hombres de una época particular y las nuevas necesidades que su periodo histórico exige.

Por ejemplo, la diferencia entre el gótico y el renacimiento está perfectamente vinculada con el nuevo manejo del espacio y la preferencia ante alguna sensación visual. El gótico tuvo el predominio de formas puntiagudas que buscaban su expansión; el renacimiento buscó la expansión de las cavidades que se generaban hacia el exterior de los volúmenes.

“Mientras que el pilar gótico se extendió en todas las direcciones en un haz de columnas, la cavidad del renacimiento se agrandó por la adición de los nichos”<sup>28</sup>

La relación entre el espacio interior y el exterior también ha cautivado a los pintores a través de la historia y es un importante indicio de “profundidad”.

En la pintura Renacentista el mundo se observó a través de una ventana, es decir, desde el interior se capturó el exterior. Los paisajistas mexicanos del siglo XIX, como Velasco y Landesio, plasmaron en sus lienzos el mundo exterior. La pintura tiene muchos ejemplos de la vinculación entre lo de “adentro” y lo de “afuera” y esta relación la podemos observar en la pintura figurativa y en la abstracta. La perspectiva lineal, las transparencias, los traslapos o los avances y retrocesos del color son algunos de los recursos empleados en la pintura para sugerir este juego entre lo interior y lo exterior.

---

<sup>28</sup> Rasmussen, Steen Eiles. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. p.82

## Capítulo 2

## **2.1 LOS CÓDIGOS VISUALES QUE GENERAN PROFUNDIDAD EN LA PINTURA.**

La historia del arte se ha encargado de recorrer la evolución del pensamiento visual desde la construcción de las primeras imágenes creadas por el hombre primitivo hasta las más novedosas propuestas plásticas. Existe una amplia gama de textos sobre el tratamiento de la representación espacial en el arte y específicamente en la pintura.

El recorrido del hombre hacia la tercera dimensión a través de un plano bidimensional a apasionado a grandes estudiosos que, al parecer, han contestado las preguntas más complicadas sobre la representación espacial y su desarrollo a través de la historia, incluso, constantemente se publican libros que aportan nuevos y valiosos datos sobre el tema. Siendo por demás un asunto cautivador, en este capítulo pretendemos abordar, en particular, los criterios que se han empleado con mayor frecuencia en la pintura para sugerir “profundidad”, pero lo haremos desde una visión más práctica, precisamente basada en el ejercicio profesional; a través de la investigación, la docencia y la producción plástica.

Rudolf Arnheim y Gyorgy Kepes han vinculado el arte y su apreciación con la teoría Gestalt, Merlau-Ponty y Gastón Bachelar, entre otros, se refieren al espacio y a la creatividad desde una postura fenomenológica, Pierre Francastel y Ernest Gombrich, desde una postura social que involucra el contexto histórico. Estos someros ejemplos de la amplia y especializada bibliografía que existe sobre la representación espacial, nos han hecho cuestionarnos sobre la pertinencia de vincular y seleccionar los puntos no comunes, sino complementarios de varias posturas para enriquecer el entendimiento, la enseñanza y la aplicación del concepto de “profundidad” en la pintura.

Por ello, nos parece importante relacionar varias visiones sobre el mismo planteamiento con el ejercicio pictórico, en el capítulo anterior, observamos algunas características visuales propias de la arquitectura que facilitan la apreciación de la “profundidad” en el mundo físico, ahora, nos centraremos en la elaboración y en el procedimiento para construirla en un medio bidimensional como la pintura.

Erróneamente se piensa que la “profundidad” percibida en la pintura se refiere sólo a la extensión del espacio hacia el infinito, como si la pintura abstracta prescindiera de ésta. La

“profundidad” no es solamente abrir el espacio pictórico y crear ilusiones espaciales, como hemos visto es una condición perceptual y cerebral. Existen convenciones plásticas que la sugieren pero independientemente de eso, los ojos y el cerebro se encargan de conferirles un lugar y una ubicación a todos los objetos y formas percibidas.

Como demostró Gibson, la estereoscopia y la disparidad por ejemplo, son algunos de los mecanismos que nos hacen percibir la “profundidad” y aunado a esto, se encuentran las características propias del mundo físico.

Este concepto, “profundidad”, no se atiene a un problema de representación espacial únicamente, está más allá de eso existe aunque no se tenga intención de crearla. Es por ello que se presenta en todas las imágenes y en todo lo que vemos, gracias a esta diferenciación entre el estar “adelante o estar “atrás” nos ubicamos en el espacio. La “profundidad” en la pintura no está ligada a la creación de un espacio realista. La ubicación espacial de formas, colores, direcciones, manchas, la genera en todo momento. Siempre hay algo “adelante” y algo “atrás”, siempre se establece un contraste entre las formas; la mirada no es inmóvil, avanza y retrocede ante todo lo que ve en el mundo real.

La “profundidad” tiene más que ver con “la conciencia humana y en la conciencia se expresa...la profundidad en la pintura, nada tiene que ver con el espacio natural”<sup>29</sup>

“Cualquiera que sea la ubicación que se examine es necesario situarse en la clase de espacio que ella proponga, la perspectiva que sea la suya, pues sólo por ésta toma forma el sentido de lo pintado”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Bérger, Rene. *El entendimiento de la pintura*. p. 120

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p.130

## 2.2 LOS INDICIOS DE PROFUNDIDAD EN LA PINTURA

Si bien, es verdad que el cerebro se encarga de ordenar el mundo para que nos resulte familiar y ordenado, los estímulos que llegan a las retinas y que son decodificados por el sistema óptico tienen características reales y tangibles que generan la percepción de la “profundidad”. Las condiciones luminosas, los cambios de color, las inclinaciones y las características propias de la forma de los objetos nos crean también un mundo ordenado.

Al igual que en la pintura, en el mundo tridimensional, los seres humanos pueden exagerar y acentuar los indicios de “profundidad”, en la escultura, en el paisaje urbano, en la arquitectura, en el teatro. Estos códigos visuales empleados en las imágenes bidimensionales y en el mundo tridimensional no son artificios ni pretenden engañar al espectador son tan necesarios como válidos porque describen un universo particular; la visión de determinada sociedad con características propias cuyas necesidades particulares le hace ver lo que quiere ver.

Las superficies del mundo real (como vimos anteriormente) también son primordiales para percibir la “profundidad”, éstas pueden ser longitudinales o frontales, siendo las primeras paralelas a nuestra línea de visión y las segundas transversales a las mismas. Los cambios de tamaño, de densidad y de iluminación en la textura de estas superficies son importantes también en el reconocimiento de la “profundidad”. Gibson llamó a estos factores “gradientes” de tamaño y de textura, pero también las características específicas de nuestro sistema óptico determinan nuestra percepción de la “profundidad”: la convergencia, la disparidad y el ajuste.

“De poder establecerse una relación legítima entre disparidad y la profundidad percibida de la figura combinada ópticamente, la disparidad sería la causa de la percepción de la profundidad”<sup>31</sup>

Estas diferencias que observamos en el mundo real se traducen en códigos visuales en la pintura y son parte de los recursos plásticos a través de los cuales se puede generar “profundidad”, los cambios de color en la textura, los cambios de tamaño y de densidad en la misma, son algunos ejemplos.

---

<sup>31</sup> Gibson J. James. *La percepción del mundo visual*, p.39

Hablar de la creación de “profundidad” en un plano pictórico y de algunos tipos de representación espacial implica revisar algunos de los códigos visuales que son fundamentales para propiciar una alfabetidad o cultura visual<sup>32</sup>. Muchas veces, estas convenciones tienen su correspondiente manifestación en la percepción del entorno (por ello fue necesario abrir un paréntesis para reflexionar sobre nuestra relación con la arquitectura) y se derivan propiamente de la observación y vivencia de éste, pero con ello no queremos decir que todos los indicios de “profundidad” sean una copia fiel de la realidad. También existen diversas soluciones que no se basan fidedignamente en el mundo visual, surgen de otro tipo de conceptos, como el análisis de la forma o del espacio o la relación de la pintura con las nuevas tecnologías y la fotografía. Otros ejemplos son, pegar en el lienzo papel o textura (el principio collage del cubismo) o perforar la tela (Lucio Fontana).

*“La forma pictórica no nace de la imitación fiel de la realidad”<sup>33</sup>*

La “profundidad” existe, la vemos, la sentimos en cada parpadeo sin ser conscientes siquiera de ello, lo mismo sucede en cualquier imagen bidimensional que este frente a nosotros, dicha obra tiene una “profundidad” por naturaleza, pero esta ilusión no es espontánea, (aunque nuestro sistema perceptual sea uno de los principales creadores de los indicios de “profundidad” que percibimos) se crea, se construye, pero tanto para apreciarla, como para construirla, hay que conocerla. Esto implica la enseñanza de códigos visuales y de ese sistema de convenciones que son propios de la pintura. ¿Cuáles son las herramientas con las que disponemos para acercarnos al entendimiento de la “profundidad” y a su enseñanza? Por principio, abordaremos un concepto fundamental en la plástica: lo “unidimensional”.

---

<sup>32</sup> D. Dondis. *La sintaxis de la Imagen*, p. 11

<sup>33</sup> Arheim, Rudolf. *Arte y percepción Visual*, p. 293

## 2.3 LA LÍNEA UNIDIMENSIONAL

Gyorgy Kepes afirma en su texto *El lenguaje de la visión*, que sí los elementos plásticos no forman una relación espacial ordenada y coherente, no generan “profundidad”. Pero hemos visto que la apreciación de la “profundidad” es inherente al mundo visual y a toda percepción, por lo que cualquier diferencia identificada en los objetos y formas será leída como un indicio de ésta. La “profundidad” tiene una característica primordial, genera una dualidad en el espacio.

La primera dimensión ofrece al plano pictórico una senda lineal que sugiere dos direcciones con una ubicación relativa, como cualquier línea recta ubicada en un plano, sin embargo, esta sencilla línea recta, puede funcionar como una división del formato y generar un “arriba” y un “abajo”, si se la aplica en dirección horizontal o como un plano “izquierdo” y uno “derecho”, si su dirección es vertical. El simple cambio de tamaño en esta ingenua línea deja de funcionar como una senda lineal aislada y unidimensional para transformarse en un *adelante* y un *atrás* o un *arriba* y un *abajo*. (Fig. 9)

Con ello tenemos un factor importante que sugiere cambio de posición, algo está *encima* o *arriba de*; éste es el principio de la representación de la “profundidad” en la pintura sin importar cual sea su estilo o la técnica.

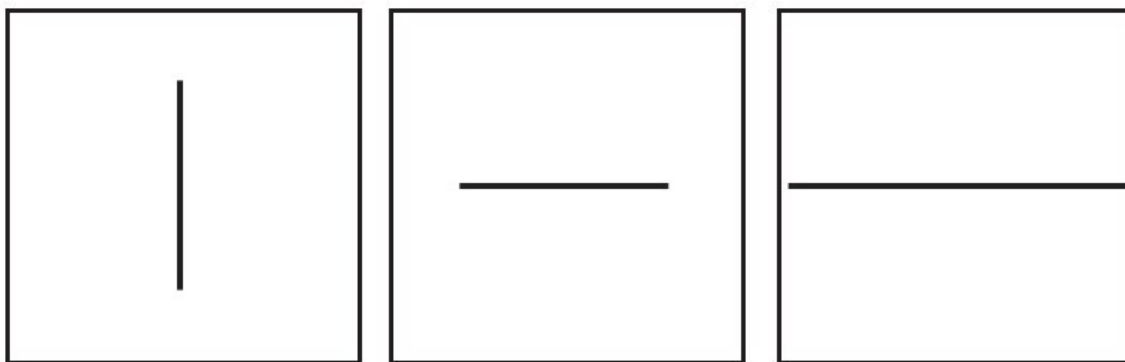


Fig. 9

Izquierda-Derecha

Arriba-Abajo

Arriba-Abajo  
Adelante-Atrás

Si a esta misma línea le agregamos una dimensión más, le conferimos más cualidades como: diversidad de tamaño y forma, dirección y orientación; con ello creamos un plano o una forma. (Fig. 10)

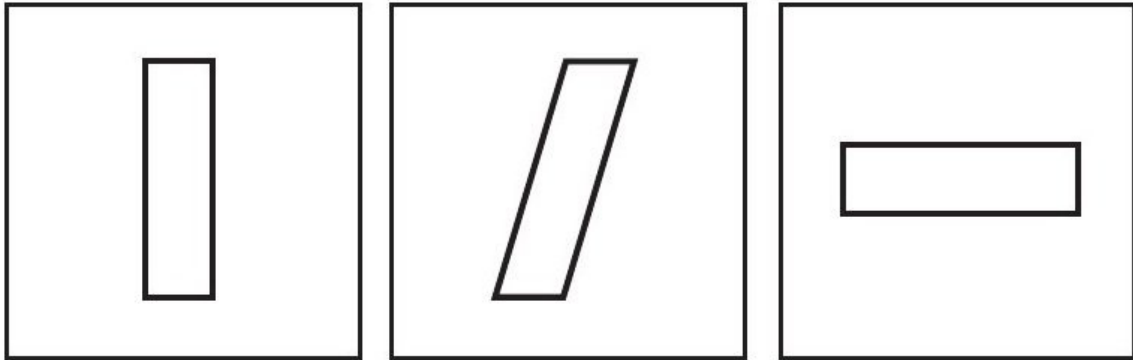


Fig. 10 Plano-Forma

Este cambio de tamaño y ubicación en el espacio del plano que hemos creado, genera una distancia legible de los objetos entre sí y con ello se hace más evidente la “profundidad” en el plano pictórico y la distancia de los objetos y formas con respecto al espectador.

Cuando agregamos una tercera dimensión al objeto incluimos una extensión en el espacio en cualquiera de sus dimensiones y con ello formamos un *volumen* es decir, una secuencia de planos pertenecientes a un mismo objeto. (Fig. 11)

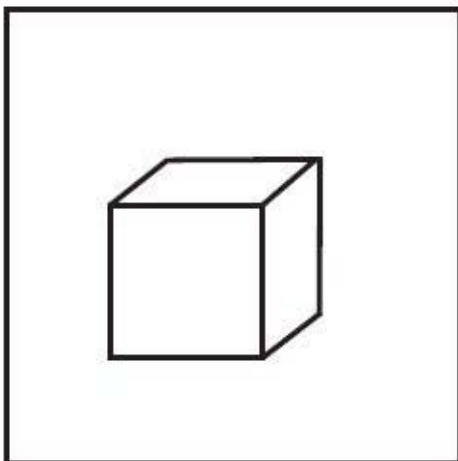


Fig. 11 Planos que forman un volumen  
Volumen-profundidad

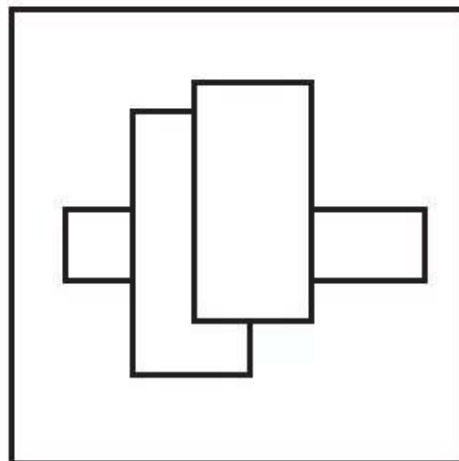


Fig. 12 Niveles o planos de profundidad  
Traslapo-profundidad



Hay que resaltar que la “profundidad” y el volumen no son sinónimos, como vimos en el sencillo ejemplo anterior, la primera precede al segundo; todas las imágenes tienen niveles de “profundidad” pero no todas tienen volumen. Cuando hablamos de *niveles o planos de profundidad* nos referimos al *adelante* y al *atrás*, es decir, los diferentes niveles de distancia de las formas en relación con el espectador, esto se observa también en cualquier cuerpo traslapado (Fig. 12), por el contrario, al referirnos a los *planos que forman un volumen*, hablamos de las diferentes caras de un objeto que aparecen a nuestra vista (Fig.11). Con estos ejemplos queremos demostrar el poder que tiene cualquier forma o marca inserta en un plano pictórico, nuestro cerebro no es ajeno a buscar dentro de esa realidad plana indicios del mundo visual. Estos códigos visuales son aprendidos y decodificados por medio de la experiencia y la elaboración de conceptos, la identificación y el análisis juegan un papel importante en este proceso.

A través de la experiencia visual y de la educación vamos asimilando esta serie de convencionalismos visuales que ha creado la humanidad a lo largo de la historia. El arte nos da muchos ejemplos de los recursos que los artistas han formulado para representar el espacio tridimensional o para crear un nuevo código de representación espacial a través de la bidimensionalidad. Dichos códigos, en muchos casos, tienen un claro referente visual, en otros, se trata de conceptos espaciales que nada tienen que ver con lo que vemos, pero se ha llegado a ellos a través de profundas reflexiones sobre la realidad. Somos lo que vemos, todo lo que creamos parte de nuestra experiencia física y vivencial y todas las imágenes creadas en cada cultura con diferente tiempo y espacio son una abstracción de esa realidad.

La abstracción y la eliminación del volumen (que no de la profundidad) aparentemente son códigos visuales que se alejan de la observación de la realidad, sin embargo, el empleo de estos convencionalismos tuvo una función específica en los dos ejemplos que siguen. Por un lado, la planitud de las formas a través de la línea de recorte y la geometrización fueron, entre otros, los recursos con los que se valió la pintura mural Teotihuacana para representar algunos de los conceptos fundamentales del arte prehispánico: la dualidad y la importancia que se le atribuyó al conocimiento de los ciclos de la naturaleza. (Fig. 13)

La meticulosa observación de la realidad se proyecta en el arte Teotihuacano revestida de simbolismo y de abstracción.<sup>34</sup>



Fig. 13  
Mural en el Palacio de Tetilla (detalle de Tláloc)  
Teotihuacán, Edo. De México

---

<sup>34</sup> Léase *Arte y Misticismo en Teotihuacán* de María Teresa Uriarte en *Estudios sobre arte. 60 Años IIE*. UNAM. “Teotihuacán une en una sola realidad dos mundos aparentemente opuestos, el del conocimiento de las fuerzas telúricas y el del estudio de los movimientos eternos y predecibles de los astros”. p. 120

En otro sentido, la pintura cubista de Diego Rivera anuló el volumen a través de las formas traslapadas, sin embargo, el cubismo partió de un estudio profundo de la “forma” y esto derivó en su descomposición hasta reducirla a sus planos fundamentales capturando, paradójicamente, su tridimensionalidad. (Fig. 14).



Fig. 14  
Diego Rivera *Paisaje Zapatista (El guerrillero)*  
1915 óleo/ tela 145 x 125 cm

Decíamos anteriormente que una simple línea confiere carácter a cualquier plano, independientemente de la dirección, tamaño o forma de dicha línea, ésta, se encuentra

*encima* de algo. Cuando el hombre prehistórico observó la sombra que producían sus manos sobre la roca y empezó a plasmar su huella o cualquier signo, por sencillo que fuera, en la misma, creó la “profundidad”. (Fig. 15)



Fig. 15  
Pintura Rupestre. El Vallecito Baja California México

“Tampoco una sola línea trazada sobre un papel se puede ver simplemente como tal. En primer lugar, estará siempre vinculada a la extensión bidimensional que la rodea. Su aspecto cambiará con el alcance, y también con la forma de ese entorno vacío. Además, no parece verla estrictamente dentro de un plano liso, sino que se la ve como superpuesta (o incrustada) sobre un fondo ininterrumpido. Nuestro primer descubrimiento será, pues, el de que no existe una imagen estrictamente plana, bidimensional”<sup>35</sup>

No hay que olvidar, sin embargo, que la línea cumple otras funciones dentro de las imágenes y que puede generar volumen y profundidad de otras maneras. En este punto haremos un breve apartado para señalar algunas de ellas:

- La línea puede funcionar de diferentes maneras en una composición: como contorno, como textura y como volumen. Cuando actúa como contorno, la calidad

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 246

en el grosor de la línea hace que la imagen se adapte a la tridimensión o a la bidimensión.

- Si es continua y gruesa, aplana los objetos y les confiere bidimensionalidad (*línea de recorte*) y cuando tiene calidades de grosor y de luminosidad propicia el volumen (*línea de contorno*)<sup>36</sup>. (Fig. 16, 17)



Fig. 16  
Línea de contorno  
Pintura Indígena S. XVI  
Epazoyucan, Hidalgo (detalle)



Fig. 17  
Línea de recorte  
Pintura Indígena S. XVI  
Ixmiquilpan, Hidalgo (detalle)

Una línea, independientemente de su tamaño, de su posición y dirección, se acerca o se aleja en el plano pictórico, las líneas con un grosor continuo y marcado tienden a verse más próximas que las que tienen calidades en su grosor e intensidad. En la solución de un dibujo realista, por ejemplo, las partes más cercanas al espectador no deben de tener la misma intensidad y grosor en la línea que las formas lejanas; en un dibujo abstracto tendemos a identificar con mayor nitidez primero, las líneas gruesas y continuas.

<sup>36</sup> René Berger en su texto *El entendimiento de la pintura* (Barcelona, 1966) hace referencia a estas dimensiones de la línea con el propósito de favorecer su estudio, de ninguna manera propone el autor una clasificación rigurosa de estas cualidades.



Hemos dicho que la línea de recorte se adapta a la representación bidimensional porque su grosor compite con el volumen y lo anula. En cambio, la línea de contorno al establecer una relación entre la luz y la sombra del objeto (en las zonas de sombra se vuelve mancha y se funde con ésta y en las zonas de luz tiende a adelgazarse y desaparecer) fortalece el volumen.

En *El entendimiento de la pintura*, René Berger sostiene que la línea de recorte no genera profundidad porque separa las figuras del plano pictórico, es decir, las *recorta*; como ya señalamos en páginas anteriores, una simple marca en el lienzo o en el papel, se acerca o se aleja y establece una distancia con el fondo, además, esta separación de la que habla el autor, este recorte, es precisamente uno de los principios de la “profundidad”. Ambos tipos de línea crean profundidad aunque sólo una se adapte al volumen.

- Para crear volumen con la línea es necesario hacer un cambio de tamaño, de concentración y de color en la textura que forman dichas líneas (Fig. 18). De igual manera, el volumen se formará si la línea y su modelado sigue la forma del objeto (Fig.19).



Fig. 18  
Edgardo Coghlan *Paisaje con Gavillas*  
Óleo/ tela 40 x 50 cm



Fig.19  
José Guadalupe Posada  
*Calavera de Don Quijote*

Creación de volumen por medio de las calidades de línea

Al hablar de la textura que puede generar una línea (este punto se tocará con mayor profundidad cuando revisemos los gradientes de textura) tenemos una amplia gama de

posibilidades, todas las formas de línea crean textura y ésta puede presentar cambios en su dirección, forma, color, o simplemente, permanecer uniforme. Aprendemos a leer esta textura como *adelante o atrás* aunque sea totalmente plana. (Fig.20, 21)



Fig.20  
Alberto Gironella *Objeto del deseo* 1984  
Óleo/tela 120 x 180 cm



Fig. 21  
Julia López *Guadalupana* 1998  
óleo/tela 100 x 80 cm

Línea empleada como textura

“Se puede decir que el espacio pictórico es un relieve continuo en el cual áreas situadas a diferentes distancias lindan unas con otras”<sup>37</sup>

A través de la historia del arte podemos corroborar lo anterior, ninguna forma por sencilla que sea tiende a ser percibida como un elemento aislado, siempre esta inserta en un fondo, independientemente de que el tratamiento pictórico busque generar tridimensionalidad y volumen o por el contrario, si la intención es respetar las características bidimensionales del formato. La pintura mural maya, el códice náhuatl, la más hermosa pintura de Cristóbal de Villalpando, pasando por los paisajes de José María Velasco, hasta la pintura posmoderna; todas las imágenes tienen “profundidad” aunque carezcan de volumen. El empleo de los elementos plásticos genera una “profundidad” de por sí, aunque este no haya sido el factor predominante en la elaboración de la imagen es

<sup>37</sup> Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual* p.265

por eso (entre otras muchas cosas) que el cuadro tiene vida propia, no se puede deslindar la apreciación de una pintura, una fotografía, un cartel o incluso la pantalla cinematográfica, de lo que nuestro sistema perceptual y nuestro cerebro han dispuesto para ordenar el mundo visual.

En un códice maya (anterior al S. XVI) no advertimos indicios de espacios ilimitados que se extiendan al infinito, ni líneas horizontales que dividan la composición en dos superficies; el concepto religioso de arriba y abajo del arte occidental nada tiene que ver con el plano celeste, terrestre y el inframundo del México antiguo. Las figuras parecen suspendidas en el espacio, no se sostienen sobre una base longitudinal, no tienen peso, pero tienen “profundidad”. (Fig. 22)



Fig. 22  
*Códice Dresde*  
Cultura Maya

La pintura egipcia de la era de los faraones careció de contrastes de luz y sombra y de volúmenes en las formas, el tamaño de los personajes correspondía a su jerarquía social y moral, en este caso, como en el del códice prehispánico, la línea que recorta las figuras acrecentó el carácter bidimensional de las imágenes.



## 2.4 LÍNEA OBLICUA Y DIAGONAL

Una línea diagonal siempre crea “profundidad” porque genera dirección y movimiento en el plano pictórico, pero también los objetos dispuestos de manera oblicua se comportan así; crean dirección y movimiento.

La línea diagonal sugiere desplazamiento, dirección, pero sigue siendo eso, una línea, sin embargo, los objetos que son proyectados con líneas diagonales, para acercarlos o alejarlos con respecto al observador, tienden a deformarse, también los escorzos alteran drásticamente la altura de sus partes con respecto al plano pictórico. Fig. 23

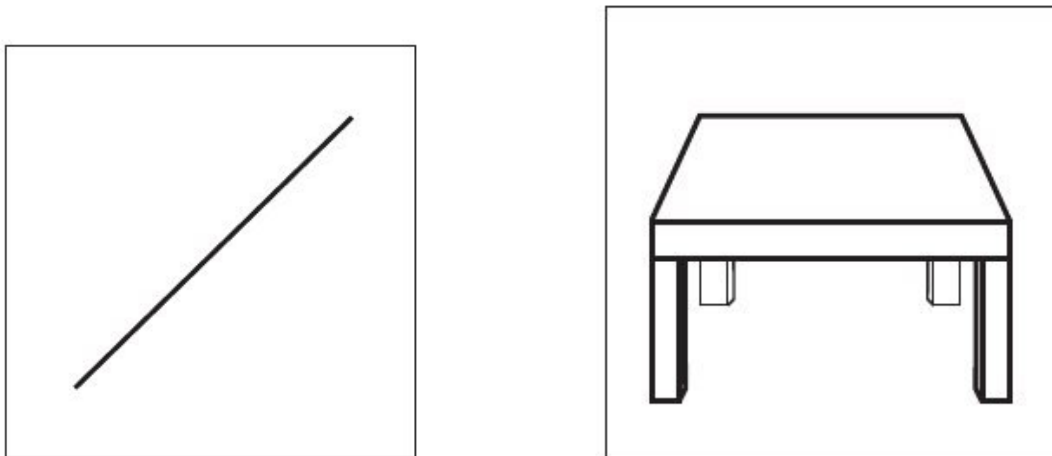


Fig. 23

La deformación de un objeto reconocible es un factor muy importante para percibir la “profundidad” en una imagen realista, pero esto no significa que los objetos del mundo real se deformen, cuando vamos manejando en la carretera no vemos que las líneas que bordean el camino se unan en el horizonte, tampoco se deforman los objetos que no están frente a nosotros sobre un eje vertical u horizontal. Nuevamente, estamos hablando de convenciones creadas por los artistas para sugerir “profundidad”.

## 2.5 TRASLAPO Y ESCORZO

Cuando una forma recorta alguna parte de otra y se superpone interpretamos este dato como una figura que está encima de otra. Es muy rara la ocasión en la cual nuestro cerebro percibiendo dos piezas sobrepuestas las ve separadamente o como si fueran una figura completa y otra incompleta. El traslapeo es el principal elemento para percibir la “profundidad” en un plano bidimensional y de hecho, en la realidad, siempre vemos unas formas delante de otras. Vemos un aire, un vacío que separa los objetos entre si, este aire, este vacío, esta nada, es lo que a través de la historia a fascinado a los artistas. ¿Cómo podemos representar esa nada, esa atmósfera invisible entre las cosas y nosotros? Son muchos los recursos que se han creado en la pintura para representar ese vacío; el traslapeo es una decodificación que hace nuestro cerebro de ese vacío real.

Cuando queremos que una imagen conserve su carácter bidimensional, como en una pintura cubista o un tapete indígena con diseños abstractos, el traslapeo genera la “profundidad”. También puede generar tridimensionalidad como en el escorzo de la figura humana, éste se soluciona mediante el ocultamiento de algunas partes del cuerpo. (Fig. 24,25)



Fig. 24  
David Alfaro Siqueiros *Nuestra imagen actual* 1945 piroxilina/masonite  
222 x 174 cm  
Escorzo

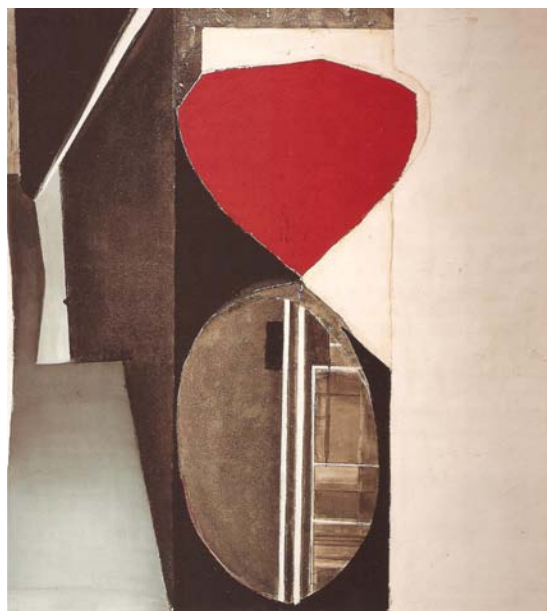


Fig. 25  
Fernando García Ponce *Presencia*  
1973 acrílico/ tela  
190 x 200 cm  
Traslapeo

En ambos ejemplos, las imágenes tienen diferentes niveles de profundidad aunque una tenga volumen y otra no; pero ¿cómo se observa el traslapeo en la realidad?, ¿cómo se ve? ¿En qué parte de nuestro entorno se puede reconocer?

Como se especificó anteriormente, cualquier parte del cuerpo humano que esté dispuesta oblicuamente está escorzada; lo mismo sucede con los objetos dispuestos así, también se proyectan en el espacio. Vemos el escorzo en todos los lados porque es una característica de la tridimensionalidad, de la realidad, de las cosas que existen.

Cuando vemos un edificio, un árbol, un ser humano o cualquier cosa no podemos distinguir todas sus partes. Siempre hay lados que escapan a nuestra vista, pero el cerebro se encarga de completar las imágenes mentalmente. El escorzo y el traslapeo existen en la realidad cotidiana.

Este recurso fue uno de los máximos logros de la pintura griega de la antigüedad, pero se potencializó y perfeccionó en el Renacimiento hasta llevarlo a sus máximas consecuencias en el Barroco, tanto europeo como mexicano; siempre con la finalidad de generar volumen y tridimensionalidad. Sin embargo, los primeros datos registrados sobre el traslapeo se encuentran en la cultura egipcia, aunque no fue su objetivo desarrollarlo para generar volumen.

Si observamos detenidamente la pintura mural maya, veremos que los personajes presentan traslapos y que algunas partes de su cuerpo ocultan otras. (Fig. 26)

Es cierto que quizá a nuestros ojos las imágenes mayas y egipcias no correspondan a lo que comúnmente llamamos escorzo, sin embargo, emplean la principal característica de estos; el tratamiento a partir de planos superpuestos.



Fig. 26  
Mural en la Cámara 3 Escena 2. *El baile* (detalle)  
Bonampak, Chiapas

Rudolf Arnheim afirma en *Arte y percepción visual*<sup>38</sup> que el escorzo se puede emplear de tres maneras:

- 1.- la parte visible de un objeto que no aparezca en su totalidad se mostrará contraída proyectivamente.
- 2.- cuando existe una vista atípica de la figura aunque esta se muestre en su totalidad.
- 3.- todas las partes de un objeto que no sean paralelas al plano de proyección desaparecen a la vista parcial o totalmente y sus proporciones serán alteradas; con esto se confirma el hecho de que todos los objetos del mundo real están escorzados.

El escorzo siempre representa el esquema de un sistema estructural más simple, como cuando dibujamos la vista atípica del objeto.

“El escorzo es una apelación urgente a la vista que debe apresurarse a reconocer en un pequeño espacio lo que está acostumbrado a visualizar en extensión”<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 125

<sup>39</sup> Kenneth Clark, *El desnudo*, p.197

El grado de complejidad que representa solucionar plásticamente un escorzo es alto para la mayoría de los estudiantes de arte, de dibujo o de pintura. Esto, en parte, porque los estudiantes no están acostumbrados a analizar la forma del objeto a representar y tratan de copiarlo con una línea continua. Mientras no aprendamos a ver las formas como un conjunto de planos, líneas, ángulos, sombras, direcciones y pesos visuales será difícil que el cerebro plasme en un medio bidimensional un objeto tridimensional. Esto no es sólo por la confusión a la que exponemos nuestro sistema perceptual, el cual debe de solucionar plásticamente un problema, sino también, a que hay datos visuales de los objetos que escapan a la vista. En los escorzos hay partes del cuerpo que vemos, pero que no podemos medir en toda su extensión.

La solución plástica de un escorzo implica hacer un cambio drástico en las alturas de las formas, en deformarlas, distorsionarlas y darles un tratamiento a partir de planos y del ocultamiento de estos. Debemos prestar especial atención en el manejo de líneas diagonales y dividir la figura en formas geométricas; entonces, tendremos las herramientas para resolver de manera efectiva un escorzo. Pondremos un ejemplo: imaginemos que estamos sentados y vemos frente a nosotros una mesa, es decir, una superficie longitudinal. Si pretendemos dibujar sus contornos en una hoja de papel, sin duda, no tendremos problemas al dibujar los bordes transversales a nuestra línea de visión ya que, bastarán dos líneas horizontales paralelas. La cosa se complica cuando intentamos dibujar los contornos paralelos a la línea de visión ¿cómo dibujar exactamente lo que vemos?, ¿cómo podemos traducir esa línea que se extiende en “profundidad” en un papel? La solución es sencilla, basta acentuar la oblicuidad de esas líneas, aunque en la realidad no se vean así, y crear calidades en el grosor de las mismas, de manera que los contornos cercanos al espectador sean más definidos que los que se encuentran lejos. Con esto, hemos alterado la forma real de la mesa, pero en nuestro dibujo se ve como una mesa real.

Cuando conocemos los códigos visuales y comprendemos que debemos alterar la dirección de estas líneas y volverlas convergentes, estamos empleando un concepto aprendido y una solución plástica a un problema de representación espacial.

## 2.6 LA PERSPECTIVA LINEAL

La perspectiva lineal es otro recurso plástico (del que se ha hablado mucho y extensamente, y cuyo estudio no es nuestro objetivo en esta investigación) ideado por los artistas renacentistas con el propósito de ordenar geoméricamente la realidad tangible, con ello, limitaron la experiencia activa del espectador al propiciar un punto de vista único; hoy sabemos que la realidad física no se puede traducir literalmente a ningún medio bidimensional. De cualquier forma, la perspectiva lineal permeó durante muchos siglos las preferencias de público y artistas; incluso ahora, en muchas academias se enseña a los estudiantes las normas de la perspectiva.

Pero, ¿qué es lo que crea la perspectiva lineal?, ¿Cuál es su efecto? Acorta el tamaño de las figuras en proporción directa a la distancia y extiende el espacio en “profundidad” de manera ordenada; este efecto altera, al igual que el escorzo, la forma y la altura de los objetos.

La perspectiva, no es otra cosa que la disminución gradual y lineal en el ancho y altura de los objetos por medio de líneas que convergen en un punto de fuga, éste, coincide con la línea de horizonte; todas las líneas diagonales de la composición deben de ser convergentes en uno o más puntos de fuga y las líneas horizontales y verticales deben ser siempre paralelas.

Generalmente, se asocia el empleo del escorzo de la figura humana con la perspectiva lineal, pero son soluciones distintas. Las dos alteran la altura de los objetos y su ancho, aunque, un procedimiento lo hace en proporción directa a la distancia y el otro de manera inversamente acelerada, además en el escorzo no es necesario que las líneas converjan en un punto de fuga.

Cuando el cuerpo humano se ha querido solucionar siguiendo las reglas de la perspectiva, el efecto es rígido y acartonado. Cuando Uccello generó un método para dibujar al guerrero inerte de “La Batalla de San Romano”, por medio de líneas convergentes, la solución no fue del todo favorable; pero propicio un interés cada vez mayor en el estudio y solución del escorzo.

Es importante señalar que existen otros tipos de perspectivas sin embargo hemos señalado la perspectiva lineal porque el principio de líneas convergentes es el más recurrente en la historia de la pintura occidental, otros tipos de perspectiva emplean líneas paralelas (isométrica), líneas divergentes (inversa), puntos de fuga que no están en la línea de horizonte (disociada) o incluso líneas curvas (curvilínea).

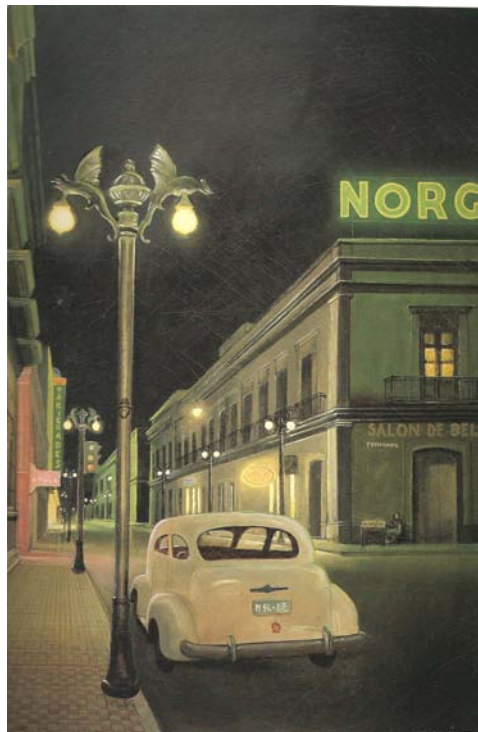


Fig. 27  
F. Muñoz H. *Antigua Calle de Juárez*  
1952 Óleo/tela  
111.7 x 91.7  
Perspectiva lineal

## 2.7 TRANSPARENCIA

La transparencia, como su nombre lo indica, consiste en una forma traslapada que permite ver la parte oculta del objeto y genera niveles de “profundidad” pero deja ver las figuras completamente. Al igual que el traslapo, este recurso es una convención que tiene sus bases en la observación del mundo real, pero hay que tener en cuenta que no actúa de la misma forma en el ámbito bidimensional y en el tridimensional.

La transparencia en una pintura no siempre implica volumen, ni tampoco trata de copiar la realidad, se aplica de igual manera a la pintura abstracta. La transparencia en el mundo real puede no ser percibida en algunas ocasiones, como cuando la falta de brillo en un cristal nos impide percibirlo. A veces una superficie velada por otra, puede verse de manera ambigua o difusa.

“Los velos, los filtros, los vapores, son físicamente transparentes. Sin embargo, la transparencia física no siempre es garantía de transparencia perceptual”<sup>40</sup>

Si bien, en el entorno la transparencia puede percibirse o no, en la pintura, siempre tiene una intención particular; dejar ver lo que hay atrás aunque carezca de volumen, se puede tratar de una hermosa veladura en un cuadro de Villalpando o un collage de papel celofán en la pintura contemporánea.

Precisamente, esa es la diferencia entre una transparencia elaborada para un espacio arquitectónico y una empleada en la pintura; la relación entre el interior y el exterior. En la arquitectura, las divisiones transparentes y las fachadas vidriadas generan un espacio continuo y vivo que se extiende hacia el horizonte si observamos el exterior, por el contrario, si vemos hacia el interior nos fundimos en el espacio y formamos parte de esa “profundidad”.

La transparencia también se ha relacionado con un valor simbólico como en la arquitectura gótica y sus impresionantes vidrieras, cuyo objetivo era dejar pasar la luz de colores para crear una atmósfera celestial y una comunión con el elemento terrenal

---

<sup>40</sup> Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 281



representado por la piedra de la catedral. En muchos edificios actuales el uso de grandes y consecutivas vidrieras crea un efecto de ligereza y volatilidad, pero este recurso no siempre crea estas características en el plano pictórico; siempre adquiere un carácter diferente dependiendo de las preferencias de su creador. La transparencia en la pintura siempre crea un nivel de “profundidad” porque deja ver lo que hay atrás (Fig. 28) sin embargo, su intención puede ser generar una ambigüedad visual al no definir claramente que superficie esta adelante y cual está atrás<sup>41</sup> (como en la pintura abstracta) o por el contrario, su intención es basarse en un aspecto de la realidad.

“Para evitar confusiones se debería aplicar el término “transparencia” sólo allí donde el efecto de “ver a través” ha sido querido por el artista. El que dos cosas aparezcan en el mismo sitio es una idea sofisticada, y que sólo se encuentra en etapas refinadas del arte, por ejemplo en el Renacimiento. Algunos artistas modernos...han empleado este procedimiento para desmaterializar la sustancia física y romper la continuidad del espacio.”<sup>42</sup>



Fig. 28 Javier Anzures. Serie “*Historias*” I  
Tempera/papel 56x 76 cm.

---

<sup>41</sup>“transparencia-dicho de un cuerpo: a través del cual pueden verse los objetos claramente”, “translúcido-dicho de un cuerpo: que deja pasar la luz, pero que no deja ver nítidamente los objetos”. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. RAE <[www.rae.es](http://www.rae.es)> fecha de consulta: 10/11/10

<sup>42</sup> Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, p. 287

## 2.8 TEXTURA

James Gibson fue el primero en destacar la importancia de la textura en las superficies como dato principal para percibir la “profundidad” en el mundo real y resaltó la importancia de los cambios de ésta llamándolos gradientes<sup>43</sup>.

Cuando observamos una superficie en el mundo real, ésta presenta algún tipo de textura que cambia según la posición de esa área. Si estamos de frente a una pared (superficie frontal) generalmente su textura permanece constante a nuestra vista; por el contrario, si observamos una calle empedrada la textura será más nítida y grande entre más cerca de nosotros esté y se volverá pequeña y borrosa a la distancia. Es decir, las superficies longitudinales presentan un aumento o disminución en la intensidad de la textura.

En el plano pictórico también observamos estas diferencias entre las superficies longitudinales<sup>44</sup>, frontales o en pendiente y es precisamente el cambio en el gradiente de densidad de la textura lo que crea un efecto de extensión en el plano.

La manera más sencilla de solucionarlo plásticamente es a través del cambio de concentración en la textura y de un cambio de color en la misma. La textura, se puede emplear en un plano pictórico para crear volumen en una superficie o exclusivamente como ornato; cualquier forma crea textura siempre y cuando se repita varias veces. Puntos, líneas, manchas o cualquier elemento plástico se emplea para generar textura y también mediante líneas o puntos se puede crear un efecto tridimensional cuando presenten un cambio en su tamaño, concentración o color. (Fig. 29)

---

<sup>43</sup> Ver capítulo 1 p.7

<sup>44</sup> Gibson señala que una superficie longitudinal es aquella que se encuentra escorzada en la proyección, es decir se encuentra comprimida en relación a la superficie frontal. Gibson, J. James, *La percepción del mundo visual*, p.120



Fig. 29  
Paloma Cardona Cuevas. *Bodegón*. Acrílico/tela. 80 x 100 cm  
Textura visual

## 2.9 COLOR:

### **PERSPECTIVA ATMOSFÉRICA, CONTRASTES E INTERACCIÓN DEL COLOR**

Para abordar un tema tan complejo como el “color” hay que tomar en cuenta ciertas condiciones, quizá no existe en la pintura un elemento tan modificable y cambiante como la percepción del color y su manejo. El color presenta tal complejidad porque a pesar de que se le quiera clasificar en fríos, cálidos, puros, opacos, luminosos, claros u oscuros; su función es alterada a partir del contexto, es decir, de su posición, tamaño, dirección y por supuesto, su relación con otros colores. Si a esto agregamos la función cultural y social que tiene el color observaremos que su percepción obedece también a la experiencia previa del espectador, a su propia predisposición hacia cualquiera de los principales tonos del color y sin duda, a su entrenamiento y cultura visual.

Los conceptos sobre color, cambian con la época y con los autores que se han propuesto estudiarlo, esto no quiere decir que la percepción del color sea del todo subjetiva y social; al igual que la apreciación de la “profundidad”, es una combinación de factores fisiológicos, psicológicos, sociales y culturales.

El manejo del color en la pintura es de por sí tema suficiente para una investigación compleja y extensa, no es nuestro objetivo en esta ocasión; sería demasiado pretencioso tratar de englobar en unas líneas los conceptos más aceptados y fundamentales acerca del color. Nos limitaremos a señalar de manera breve tres aspectos que facilitan la apreciación de la “profundidad” a través del color: la perspectiva atmosférica, los contrastes de color y la variabilidad del color.

**Perspectiva aérea o atmosférica:** Si tomamos en cuenta la definición expuesta por Leonardo Da Vinci en su “Tratado de la Pintura” entenderemos que este término se refiere a la degradación del color y a la disminución de claridad u oscuridad con respecto a la distancia. Éste es el recurso más conocido y usado para sugerir “profundidad” por medio del color y crear un efecto tridimensional en la pintura, si bien, los griegos ya usaban degradaciones de color creando escenas de la vida cotidiana es hasta el renacimiento

italiano cuando el color se desvanece rigurosamente en “profundidad” para acercar o alejar los planos.

Se considera que fue Masaccio el primero que empleó como tal la perspectiva atmosférica; si la perspectiva lineal acorta el tamaño de las figuras, la atmosférica acorta o disminuye la claridad y luminosidad del color.

En el hermoso paisaje de Eugenio Landesio creado en el siglo XIX, se crea volumen y se extiende el espacio hacia el infinito a través de la degradación de los colores y del cambio en la claridad y oscuridad del color. (Fig. 30)

“Procura que la perspectiva de los colores no desconenga del tamaño de cualesquiera cuerpos, es decir, que tanto decrezcan los colores en su natural viveza cuanto la natural dimensión de los cuerpos en razón de las distancias”<sup>45</sup>

**Contrastes de Color.** Johannes Itten estableció la relación de los colores entre sí a partir de siete contrastes: Cualitativo o de saturación, cuantitativo, claro-oscuro, frío-cálido, complementario, simultáneo y contraste de color en sí. Cualquiera de estos binomios, establece un juego dinámico de colores que avanzan y retroceden. Según Itten, a partir de estos contrastes, se establecen soluciones plásticas en la pintura por medio del manejo del color.

Si observamos la obra de Pedro Coronel titulada *Sobre la tumba de Justino* (Fig. 31) nos daremos cuenta que las formas, aunque carecen de volumen, se acercan o se alejan en el plano pictórico por la dinámica que se establece en los colores; las figuras con colores más brillantes se superponen a las más opacas y adquieren mayor presencia sin importar su tamaño, lo mismo sucede con las formas claras en relación a las oscuras.

**Interacción o modificabilidad del color:** Josef Albers destacó esta característica cambiante y relativa del color; éste, modifica sus cualidades dependiendo de los otros colores que estén junto a él. Un color frío, por ejemplo, adquiere calidez en relación a otro color, de igual forma, se realza su brillo dependiendo de la posición de otros colores. Los colores crean efectos de “profundidad” en relación a su contexto.

---

<sup>45</sup> Da Vinci Leonardo, *Tratado de la pintura*, p. 264

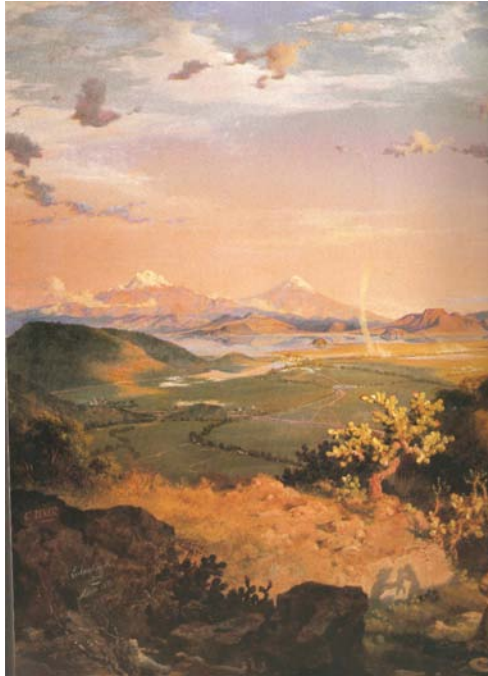


Fig. 30  
Eugenio Landesio  
*El valle de México desde el cerro del Tenayo (fragmento)*  
1870 Óleo/tela 187 x 203 cm  
Perspectiva atmosférica o degradado de color

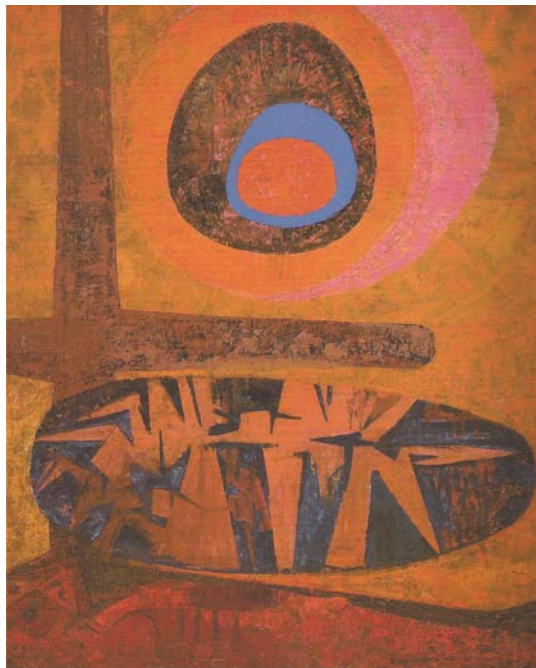


Fig. 31  
Pedro Coronel *Sobre la tumba de Justino 1974*  
Óleo/tela 250 x 200 cm  
Contrastes de color: cualitativo, cuantitativo, claro-oscuro



## 2.10 CLARO-OSCURO

Hemos señalado que la percepción de la “profundidad” es una cualidad cerebral que también se fomenta con el estudio de las convenciones y los códigos visuales; el volumen también es una construcción cerebral que requiere reglas y procedimientos. Uno de estos procedimientos se da a partir del manejo de luces y sombras, es decir, del claroscuro.

Los contrastes de luz y sombra y su correspondiente medio tono generan volumen cuando siguen la forma del objeto y presentan una continuidad lógica: luz, medio tono y sombra. Si pretendemos, por ejemplo, darle volumen a un círculo a través del claroscuro y disponemos la sombra sin un orden secuencial difícilmente veremos una esfera. (Evidentemente esto no aplica cuando hablamos de un alto contraste de luz y sombra en donde se haya anulado el uso de medios tonos). Si la dirección de la línea, el punto o la mancha, no sigue la forma del objeto, en este caso la forma curva del círculo, éste no adquirirá volumen.

Este sencillo ejemplo ilustra que una de las convenciones más difundidas y aceptadas en la pintura es producto de un conocimiento aprendido y creado por alguien. No perdamos de vista que volumen y “profundidad” no son sinónimos, la última existe independientemente de si está presente o no el volumen.

El claro-oscuro es un recurso más para crear volumen, pero también es un concepto aprendido y con el cual estamos familiarizados. Reconocemos las formas y los objetos y por ello les podemos conferir volumen. Cuando observamos en una pintura una forma desconocida para nosotros, aunque tenga diferentes valores de gris y luces y sombras, difícilmente podremos leer en ella algún indicio de volumen, precisamente porque desconocemos su tridimensionalidad; pero sí identificamos su “profundidad”, las formas oscuras se alejarán y las claras se acercarán.

Identificamos las formas porque estamos acostumbrados a una determinada dirección en la proyección de la luz. Si el rostro humano es iluminado desde abajo el efecto nos parece extraño y misterioso y el claroscuro que se produce exagera algunas distorsiones; el claroscuro propicia un juego de “profundidad” en donde la mirada avanza y retrocede e identifica las distancia entre los objetos como señales de “profundidad”. (Fig. 32,33)



Fig. 32  
Sebastián López de Arteaga  
*La incredulidad de Santo Tomás* S. XVII  
Óleo/tela 223 x155 cm  
Claro-oscuro

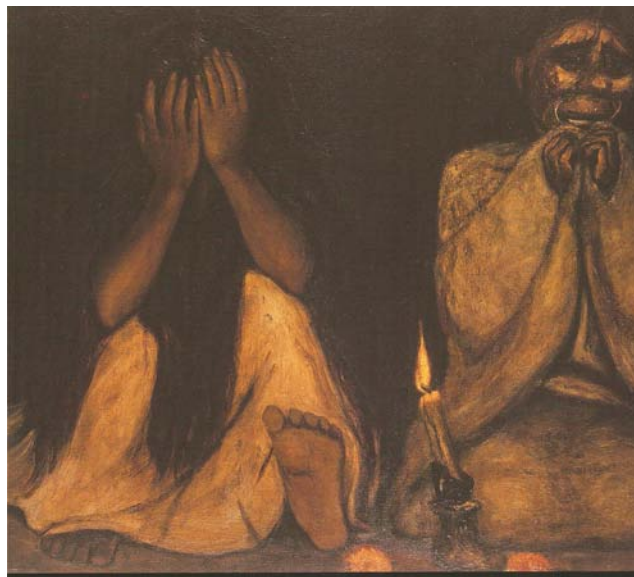


Fig. 25  
Francisco Goitia  
*Tata Jesucristo*  
1927 Óleo/tela 85.5 x 106 cm  
Claro-oscuro



## 2.11 COPLANARIDAD, SUPERPOSICIÓN Y AMBIGÜEDAD

Existen tres términos que según Pino Parini<sup>46</sup> engloban los principales paradigmas compositivos empleados en la pintura: **coplanaridad, yuxtaposición y ambigüedad.**

**Coplanaridad:** El primero corresponde a la proximidad de elementos planos entre sí, estos elementos comparten sus límites pero no se traslapan y tienden necesariamente a la bidimensionalidad. Generalmente la línea que emplean es la de “recorte” lo cual reafirma la planitud de la composición. Este tratamiento lo observamos en los murales teotihuacanos, códices mexicas, pintura egipcia, bizantina, y por supuesto en el arte moderno y contemporáneo. Aunque en el texto el autor define esta característica como necesaria para sugerir planitud, con lo cual estamos de acuerdo, la excluye totalmente de algún indicio de “profundidad”. En páginas anteriores hemos hecho referencia a la capacidad cerebral que nos hace percibir cualquier forma como fondo o como figura, como “adelante” o “atrás”, precisamente, al establecer esta distinción entre las formas y los objetos percibimos la “profundidad”. (Fig. 34)

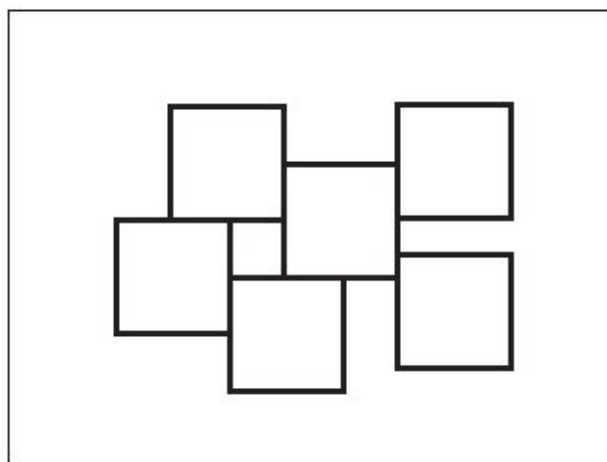


Fig. 34 Coplanaridad

---

<sup>46</sup> Parini Pino. *Los recorridos de la mirada. Del estereotipo a la creatividad.* p.132

Es importante señalar que estas características no se dan de manera exclusiva, a veces se combinan entre sí de tal suerte que no es fácil identificar el tipo de tratamiento que tiene la composición y por lo tanto no se puede encasillar en un modelo en particular.

Estos esquemas nos parecen apropiados porque sintetizan en tres modelos la mayoría de las convenciones y recursos plásticos que hemos señalado con anterioridad. Parini, sin embargo, afirma que solo uno de ellos es propicio para generar una visión en “profundidad”, la “**yuxtaposición**”, esta categoría corresponde a los objetos que ocultan parte de otros y que generan una distancia entre las formas. Esta figura corresponde al traslapo y al escorzo, en este sentido, coincidimos en que es el más empleado comúnmente para generar “profundidad”. Como señalamos anteriormente, un elemento encima de otro establece una relación espacial que lo acerca o aleja; el escorzo, el traslapo, el collage, cualquier tipo de perspectiva, el claro-oscuro, el cambio de textura, es decir, las formas sobrepuestas generan “profundidad”.

El traslapo y la yuxtaposición se prestan a múltiples soluciones: los límites de las formas se pueden fragmentar y crear avances y retrocesos en partes de un mismo elemento, el collage con materiales y texturas también genera formas que se adelantan o avanzan, la misma yuxtaposición entre las partes de un objeto genera volumen y tridimensionalidad como en el caso de los escorzos. (Fig.35)

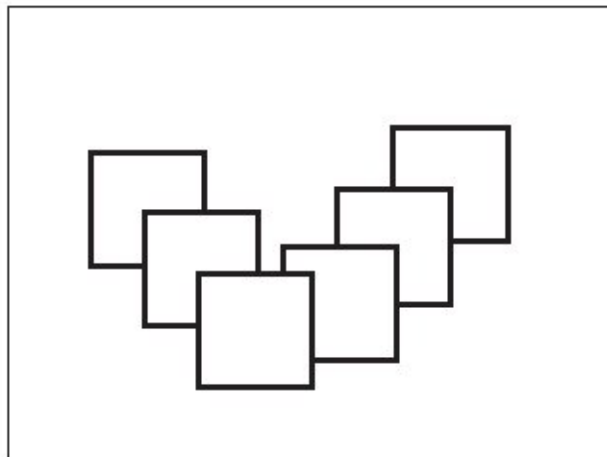


Fig. 35 Yuxtaposición

El último esquema crea una confusión visual porque no define claramente la distancia entre las formas: la “**ambigüedad**”, ésta genera precisamente una confusión espacial al no mostrar una definición precisa entre el “adelante” y el “atrás”. Esto corresponde a la transparencia y también puede generarse cuando los objetos entrelazan sus límites y no se distingue cual se aleja o cual se acerca. (Fig. 36)

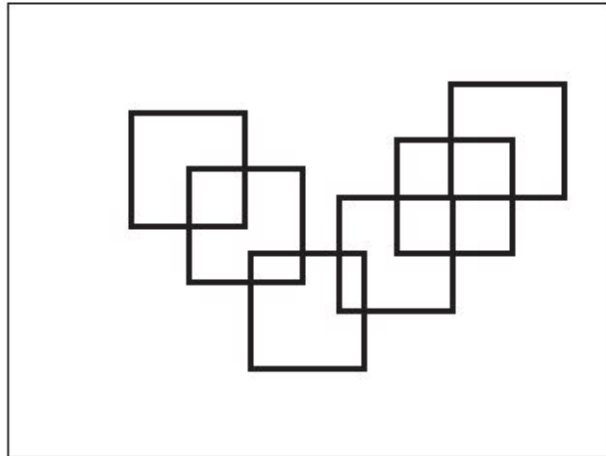


Fig. 36 Ambigüedad

Las soluciones plásticas empleadas en estos ejemplos han sido muy recurrentes en la pintura moderna del siglo XX, líneas que recortan la figura, áreas con color uniforme sin cambio de valor o de tono, tamaño de las formas y figuras sin correspondencia con la realidad sin embargo, estos códigos visuales, también fueron aprendidos. Así, como el artista mexicana del siglo XVI tuvo que asimilar y aprender, aproximadamente en treinta años, las convenciones visuales empleadas en el arte europeo (mismas que le tomaron casi cinco siglos crear a los pintores occidentales) también, los artistas modernos retomaron los códigos y recursos del arte primitivo.

Esta serie de convencionalismos son los mismos que aprenden en las clases de arte los estudiantes, normas que sirven para generar un espacio dentro de otro, fórmulas y códigos que los artistas han rescatado de la observación de la realidad y del entorno.

Pero ¿para qué le sirve a un joven conocer esto?, ¿qué aportaciones le puede generar a parte de una cultura visual y un desarrollo en su percepción visual? en la actualidad los

medios masivos de comunicación juegan un papel importante en la generación de formas de ver el mundo, de apreciarlo, de decodificarlo y de interpretarlo, ¿hasta que punto ese poder es usado con ética y con calidad? No siempre. La cultura de masas y del espectáculo domina la escena pública y tal parece que la población no tiene otros medios a los cuales asirse, pero hay un bastión que puede brindar otra alternativa, la educación. La enseñanza artística tiene entre sus objetivos el desarrollo de la creatividad, el empleo de técnicas y procedimientos (en el caso de las artes plásticas) pero también implica mucho más. Complejos procesos perceptuales se desarrollan con el mismo rigor que en cualquier disciplina científica: el pensamiento abstracto, el análisis, la síntesis, el pensamiento divergente y convergente. La enseñanza artística es parte de la formación integral de un individuo pero ¿esta educación tiene una vinculación con la realidad y con la vida cotidiana?, ¿para qué nos sirve?, ¿cómo hacer que esto tenga una repercusión directa y profunda en la vida de los individuos? Tal parece que cada día el arte esta más desvinculado de la gran mayoría, se concentra en una élite, por otro lado, la enseñanza artística parece no tener relación con la vida diaria. ¿Para qué nos sirve, por ejemplo, el conocimiento de los códigos visuales que aquí se describen?

La actividad artística y su enseñanza implica un entrenamiento en nuestra manera de ver el mundo y al “otro”, la creatividad es la solución de problemas, pero no sólo en el aula o en una composición, en la vida misma. La sensibilidad y la creatividad también se desarrollan a través del conocimiento de los códigos visuales o de convenciones plásticas. El entendimiento de estos recursos forma un puente entre la apreciación del arte (de parte del espectador) y la obra, fortalece la cultura, genera información y también propicia el pensamiento crítico. Además, involucra la subjetividad y la percepción de nuestro particular “espacio interior” como afirma Bachelard, esto va a repercutir en todas las áreas del individuo. Si bien es cierto que la pintura no ha tenido por intención primordial la copia mimética de la realidad, si fue una preferencia muy socorrida en la pintura occidental y esta condición alcanzó América a partir de la conquista. La adoración por la ilusión y la copia de la realidad (veremos más adelante que esta afirmación, de la supuesta predilección por copiar la realidad, no es del todo cierta) se fracturó en el siglo XX. Tal parece que el gran público está desvinculado de las otras formas artísticas que aprenden y cuestionan

nuestra realidad. El arte también nos enseña a vivir y a ser críticos pero ¿cómo, si no es accesible ni legible para la mayoría?

Este interés que permeó el arte durante siglos de aprender y capturar el mundo real no es lo que nos compete, ni tampoco la traducción de la apreciación del medio ambiente en códigos visuales, tampoco hacer un estudio de las principales técnicas de representación espacial. Aunque todo esto se ha tocado en este trabajo el punto modular es: reflexionar sobre la conveniencia de integrar la apreciación de los códigos visuales de las artes plásticas con la realidad y la vida cotidiana, vislumbrar hasta que punto estos códigos posibilitan o se contraponen con la creatividad artística y la expresión libre.

Cuando vinculamos los objetivos de la enseñanza artística con el propio desarrollo del individuo a través del conocimiento de los tipos de representación espacial de diferentes épocas, podemos entender cuáles fueron las condiciones sociales, espirituales, económicas y políticas de los hombres que generaron dichas imágenes. Este conocimiento también nos sirve para entender nuestro medio y ser participes en su formación y construcción, no sólo espectadores pasivos.

# **CAPÍTULO 3**

### **3.1 LA PERCEPCIÓN PROFUNDA DE FORMAS INARTICULADAS Y LA CREATIVIDAD.**

En las páginas anteriores hemos tocado la relación de la arquitectura con la pintura para abordar un tema específico, “la profundidad”, nuestro propósito ha sido vincular estas dos esferas para promover un mayor entendimiento de ciertos convencionalismos aprendidos que forman el lenguaje plástico. El desarrollo de una percepción visual más entrenada y sensible puede generar un vínculo mayor entre la obra y el espectador.

A partir de ahora, daremos un giro en el curso de nuestra investigación. Anteriormente nos referimos a los códigos visuales que generan “profundidad” y que son condicionados por nuestro contexto social y cultural e insistimos en la importancia de su observación, manejo y conocimiento como parte fundamental del lenguaje plástico. Ahora, abordaremos la investigación con el propósito de liberarnos de estereotipos y ataduras que impiden la creación artística y que propician la acción mecánica y repetitiva.

Hablaremos de la creatividad con base en la teoría del Anton Ehrenzweig sobre la percepción profunda de formas inarticuladas. Recordemos que el principio de la Gestalt es precisamente opuesto, nuestro cerebro reconoce las formas más ordenadas y simples: llamaremos a este proceso "percepción articulada consciente”.

Mucho se ha escrito sobre el desarrollo de la creatividad y sobre la capacidad creativa, no pocos estudiosos han abordado el tema de varias maneras, en algunas ocasiones incluso en varias etapas de la historia, se ha considerado que la creatividad es una suerte de magia engendrada por seres fantásticos que por un momento iluminan el alma y el espíritu de los privilegiados que la historia ha llamado artistas<sup>47</sup>. También se ha dicho que tales suertes no existen y que la creatividad es un resultado de arduo trabajo mental y práctico. Hablar de la creatividad artística resulta complejo porque es un término amplio y abstracto, por ello, para poder abordarlo centraremos la atención en la producción de imágenes visuales.

Las imágenes han acompañado a la humanidad siempre, los seres humanos pensamos y

---

<sup>47</sup> Léase a Neuman, Eckhard *Mitos de Artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Colección Metrópolis, España, 1992, 286 p.

pensaremos siempre a través de imágenes incluso éstas surgen en el hombre prehistórico antes que el lenguaje hablado, los hombres comenzaron a comunicarse a través de las imágenes. Gran parte de la información que tenemos del mundo y de nuestro alrededor llega a través de la vista, los sentidos son nuestros guías en esta aproximación y la experiencia nos permite sentir en carne propia. Quizá por ello las imágenes son tan importantes cada una de ellas contiene información valiosa, desde las primeras manchas que percibe un recién nacido identificándolas con su madre hasta las complejas y simbólicas imágenes renacentistas.

Los seres humanos las creamos con diferentes propósitos, para educar, para alertar, para gozar, para castigar, los fines son muchos y los medios cambian según la época, los adelantos tecnológicos y las necesidades sociales y económicas. ¿De dónde surgen esas imágenes?, ¿por qué algunas son tan complejas?, ¿cuál es el motor que las genera y las almacena? y especialmente ¿cómo se crean las llamadas imágenes artísticas?

Todas las imágenes surgen en un contexto determinado, producto de una sociedad específica. Dicha sociedad crea un código artístico propio e indescifrable en algunas ocasiones para los hombres de épocas posteriores. No es menester de ésta investigación indagar cuales han sido los causantes culturales, políticos, sociales, económicos o religiosos que han generado cambios en la producción de imágenes. Pero si nos interesa vislumbrar de dónde provienen las imágenes y específicamente las de actividad creativa y pictórica.

“La experiencia creativa siempre se traduce por un sentimiento de placer, de excitación provocado por la sensación de haber descubierto, penetrado o intuido nuevas relaciones o nuevos principios en el juego de la realidad...el arte sigue siendo la única vocación que, en un escenario organizado brinda al hombre un espacio abierto a su autorrealización”<sup>48</sup>

Albert Sarda

Ehrenzweig proporcionó, a través de sus investigaciones, una alternativa más para explicar el proceso creativo de un artista y sobre todo el origen primigenio de las imágenes poéticas que más tarde se objetivarán por medio del arte. Estas referencias nos han parecido enriquecedoras y acertadas; con base en ellas trataremos de hurgar en este complejo y cambiante aspecto de la creación: el proceso creativo. Anton Ehrenzweig fue un teórico

---

<sup>48</sup> Ehrenzweig Anton, *Psicoanálisis de la percepción artística*. p 9. Albert Sarda, catedrático y músico catalán, realizó el prólogo a la edición española de la obra de Ehrenzweig.



austriaco que realizó interesantes estudios sobre la pintura, la música, el dibujo y la enseñanza artística desde un enfoque psicoanalítico. En un primer texto titulado “Psicoanálisis de la percepción artística” analizó los procesos estructurales de la obra creativa y en “El orden oculto del arte” se enfocó principalmente en la creación individual. Su teoría señala la existencia de elementos formales inarticulados que están presentes en la estructura inconsciente de la obra de arte. El autor utiliza términos como mente profunda y mente superficial, percepción profunda y percepción superficial, Gestalt libre y Gestalt ligada; para que dichos términos sean claramente asimilados, primero tocaremos un tema que ayudará a esclarecer esta propuesta: “la percepción profunda”.

Una de las teorías más aceptadas y criticadas de igual manera, en cuanto a la percepción humana es la Teoría Gestalt de la percepción. Ésta contiene principios perfectamente delimitados que explican cómo opera nuestro sistema perceptual, la simplicidad, la búsqueda de las mejores formas (gestalt), la nivelación, la agudización y el equilibrio, son parte de los conceptos que los teóricos Gestaltistas han utilizado para explicar nuestro proceso perceptual. La mente humana, gracias a un complejo mecanismo, ordena los estímulos del mundo exterior captados por los sentidos y nos proporciona un mundo ordenado y fácil de reconocer.

Sin embargo, como ya lo señala Ehrenzweig, existe otra manera de percibir las diferencias, distorsiones y elementos no ordenados e inarticulados que la percepción Gestalt reprime y sintetiza con el propósito de ofrecernos una imagen simple y articulada. Estos elementos no ordenados son definidos por el autor como “Gestales inarticuladas o libres”, es decir, formas y símbolos que aparentemente no tienen una articulación lógica ni lineal con otros elementos, ejemplo de estas formas son las ensoñaciones, los mismos sueños o las alucinaciones. También las obras de arte están colmadas de estas formas inarticuladas que no son conscientemente percibidas pero que tocan las fibras más sensibles de los seres humanos a través de la “percepción profunda inconsciente”.

Ya Gastón Bachelard ha hecho alusión a estos estados mágicos del sueño que nos atrapan y transportan a situaciones aparentemente extraviadas y perdidas en la memoria.

Sigmund Freud, al igual que los Gestaltistas tiempo después, llamó la atención sobre esta capacidad articulante de la percepción, pero distinguió también la existencia de un

hueco para explicar que pasaba con los elementos inarticulados que no se agrupaban en una buena gestalt.

"Freud, que también captó la tendencia articulante de nuestra mente observadora, consideró que las experiencias formales procedentes de los estratos inferiores de la mente, como nuestras visiones oníricas, solían ser inarticuladas; aparecían ante nuestra mente superficial observadora como algo completamente caótico y eran difíciles de captar"<sup>49</sup>

Pero, ¿esto qué tiene que ver con el arte? En general se piensa o se le concede al arte esa función casi mágica de ordenar y equilibrar sus formas en buenas gestales. Si bien, es cierto que la percepción superficial, es decir gestalt, juega un papel importante en la elaboración y ordenamiento de las formas contenidas en el arte y en la naturaleza; es posible que dicha percepción reprima los elementos inarticulados contenidos en la obra por considerarlos caóticos y que con ello impida al espectador un acercamiento abierto y directo con todos los elementos de la obra. Aún aquellos que racionalmente son incomprensibles y aparentemente imperceptibles. Ehrenzweig se apoyó en varios teóricos y destacó la existencia de estos elementos inarticulados reprimidos por la mente superficial: Hebert Read, William James, Sigmund Freud, J. Varendock (quien identificó el mismo orden inarticulado en los estados del ensueño y en la actividad creadora) entre otros teóricos, sustentaron dichos postulados y coincidieron en que estos elementos inarticulados estaban presentes en el arte moderno occidental, incluyendo las irregularidades métricas de la poesía moderna y los glisandos y vibratos de la música.

Sin embargo, estas formas inarticuladas no son exclusivas del arte moderno ni siquiera del arte en sí mismo. Cada vez que los estratos más profundos de la mente son estimulados, lo cual sucede generalmente cuando las funciones superficiales de nuestra consciencia se aletargan momentáneamente, se producen estas nuevas imágenes inarticuladas. Como ya se mencionó anteriormente, florecen en el sueño, en el ensueño, en los chistes, en las imperceptibles variaciones musicales y en cualquier actividad creativa.

“La razón de esta identidad (entre las fantasías del ensueño y la actividad creadora) está, naturalmente en que en el estado creativo (como en el ensueño) se estimulan las funciones de la mente profunda. Pero mientras que el inerte ensueño es estadístico, el

---

<sup>49</sup>Ibíd. p.23

estado creativo es transitivo; su forma se dirige a dar una forma más articulada a la inarticulada visión creativa que cristaliza entonces en una idea formativa definida. Sin embargo si se suprime cualquier forma consciente definida, como en la pintura automática, el estado creativo se aproxima a la calma sin las perturbaciones del ensueño”<sup>50</sup>

Insistimos en que estos elementos inarticulados no son exclusivos del arte moderno o del arte abstracto, el arte tradicional ha contenido siempre estas manchas, atmósferas, gestos y garabatos que son casi imperceptibles pero que dotan a las grandes obras de esa magia que atrapa al espectador.

Nuestra mente superficial es incapaz de percibir las formas inarticuladas puesto que la percepción Gestalt superficial se encarga de suprimirlas; en ellas, se podría descubrir el simbolismo esencial de las imágenes del sueño y del arte. Y aquí abordamos un punto importante en esta investigación: Ehrenzweig afirmó que los verdaderos procesos creativos se dan precisamente en el nivel de la mente profunda y son sacados a la luz tras el orden y la articulación de la percepción superficial Gestalt.

“La tesis fundamental de este libro afirma que el placer estético en general sólo se adhiere a las elaboraciones Gestalt que la mente superficial proyecta sobre estructuras simbólicas inarticuladas de la mente profunda. El estilo y la belleza es una superestructura que sirve para ocultar y neutralizar el peligroso simbolismo escondido en las estructuras inarticuladas y no estéticas que las fundamenta. Los procesos creativos se dan en estos estratos ocultos.”<sup>51</sup>

Por ello decimos que el proceso creativo es un juego entre la percepción inarticulada que se proyecta directamente a la mano del creador de manera inconsciente y la percepción ordenadora o gestalt. El trabajo del artista es, en gran medida, reestructurar la percepción superficial articulada y tratar que el espectador a su vez permita que en su propio proceso contemplativo aflore la percepción inarticulada profunda para que emerjan ante él las formas y el orden oculto del arte.

En la pintura tradicional es fácil reconocer elementos formales articulados empleados con el propósito de producir un goce estético; aunque cada estilo artístico hasta finales del siglo XIX haya contado con características formales y categorías visuales específicas de su

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 28

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p.33

momento histórico. El afán de representar lo reconocible, auxiliándose en la observación de la realidad tangible, llevó a los pintores a buscar un orden lógico y coherente, mismo que fue exigido a su vez por los ojos del espectador. La historia de la visión y su evolución es una prueba de ello. Dichas formas ordenadas y perfectamente diferenciadas son percibidas con mayor facilidad que las inarticuladas, las cuales son captadas por la retina y el cerebro pero no son reconocidas conscientemente.

Existen varios ejemplos de esta forma distinta de percibir la realidad y uno muy sencillo, que ilustra esta inclinación ordenadora de nuestra mente, lo encontramos en los mapas geográficos ordinarios: captamos con mayor facilidad la forma y la silueta que representa la plataforma continental, identificamos la forma del Continente Americano y de nuestro propio país, pero difícilmente podemos recordar la forma del Océano Atlántico o Pacífico.

En la enseñanza del arte y particularmente en el dibujo, se propicia que los estudiantes perciban los espacios de otra forma, observando precisamente, la figura de los espacios negativos y no sólo de los positivos como estamos acostumbrados. Para captar con mayor escrutinio la forma de una mano abierta es mejor observarla como un conjunto de manchas, de líneas, planos, sombras y relaciones espaciales que permitan alejar por un momento el concepto mental y racional que tenemos de la mano.

Algunos métodos de dibujo como el de Kimon Nicolaides<sup>52</sup> apuestan a que el estudiante dibuje lo que ve y no lo que sabe y que involucre en el reconocimiento de las formas las sensaciones táctiles. Betty Edward en su texto "Aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro" también insta a los estudiantes a ejercitar el trabajo de observación por medio del hemisferio derecho para "ver" de otra manera. Dichos ejemplos se oponen particularmente a la función ordenadora y selectiva del cerebro, desarrollan en el alumno un tipo de percepción contrario al principio Gestalt. Dibujar espacios negativos, dibujar la forma de las sombras o los contornos del espacio es desviar la percepción Gestalt y observar lo no reconocible a primera vista. A un estudiante de arte y concretamente de pintura no se le enseña sólo a pintar y ordenar los elementos plásticos; se le enseña a "ver".

Rudolf Arnheim basándose en los principios de la Teoría de la Gestal estipuló que, "ver es

---

<sup>52</sup> Nicolaides Kimon, *The Natural Way to Draw*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1969.

comprender” y esto no es otra cosa que pensamiento visual, lo cual nos resulta por demás importante y cierto. Pero también podemos comprender el mundo de otra forma, a través de los símbolos e imágenes que no son conscientemente percibidos por la mente superficial.

Con lo anterior no estamos negando la importancia de los descubrimientos de los teóricos Gestaltistas, es cierto que nuestra mente ordena el mundo y lo transforma en un ambiente reconocible. El magnífico y complejo proceso perceptual llevado a cabo por el cerebro humano nos permite oler, tocar, ver, distinguir entre un amarillo y un azul, discernir a qué distancia de nosotros se encuentran los objetos y los seres del mundo real, caminar erguidos sin caer, diferenciar un atardecer de un amanecer, los mínimos cambios en la expresión de un rostro producto de la emoción. En pocas palabras, vivir y experimentar la maravilla que se extiende ante nuestros ojos en un simple parpadeo.

Pero es real que la Gestalt representa sólo un paso en el entendimiento del mecanismo perceptual de los seres, si bien es cierto que existen varias teorías que investigan la percepción humana, todavía no está del todo esclarecido este mecanismo y las funciones del cerebro también involucran otros procesos que no han sido valorados o quizá no son entendidos.

Los mecanismos inconscientes de la mente profunda también nos proporcionan una imagen del mundo y de la realidad. Estos mecanismos de la creación humana no se pueden explicar por una vía exclusivamente racional y lineal, los recuerdos, las experiencias grabadas en nuestras pupilas y en nuestro corazón y su carga emocional, no pueden ser excluidos de la creación artística. Y vale decir que parte de este olvido se debe a la educación que se nos brinda ya que durante siglos se han privilegiado ciertos procesos mentales y se han desvirtuado otros. En la educación escolar, por ejemplo, se procura principalmente reforzar la llamada percepción gestalt y los procesos mentales que esta implica, la memoria, la racionalización, la identificación, el pensamiento lineal y discursivo y se desatiende un proceso cognitivo que sea más sensitivo y visual. Hans Daucher resaltó de manera clara la importancia urgente de una educación visual.

"La percepción de los sentidos -en especial la visión- es capaz de aprehender más verdad humana de lo que el raciocinio puro suele concederle"<sup>53</sup>

"La cibernética y las computadoras electrónicas simulan complicados procesos mentales, y

---

<sup>53</sup> Daucher Hans. *Visión Artística y visión racionalizada*. p.7

con ayuda de unos sistemas especiales de almacenamiento de datos, son capaces de realizar unas funciones muy superiores a las del cerebro humano. Lo notable de todo ello estriba en que son aquellas facultades intelectuales a las que las escuelas dedican hoy mayor atención, las que más fácilmente resultan imitables por vía electrónica: los rendimientos de la memoria, el raciocinio numérico, el raciocinio lógico-funcional. Por el contrario, la cibernética se enfrenta con unas dificultades apenas superables cuando intenta imitar unas capacidades humanamente simples, a las que la conciencia moderna no concede el calificativo de función intelectual y que, por el contrario, son encasilladas en la inferior esfera de los sentidos, como es el caso, por ejemplo, de los procesos simples de la vista."<sup>54</sup>

Pero hemos visto que la observación objetiva nos oculta también los mecanismos más profundos de la mente los cuales afloran en algunos casos a través del arte. El resultado es que éstas formas, aparentemente imperceptibles, emergen dando vida a un gran estilo personal, como en el "sfumato" de Leonardo o en la "terribilita" de Miguel Angel.

Precisamente, el entrenamiento que hemos recibido encaminado al ordenamiento del mundo, al desarrollo de la percepción gestalt superficial y por qué no decirlo, al desarrollo de un hemisferio cerebral prácticamente racional, nos impide percibir estas formas inarticuladas que casi siempre son percibidas muchos años o siglos después cuando la percepción superficial ha asimilado las formas intrínsecas del arte.

Fuera de la esfera artística también se utiliza esta forma de percibir libre e inarticuladamente el mundo: los sueños nos permiten vivir en carne propia sensaciones y emociones tan reales y vívidas como la vigilia. Sus formas ambiguas y caóticas nos parecen en el sueño mismo tan normales y comprensibles como disparatadas y confusas en vigilia.

Mientras permanece alerta la percepción gestalt, con toda su carga racional y ordenadora, el ojo se esmera en enfocar y distinguir los objetos del mundo real con precisión y con una buena gestalt. Cuando nos descuidamos y la percepción profunda nos permite ver más adentro y afloran las formas inarticuladas y ambiguas de la mente profunda es entonces cuando salen a la superficie las imágenes del ensueño y de la creación. Ésta oscila siempre entre lo articulado y lo no articulado, a veces predominan las formas articuladas de la percepción gestalt y a veces las formas caóticas de la percepción profunda.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p.9

Pero siempre han convivido en el ser del artista y tal vez, la variación en los estilos y en los motivos del arte sea, en cierta medida, producto de tales oscilaciones.

Enrich Woolfflin estableció una diferencia entre el Renacimiento, lineal y ordenado, y su contraparte, el Barroco, espacial y confuso, el predominio de la razón y el predominio de la emoción respectivamente. Quizá también el predominio de la percepción Gestal articuladora y el predominio de la percepción profunda inarticulada.

Existe un término que implementa Ehrenzweig llamado **condensación**, con él alude a la relación entre una forma inarticulada de la percepción profunda y una forma articulada y racional del principio gestalt. La **condensación** es una mezcla de formas incompatibles y su ordenamiento es totalmente racional pero sus formas surgen del inconsciente.

“Podríamos decir que la visión superpuesta es de estructura irracional, pero de contenido no necesariamente irracional; en cambio una condensación es de estructura racional pero de contenido irracional”<sup>55</sup>

Aunque todo el arte está colmado de estas formas, como ya hemos mencionado, es más fácil distinguirlas en el arte moderno y en el arte primitivo; el arte tradicional también posee elementos inarticulados pero se esconden en "las formas vagas e inarticuladas de la técnica artística y en las formas del fondo" <sup>56</sup>

¿Cuál es la causa de esto? El artista primitivo comenzó a dibujar quizá al ver la sombra de sus manos reflejadas en la pared, pintó, danzó y se expresó primeramente con el propósito de sobrevivir<sup>57</sup>. El cometido de cualquier tipo de expresión de lo que ahora llamamos arte primitivo estuvo encaminado a una función ritual y mágica más que estética. Para el artista primitivo no existía el orden, el desequilibrio, la belleza o lo grotesco, es decir, no convivía con valores estéticos. Gracias a esto, la barrera analítica y articulante de

---

<sup>55</sup> Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. p. 78

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p 64

<sup>57</sup> La hipótesis más difundida sobre la función mágica del arte primitivo fue formulada por el abate Henri Breuil en la primera mitad del siglo XX pero las investigaciones de Annete Laming-Emperaire brindaron un nuevo enfoque: la disposición de las figuras obedecía a una organizada composición significativa. Estas dos vertientes no han sido del todo comprobadas, el prestigiado prehistoriador Andre Leroi-Gourhan señaló la evidente función simbólica y mágica de algunos objetos (como colgantes fósiles o fragmentos de minerales de formas extrañas) aunque destacó que es muy difícil comprobar una función estrictamente mágica en el arte primitivo particularmente en el paleolítico. Sin embargo, esta es la hipótesis más aceptada por historiadores y teóricos del arte como Ernest Gombrich (*Historia del Arte*), Juan Hacha (*Introducción a la teoría de los diseños*) o el mismo Erenzweig (*Psicoanálisis de la percepción artística*).

la mente superficial dejó aflorar los temores y visiones más profundas del inconsciente a través de formas no articuladas y libres de cualquier selección y represión racional.

"La mente primitiva, se aproxima en muchos otros aspectos a la mente infantil y a nuestra propia mente inconsciente"<sup>58</sup>

No son pocos los teóricos que han hablado de este predominio del inconsciente y de la falta de límites en la mente infantil y ello es también demostrable a través del dibujo. El niño dibuja exactamente lo que ve y lo que siente, su visión todavía no alcanza la selección ni el escrutinio de la mente adulta. Durante los tres y los cuatro años de edad el individuo vive en el mundo de la fantasía y la imaginación, es la etapa de los llamados juegos de ficción, la mente es totalmente libre y aterradora; lo mismo ocurre con la mente primitiva.

En la evolución del arte, principalmente del occidental, se ve el descubrimiento de la perspectiva lineal y de las leyes de la visión en pleno Renacimiento, como el triunfo del raciocinio sobre la intuición y el misticismo gótico. Lo mismo sucede con el dibujo infantil, cuando el individuo comienza a analizar los objetos del mundo real y su ubicación en el espacio de acuerdo a un orden lógico y estructurado, se dice que, la razón predomina en la visión y la ubicación espacial corresponde a las llamadas leyes de la perspectiva. Con ello se pierde parte del simbolismo y expresión del dibujo infantil, el poder de la mente superficial y articuladora dominará hasta que el joven adulto aprenda nuevamente a ver. Al igual que el artista primitivo o gótico, el niño confiere a las formas plasmadas en el papel o en el plano características simbólicas y mágicas y lo observamos claramente en la jerarquización del arte gótico y en la jerarquización del dibujo infantil.

Con la facultad o habilidad de representar los objetos en perspectiva la destreza creadora del dibujo infantil se desplaza y entra en el dominio de la inteligencia, lo que trae como consecuencia el deterioro de la fantasía, del poder expresivo y organizador de la mente profunda y de las formas inarticuladas que prevalecen en el arte y en la mente primitiva. Quizá esta afirmación parezca demasiado tajante e impositiva, pero no hay que caer en el error de pensar que el desarrollo de las capacidades técnicas en el dibujo nulifica o minimiza la creatividad. Lo que tratamos de aseverar es el hecho de que la enseñanza y práctica del dibujo, en manos de un guía inexperto corre el riesgo de alterar la expresividad y espontaneidad del joven dibujante. Esto definitivamente depende de las aptitudes y

---

<sup>58</sup> Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. p. 70



actitudes del artista, jamás podríamos negar la belleza y expresividad del trazo técnicamente perfecto de Durero o de Leonardo. Pero sí podemos afirmar con la experiencia que nos da la labor docente, que un joven estudiante si no es correctamente encausado en las artes del dibujo, puede caer en el engaño del tecnicismo e imposibilitarse para realizar dibujos que requieran invención y libertad de su parte.

“Si al niño se le asiste debidamente en la formación de sus cánones estéticos a nivel sincretista, el ulterior despertar de su autocrítica analizadora no será ya tan nociva”.<sup>59</sup>

En general los adolescentes se preocupan demasiado en el correcto registro de la realidad a través del dibujo, idea muchas veces impuesta en el hogar y reforzada en las aulas.

"La decadencia del arte grande en un estilo suave tanto puede explicarse por la acción pulimentadora de la percepción como por la censura del súper ego"<sup>60</sup>

Esta pequeña cita asevera una de las grandes aportaciones que el psicoanálisis ha hecho a la teoría Gestalt, pues la mente superficial elabora estos procesos de selección y represión apoyándose también en la censura del súper ego; y esta censura no va encaminada sólo a las formas inarticuladas sino que esconde tras de sí el miedo a todo elemento que contenga un símbolo inconsciente.

La historia del arte ha demostrado que los nuevos estilos no surgen de la noche a la mañana, existe toda una serie de cambios que se dan paulatinamente y que llegan a convertirse en un gran estilo, pero también es cierto que toda forma nueva es difícil de comprender o de asimilar por sus contemporáneos y sólo después de años, incluso de generaciones, se vuelve parte del repertorio cultural. Lo que en un principio fue caos para la percepción, con el tiempo y gracias a la producción de estilos individuales, se convierte en el gran estilo de una época que finalmente será aceptado y comprendido perceptivamente. Quizá por ello exista el mito de que el artista se adelanta a su época, tal vez no se adelanta y lo único que hace es sacar a la luz formas de ver el mundo y la realidad que los demás no han podido identificar; educa con ello la mirada del espectador hasta que estas nuevas formas son comprendidas o mejor dicho, asimiladas.

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 26

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p.74

Para nadie es desconocido el revuelo que han causado las nuevas formas de ver el mundo que ha producido la pintura y ello se puede comprobar desde el atacado y mal juzgado Barroco hasta el impresionismo, el fauvismo, el expresionismo o el arte posmoderno. Y por ejemplo pondremos el siguiente caso, parece ser que gran parte de los espectadores comunes y no instruidos en las artes que asisten, en este caso, a los museos en la ciudad de México, tienen asimilado y muestran especial predilección por el impresionismo y lo consideran por demás bello. Aunque dicha tendencia data de finales del siglo XIX y el objetivo de los artistas impresionistas no fue en mucho crear objetos bellos, sino reflejar la incidencia de la luz en la retina y romper la tradición pictórica de más de cuatro siglos. La pintura impresionista no fue del todo aceptada en sus inicios, la lenta asimilación por parte del espectador se dio casi una generación después. Y así como éste existen más ejemplos que demuestran el proceso gestalt y ordenador de la percepción y la correspondiente asimilación y entendimiento de imágenes nuevas.

"Esta lenta emergencia de la uniformidad en sustitución de la diversidad es con mucho, el ejemplo más impresionante de la actuación del proceso gestalt. Aplasta y nivela hasta la muerta uniformidad todas las diferencias entre los individuos."<sup>61</sup>

Una forma artística al igual que un estilo artístico es más vigorosa y frenética cuando carece de inhibiciones y se da de forma espontánea bajo los impulsos de la intuición más que del raciocinio, por esta misma causa el arte primitivo posee una fuerza expresiva inigualable.

La arquitectura Barroca mexicana suplió su planimetría, puesto que la mayoría de sus construcciones partían de la planta cuadrada del siglo XVI, con una expansión de formas, colores y texturas que ocupaban todos los espacios y parecían desbordarse. Esto debido a una imaginación y libertad expresiva que no atendió las formas del volumétrico Barroco europeo; la imagería indígena tomo de éste lo que reconoció como propio, por ello es tan complejo clasificar los diferentes aspectos del Barroco en México.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p.75



Fig. 37  
Altar de la Iglesia de Santa María,  
Tonanzintla, Puebla  
Barroco Salomónico Siglo XVIII

No está de más recordar nuevamente los estudios de Enrich Woolfflin, la distinción que hizo entre Renacimiento y Barroco, entre una visión lineal y otra pictórica. Esta oposición no sólo abarcó el terreno del arte, también la forma de intuir el mundo y el espacio; dos formas de sentir, una racional y otra emocional, una apolínea y otra dionisiaca.

Comúnmente se cree que el arte es la materialización de una organización rigurosa y en parte esto es cierto, pero también es cierto, que el impulso creativo del artista y su imaginación existen y están presentes en una obra. La creatividad no es una virtud exclusiva del artista es una característica del ser humano que se desarrolla y se entrena. Sin embargo, la creatividad artística envuelve muchos mitos producidos por características sociales y culturales en diferentes épocas. Anton Ehrenzweig describe la creatividad artística como un juego dinámico entre la percepción profunda y la percepción conciente (gestalt); ya hemos explicado que la primera se encarga de las imágenes inarticuladas del inconsciente y la segunda registra las formas simples y organizadas de la visión conciente.

Es decir, existe una combinación entre los datos del mundo real que se ordenan a través del principio “gestalt” y los datos inarticulados de la percepción profunda; ambos se pueden manipular, recomponer y organizar en aras de la creatividad. Esto es gran parte de la actividad creativa y mental que denominamos “fantasía”, este nivel de la conciencia es conocido en el mundo de la psicología como “**proceso primario**”. Precisamente, el proceso primario determina la estructura de los procesos inconscientes y una de las aportaciones de Ehrenzweig fue que sus estudios se ocuparon de estas estructuras. Antes se consideraba que eran totalmente caóticas, sin embargo, esta superestructura inconsciente puede presentar un orden más complejo que la estructura racional que se apoya en la lógica del pensamiento. En este ámbito, el aparente poder del raciocinio baja la guardia y es sustituido por un juego de imágenes y formas sin límites fijos y sin ideas preconcebidas. Es por ello que en este proceso primario es en donde se encuentra el poder expresivo el arte. La armonía entre estas dos formas de visión da como resultado el trabajo creativo.

“En contraste con la enfermedad, el trabajo creativo logra coordinar los resultados de la indiferenciación inconsciente y los de la diferenciación conciente revelando de este modo el orden oculto que subyace en lo inconsciente”<sup>62</sup>

El autor retoma el término “**reificar**” del psicólogo cognitivo-conductual M. Cully y lo describe como la capacidad del niño de considerar como exterior los contenidos de su mente. Pues bien, este proceso también se da en la creatividad artística al integrar la percepción objetual (gestalt) que ha sido destituida y manipulada por los procesos inconscientes de la percepción profunda. La **reificación** no atribuye una forma realista y ordenada a las formas simbólicas inconscientes sino que combina los dos tipos de visión es decir, en mayor o menor medida el artista ordena las formas inconscientes y las expresiones simbólicas para integrar los objetos y situaciones de la realidad exterior.

“La reificación secundaria del juego simbólico del artista no consiste simplemente en recubrir sus formas simbólicas con una delgada capa que represente la realidad exterior ni en la proyección de un significado racional superficial sobre ellas.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p.20

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p.175

Tal vez por ello, la imagen artística, tanto la pintura realista como la abstracta, contiene una fuerza vital que nos sorprende; las convenciones y los códigos visuales aprendidos no logran calcificar ni estropear la obra de los grandes maestros. El dibujo realista de los murales de Bonampak, contienen una sutileza y una delicadeza que nos conmueve. Gracias a la reificación, el empleo de los códigos visuales, el uso de la técnica y el entrenamiento no transforman el trabajo plástico en un ejercicio mecánico y sin vida. En este sentido, la revisión de los procedimientos empleados en el arte para crear espacialidad y “profundidad” no son una traba para el estudiante o para el artista, por el contrario, enriquecen el trabajo y lo complementan. Sería interesante que los métodos de enseñanza artística se interesaran por recalcar y considerar los mecanismos de la percepción profunda, no con el propósito de menguar el trabajo ordenador y analítico de la percepción gestalt, sino con el fin de explotar esta relación entre el inconsciente y lo consciente en aras de la libertad creativa.

Para nadie es nuevo identificar que el dibujo infantil en los primeros años del garabateo es fresco y espontáneo, libre y sin objetivos comunicativos específicos; al transformarse en el dibujo de un niño mayor, se altera por la información recibida y comienza a ordenarse de manera analítica y sintética. Esto no es malo, marca el desarrollo normal de la observación, la asimilación de códigos visuales y también un cambio en la percepción espacial. Sin embargo, precisamente, cuando surge esta preocupación por la correcta ubicación espacial, la proyección de luces y sombras acordes con la realidad, el empleo de la perspectiva, en fin, cuando se inicia el camino de la imitación y la comparación, generalmente, se pierde el vigor, la frescura y la expresividad del trazo infantil. Pero el inconsciente, la subjetividad, la percepción profunda y la intuición siempre están ahí no se pueden disociar de nuestro actuar ni de nuestra creatividad.

En el ejercicio pictórico no es posible hacer una distinción tajante entre la importancia de los elementos de la obra, todos, por pequeños que sean, forman una trama indisoluble; el accidente, el gesto y la espontaneidad no permanecen ajenos.

La expresión, la fuerza en la pincelada, la saturación de un color, la soltura de una mancha o un sutil degradado son elementos que ningún creador plástico descuida, porque sabe que esa pequeña línea es la que separa la exaltación de la sensibilidad del espectador, de la simple contemplación estética.

Nuestra creatividad está anclada a este proceso primario, a veces experimentamos una libertad creadora sin percatarnos de ello o por el contrario, un controlador orden creativo; ello depende del modo de reaccionar de nuestras funciones mentales, el proceso creativo no es lineal es ríspido y escabroso. El juego entre el predominio de la visión racional y la irracional condiciona y es parte de la creatividad. En momentos se abandona al feliz accidente de la espontaneidad, pero inmediatamente después, aquellas manchas y formas producto del azar luchan por alcanzar una forma definida, y las facultades racionales hacen que estas formas no parezcan vagas o caóticas.

La espontaneidad es la liberación del inconsciente y esta visión aparentemente irreflexiva y desenfocada atisba los detalles menores sin perder de vista la imagen global, este complejo proceso no genera un caos accidental, como señalaban los teóricos de la gestalt. La importancia y supremacía de la visión inarticulada ha sido comprobada en pruebas de laboratorio. Es importante recalcar que estas dos potencialidades en la visión no son exclusivas de las artes plásticas, se dan en todas las disciplinas artísticas y en todas las esferas del actuar porque, como decíamos en páginas anteriores, la creatividad es inherente a cualquier actividad humana.

Hemos recalcado el mecanismo a través del cual nuestro sistema perceptual reprime los bruscos cambios de forma y tamaño de los objetos del mundo real que son producidos por el movimiento, la posición o la distancia. Ésta constancia perceptual es una de las aportaciones más importantes de la teoría Gestalt de la percepción. Pero, ciertos convencionalismos ideados y empleados en la pintura por los artistas de varias épocas son precisamente, la reivindicación de esos bruscos cambios de forma, color y tamaño que no percibimos de manera consciente. La alteración en el tamaño de los objetos a través de la perspectiva lineal anula la constancia de tamaño, al igual que el drástico cambio en las alturas de las partes del cuerpo humano que se crea al solucionar un escorzo. También los

altos contrastes de luz y sombra que alteran el color uniforme de los objetos, eliminan la constancia de tono.

El objetivo de los pintores sin duda estaba muy alejado de descubrir y observar los mecanismos inconscientes de nuestra mente; tal vez les interesaba crear códigos visuales que generaran mayor realismo o más dramatismo o simplemente, nuevas posibilidades plásticas.

“el logro creativo del arte constituyó un avance en la representación científica y plástica del mundo exterior, y cosa bastante extraña, este avance se basaba en las sucesivas irrupciones de percepciones inconscientes y biológicamente menos relevantes que habían sido reprimidas por las constancias de forma, tono y color”<sup>64</sup>

Podríamos decir que los mecanismos que generan “profundidad” no siempre han tenido la intención específica de copiar el mundo real y que también han sido creados por la percepción de formas inarticuladas inconscientes. No todos los códigos empleados en el arte parten de una base racional consciente y científica. Los efectos de “profundidad” no necesariamente tienen la intención de copiar el mundo visual involucran, como toda actividad humana, mecanismos profundos e inconscientes que no podemos definir ni explicar de manera objetiva.

A partir del siglo XX la creación de “profundidad” en las imágenes bidimensionales se alejó drásticamente de la formación de un espacio ilusorio que se extendiera hacia el infinito. Las soluciones se volvieron más abstractas y se emplearon códigos visuales más simbólicos que físicos: el suprematismo extremo de Malevich, la economía de elementos plásticos para crear un equilibrio de Mondrian, la perforación directa del lienzo de Fontana, la yuxtaposición no de formas sino de materiales empleada en los collages cubistas o en el dadaísmo, la temperatura del color o la diferencia entre su pureza y su opacidad, por mencionar algunos recursos.

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 179

La “profundidad” se forma en cualquier tipo de pintura ya sea abstracta o realista y tan valiosos son unos procedimientos como otros, todos obedecen a la combinación de dos tipos de percepción, la consciente y la inconsciente. El escrutinio de las leyes de la visión y la creación de un espacio ilusorio compatible con la realidad física, en la pintura occidental, no obedeció siempre a la predilección de los artistas por plasmar el mundo exterior en el lienzo (esto ya lo ha señalado Pierre Francastel).

“La perspectiva representa para la mayoría de la gente un registro objetivo de la realidad pero es lo contrario, es un sistema de configuración convencional...para mí el espacio no es trasposición simbólica, sino experiencia, no es representación, sino conocimiento”<sup>65</sup>

No fue el interés genuino por captar la realidad lo que generó que los artistas renacentistas idearan fórmulas y convenciones plásticas como la perspectiva lineal o la perspectiva atmosférica. Es cierto que también fueron conceptos filosóficos, científicos y sociales los que les llevaron a idear un tipo de representación espacial, pero sin proponérselo observaron el mundo sin las represiones ni inhibiciones que genera la visión objetiva y racional. La paradoja es que al capturar lo inconsciente nos hicieron partícipes de lo consciente.

En capítulos anteriores hemos hecho un recuento de algunos códigos visuales empleados en la arquitectura y en la pintura para crear “profundidad. Las dos emplean determinados convencionalismos para crearla pero, ninguna puede prescindir de la acción directa de la percepción profunda en el creador y en el espectador. Por otro lado, la apreciación de una nos puede descubrir a la otra, la percepción de la “profundidad” en la pintura requiere de un parpadeo al medio bidimensional, en la arquitectura, el espectador la percibe a partir de su acción y de su movimiento y esta se transforma en la medida que el espectador se desplaza. En la arquitectura el espacio tiene límites físicos que, sin embargo, son ideados por la mente y la acción humana, en este terreno cobra sentido la visión inconsciente del creador y se proyecta sobre un orden lógico del espacio.

---

<sup>65</sup> Francastel, Pierre. *Pintura y Sociedad*. p.35. Francastel defiende la idea de que la obra de arte tiene un valor “significativo” y no “simbólico” (Panofsky). La perspectiva, por ejemplo, es una estructura y un atributo de la obra y de la actitud creadora; no es una receta ni una causa exterior.



El trabajo plástico también requiere una acción dinámica entre la técnica, el empleo de conocimientos teóricos y de conceptos, y la libertad y expresión interna, este diálogo enriquece la obra y le da un carácter humano.

Ehrenzweig recalcó la omisión de la teoría Gestalt para hablar de esta forma inconsciente de la percepción la cual se tenía plenamente comprobada con base en los estudios de Freud y de William James. La teoría Gestalt privilegia nuestra capacidad ordenadora y sintética para captar las formas y considera el arte como el ejemplo más asertivo de ese orden; en este sentido, sus observaciones en cuanto a la percepción de la “profundidad” en la pintura son muy valiosas. Sin embargo, no se puede encasillar nuestra aproximación al mundo en la teoría gestalt, las pinturas abstractas muchas veces no corresponden al esquema ordenado y articulado de ésta. En el arte, como en todas las esferas humanas, se da esta relación entre lo racional y lo irracional, lo objetivo y lo subjetivo, entre el conocimiento de las causas y la intuición; entre la percepción racional ordenadora y percepción profunda inconsciente.

# **CAPÍTULO 4**

## 4.1 LA PINTURA Y LA PERCEPCIÓN

Desde tiempo atrás se ha observado como opera nuestro sistema óptico, los egipcios, los griegos, los hombres Renacentistas, entre otros, indagaron en ello. La producción pictórica ha contado con conceptos estudiados a fondo en cada época, como teorías del color o de composición basadas en la observación de la naturaleza como principal referente de la realidad. Pero es hasta el siglo XX donde se le da una mayor importancia no sólo a la manera en que el espectador decodifica la imagen, sino a sus procesos personales de apreciación y percepción. Con ello, se abrió efectivamente una nueva ventana, no hacia la obra, sino hacia al espectador. Las diferentes teorías de la percepción, el psicoanálisis o el destacar la relevancia de la subjetividad del observador y los innovadores procesos artísticos, han generado nuevas preguntas sobre la apreciación y la percepción artística. Ahora se toma en cuenta que la conexión entre objetividad y subjetividad brinda infinitas lecturas y posibilidades al creador y al espectador.

De igual manera, a partir del siglo XX, las diferentes opciones de producción plásticas estallaron y generaron un extenso repertorio de propuestas en las que se buscaron diferentes funciones y objetivos para la pintura. Los cánones empleados durante siglos para generar una “profundidad” que tendía a basarse en la realidad desaparecieron y fueron sustituidos por conceptos cada vez más abstractos sobre el manejo del espacio. El afán por crear “profundidad” pasó de moda. Incluso Clement Greenberg, uno de los críticos de arte más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, consideró que la gran característica de la pintura moderna era su plenitud. Muchos artistas postularon a los cuatro vientos la anulación de un espacio ilusorio y ficticio. Pero, como tal, la “profundidad” estuvo presente en todas estas obras por abstractas que fueran, como ya hemos señalado, los traslapes, la coplanaridad<sup>66</sup>, incluso la ambigüedad visual más provocativa genera “profundidad”, ésta es una expectativa de nuestro sistema visual.

Los pintores perdieron de vista que no se puede controlar del todo la visión del espectador, ni con convenciones nuevas ni con el reforzamiento de los antiguos códigos, la visión tiene vida propia y funciona de manera autónoma. Cuando nos referimos a la

---

<sup>66</sup> Ver capítulo 2

percepción visual debemos tomar en cuenta varios aspectos, sin duda requiere y depende de la participación activa del espectador y de su experiencia, pero también es cierto que ésta tiene características propias que son fisiológicamente demostrables y que no cambian. Como el hecho de distinguir un objeto adelante y otro atrás; es decir nuestra percepción confiere “profundidad” al mundo cotidiano y a las imágenes.

Sin embargo, la percepción no sólo selecciona las formas simples y reconocibles, como afirma la Gestalt, la percepción es también polivalente, con ello queremos decir que puede seleccionar a su antojo formas y figuras y conferirles un orden diferente. Por ejemplo, al observar el diseño geométrico de un tapete huichol podemos separar el fondo de la figura, pero también podemos, no sin cierto esfuerzo y predisposición, seleccionar algunas formas y observarlas indistintamente como fondo o como figura.

Nuestra atención es dinámica, si bien, hemos insistido en que la percepción de la “profundidad” es una capacidad cerebral, también es cierto que en algunas situaciones, sobretodo en la apreciación de imágenes bidimensionales, podemos manipular nuestra visión al enfocar o desenfocar la mirada. Al cerrar un ojo o simplemente al concentrarnos en un elemento que sea de nuestro interés. Ya Josef Albers había destacado la variabilidad del color para sugerir distancia pues el tamaño, el brillo o su temperatura, lo acercan o alejan. Un color frío no siempre pasará a segundo plano, un color oscuro puede acercarse al espectador y no siempre extenderse hacia atrás. A veces podemos observar un cuadro con características totalmente bidimensionales; colores planos, formas recortadas, incluso coplanaridad en sus figuras e instantáneamente, sin que nos demos cuenta, esas formas planas empiezan a acercarse y desplazarse para generar no sólo “profundidad”, sino efectos tridimensionales. En la obra de Paul Klee hay varios ejemplos así, esto se debe en gran parte, a un profundo conocimiento de las cualidades del color por parte del artista, pero también, como dice Albers, *a la interacción del color*.

No olvidemos que la forma de las cosas que percibimos es también producto del dinamismo de nuestra atención, la percepción es selectiva y privilegia también formas a las que les puede conferir valores personales, subjetivos y simbólicos, en este sentido la teoría gestalt no atendió la parte subjetiva e inconsciente del espectador.

El terreno de la percepción es cambiante y proliferan nuevos estudios con aseveraciones que nos maravillan, como el supuesto de que no son las longitudes de onda las que nos hacen percibir los colores, sino una compleja actividad neuronal y reacciones fotoquímicas que se producen en los conos de la fóvea<sup>67</sup>. Con ello se deduce que es también errónea la idea de que en nuestra retina se forman imágenes invertidas del mundo. Con lo anterior queremos destacar el aspecto cambiante de los estudios sobre la percepción que involucran enfoques desconocidos anteriormente pero, sin duda, se tiende a dar mayor énfasis a las condiciones socio-culturales del espectador y también a las individuales y personales.

La apreciación del mundo visual y del arte no es un proceso mecánico ni igual para todos, depende de nuestros intereses, expectativas, historia personal, cultura, en fin, de nuestra circunstancia y de nuestro contexto. El papel del arte en la formación y desarrollo del individuo también puede enriquecerse con la vinculación de diferentes disciplinas y estudios (como el caso de las teorías de la percepción aquí esbozadas) que nos permitan facilitar una educación visual que nutra no solo un aspecto del individuo y que tenga una repercusión activa en su realidad. No podemos generar una interpretación objetiva y definitiva del arte, pero si podemos propiciar una visión crítica de nuestro contexto a partir de las herramientas que nos proporciona el arte. El conocimiento de los códigos visuales, de las convenciones plásticas, su análisis, su ejecución y también su rechazo y omisión (después de su entendimiento) nos pueden generar un acercamiento al lenguaje plástico que sirva como detonante en la construcción de la cultura y del conocimiento, porque los individuos son portadores y generadores de la cultura.

“Y siempre y en cualquier lugar, el conocimiento transita por los espíritus individuales, los cuales disponen de una autonomía potencial, y esta autonomía, en ciertas condiciones, puede actualizarse y convertirse en pensamiento personal”<sup>68</sup>

Lo maravilloso del estudio de la percepción es que nos permite observar que podemos y tenemos la capacidad de observar la realidad desde diferentes enfoques y siempre a partir de nuestro centro. Podemos ver el mundo extenderse en nuestro horizonte o seleccionar un

---

<sup>67</sup> Parini, Pino. *Los recorridos de la mirada* p 78

<sup>68</sup> Morin Edgar, *El método. Libro IV. Las ideas* p26

fragmento y no nos referimos exclusivamente al aspecto físico del mundo, también al aspecto emocional, vivencial y espiritual. La percepción es objetiva y racional, pero también subjetiva e irracional, la mediación entre estas dos características puede extender nuestras posibilidades y crear individuos integrados y libres porque propicia un desarrollo en el área intelectual y en el área humana al vincular aspectos complementarios del ser humano. Es innegable la importancia de los procesos racionales y lógicos del pensamiento, pero como hemos podido observar en esta investigación, se ha demostrado que los procesos inconscientes existen y que tienen una estructura tan compleja como los mecanismos conscientes.

## 4.2 LA PINTURA Y LA PROFUNDIDAD

Existen muchos estudios sobre el espacio pictórico y sobre la representación espacial, incluso sobre la percepción visual, diferentes disciplinas han estudiado estos temas con diversos enfoques: la iconografía e iconología (Panofsky), la psicología de la percepción (Gombrich), la filosofía (Bachelard, Merlau-Ponty), la antropología (Edward T. Hall), la sociología (Francastel), por citar algunos ejemplos.

Pero creemos que es importante hablar de los procedimientos a partir de la práctica pictórica, por ello abordamos en páginas anteriores una revisión de los principales códigos visuales que intencionalmente crean “profundidad”. Los indicios de “profundidad” no obedecen exclusivamente a la creación del volumen o a la elaboración de cuadros realistas, tampoco se refiere al uso de diferentes tipos de perspectiva y otros efectos ópticos, si esto fuera así ¿Dónde quedaría la pintura abstracta u otras manifestaciones del arte como el conceptual o el posmoderno?

En la arquitectura, en una instalación, en un ensamblaje, en un performance, el observador se aproxima a la obra a través de la vista y de su experiencia corporal para dar cabida posteriormente al intelecto. Percibe un espacio con “profundidad” y lee ciertos agentes como indicadores de ésta sin reparar en ello, es decir, la percepción del espacio y de la “profundidad”, son facultades humanas que experimentamos en cada parpadeo, en el arte, en la vida cotidiana.

Un cuadro está compuesto por una serie de elementos relacionados entre sí que necesitan ser leídos o descubiertos por alguien. Cuando centramos nuestra atención en una línea, un color, una mancha, estos objetos cobran vida propia, no sólo eso, generan en el espectador un proceso cerebral complejo porque lo obligan a ver, a desplazar la mirada, a observar, a avanzar y detenerse según su interés. Tanto Ehrenzweig, como Arnheim y Gibson, desde sus diferentes posturas, han señalado esta característica dinámica y activa de la percepción.

No podemos controlar las relaciones espaciales y visuales que generaran dichos elementos entre sí, aunque nuestra intención haya sido crear determinado orden, no podemos vislumbrar lo que el observador leerá o sentirá. Ni siquiera podemos intuir el recorrido de su mirada sobre la superficie porque esto depende también de su cultura, intereses y preferencias.

A través de la Historia y el estudio del arte, diferentes teóricos se han preocupado por discernir las relaciones que han generado los pintores para acomodar los elementos en el formato, es decir, el tipo de composición que han creado. Análisis formales, iconográficos, semióticos, entre otros, han tratado de esclarecer la estructura de la composición y se trata de llegar a una definición precisa de lo que tal o cual autor ha querido decir. Pero no podemos inferir lo que el espectador verá. Anton Ehrenzweig destacó la existencia de formas inarticuladas que son producidas y percibidas por la “percepción profunda”. Éstas escapan a un orden consciente lógico pero son identificadas inconscientemente por el espectador.

Los amplios estudios realizados sobre las funciones cerebrales y la percepción aún no llegan a esclarecer con certeza como es el mecanismo real que nos permite concebir la realidad. Sabemos que la percepción visual y la apreciación artística no dependen exclusivamente de las “constancias perceptuales” (Arnheim), ni tampoco se explican totalmente por las características del mundo visual o a través de nuestros procesos cerebrales (Gibson). Las aportaciones de Ehrenzweig sobre la estructura inconsciente de la percepción enriquecen sin duda el entendimiento acerca de la creatividad artística y la apreciación del arte. A partir de estas observaciones llegamos a una paradoja; por un lado, no podemos ver lo mismo porque cada ser es individual y único, pero por otro, hay características contundentes en nuestro mecanismo fisiológico que nos permiten percibir lo mismo a todos. El sentido de “profundidad” es una característica cerebral que no necesariamente requiere de una formación intelectual para reconocerse.

Sin embargo, somos seres culturales que nos alimentamos de la memoria individual y de la colectiva, del pensamiento individual y del colectivo. La historia del arte y el estudio de las convenciones artísticas nos proveen un entendimiento profundo de los conceptos fundamentales de una época y también enriquecen la observación de nuestra propia circunstancia y realidad porque nos dan parámetros y puntos de comparación para entender el desarrollo de la cultura y el del arte.

Cuando Leonardo extiende el paisaje hacia el fondo y enfatiza con ello que la pintura puede representar cualquier particularidad de la realidad, enumera, en su “Tratado de la Pintura”, las características que a su parecer debe contener una obra para capturar esa



realidad. Los paisajes distantes deberán ser más pequeños y opacos, el detalle será más preciso entre más cerca se encuentre del espectador.

La pintura se transforma en la ventana a través de la cual se puede observar el mundo; hoy sabemos que ningún medio puede captar la realidad fidedignamente y también sabemos que el interés renacentista no fue capturar esa realidad, sino proponer una serie de convenciones y códigos a partir de los cuales se le podía interpretar. *La Gioconda*, por ejemplo, posee una maestría técnica incomparable, la belleza de las formas y la calidad del “sfumato” son cualidades que se han apreciado siempre en la obra. El cuidado de su ejecución y la tranquilidad que refleja nos maravillan por su belleza; sin embargo, también encierra los fundamentos conceptuales de la época. Está proponiendo a los hombres una nueva forma de decodificar la realidad, por lo tanto, la pintura es portadora y generadora de conocimiento, adquiere un carácter intelectual.

“Para Leonardo la pintura se convirtió en la principal prueba de dignidad intelectual de la humanidad”<sup>69</sup>

En este sentido, cuando los artistas del Renacimiento extendieron las formas dentro del plano pictórico hacia el horizonte y generaron un espacio continuo e ilimitado, sentaron las normas del concepto de “profundidad” y distancia enraizado hasta nuestros días. La idea errónea de que la creación de ésta, se vincula exclusivamente con el volumen. La “profundidad” es una consecuencia del recorrido del hombre por el mundo y se empleó pictóricamente desde la construcción de las primeras imágenes que el artista prehistórico creó.

Pero la experiencia artística involucra otros aspectos del ser humano y no siempre nuestro primer acercamiento con la obra es a partir del conocimiento o reconocimiento. Aquí operan también los mecanismos inconscientes e irracionales que son producto de la “percepción profunda”, éste proceso nos permite identificar formas inarticuladas que corresponden al gesto, la expresión y emotividad que el mismo autor plasmó en la obra de manera inconsciente y también a sus motivaciones y observaciones más profundas.

Cabe señalar que este proceso se genera en todo tipo de obras, desde las más tradicionales (renacentistas o neoclásicas), gestuales (Jackson Pollock), hasta las abstractas

---

<sup>69</sup> Bell Julian. ¿Qué es la pintura? p. 26

(Mondrian, Malevich). Ya que en la creación artística se vinculan los mecanismos ordenadores y selectivos de la percepción consciente con los procesos inarticulados de la “mente profunda”.

Las grandes obras como *La Gioconda* no son producto exclusivo de conceptos teóricos y de maestría técnica, también se generan en el interior del artista y de sus motivaciones más profundas; mismas que quizás él mismo desconoce. Las convenciones artísticas, los códigos visuales, las técnicas y procedimientos, no entorpecen el trabajo creativo cuando este se complementa con la acción desinhibida de la percepción profunda.

Generalmente se le ha dado una connotación peyorativa al campo de la subjetividad, lo irracional, lo intuitivo y lo vivencial. En algunos momentos de la Historia, como en el periodo Romántico, esas cualidades humanas cobraron auge y se vincularon con la creación artística y el genio. Incluso, el ideal romántico perdura hasta nuestros días; ahí se generó el mito de que el artista es un ser atormentado, incomprendido y especial. Dichas características crearon un espejismo en cuanto a la imagen del artista, esta clasificación como un ser especial con un temperamento singular, lo eximió de toda responsabilidad ante los exabruptos de su “genio”. Pero a pesar de ello, a la actividad inconsciente no se le concedía gran importancia como generadora de conocimiento, los estudios realizados desde finales del siglo XIX han demostrado que la creatividad, la intuición y los procesos inconscientes tienen una estructura tan compleja e importante como la del pensamiento formal.

### 4.3 LA PINTURA Y LA ENSEÑANZA

Mucho del manejo de los elementos plásticos y sus posibilidades se aprende sobre la marcha, de manera intuitiva. Es cierto que la extensa bibliografía al respecto esta casi siempre al alcance pero, el procedimiento, la solución plástica, la manera de hacerlo, en la mayoría de los casos, se consigue a través de la experiencia. Una solución creativa, la puede alcanzar, tanto un artista maduro, como un adolescente intuitivo, sin duda, hay una gran riqueza en este método empírico de idear soluciones plásticas. No demeritamos esta forma de conocimiento de ninguna manera, es vital en la formación de un pintor y de un artista pero, ¿se debe dejar que el estudiante de cualquier nivel llegue a las soluciones sólo a través de la experiencia?

Algunos docentes tienen los conocimientos y un gran bagaje teórico, pero no son productores, otros artistas se concentran en la realización de su obra sin la práctica docente o la investigación, otros tienen la experiencia, la teoría, pero no saben como transmitir los conocimientos. Parece que estas tres actividades se encuentran disociadas y por consiguiente el arte, su enseñanza y la producción artística tienen menos impacto en la vida cotidiana y en la construcción de una sociedad crítica.

La enseñanza artística es parte primordial en la formación de un individuo, eso nos queda claro a todos, pero también es verdad, que actualmente, tiende a alejarse de las necesidades de la vida diaria y carece de vínculos con la realidad. Pero claro que tiene vínculos, claro que es un bastión importante en la construcción de conocimiento y en la estructura de una sociedad, pero hay que cuestionar la forma y quizá también los contenidos.

Generalmente la educación artística se ha centrado más en los procedimientos técnicos y en el desarrollo de las habilidades y ha dejado a un lado los aspectos cerebrales e intelectuales, de igual manera, se ha descuidado la libertad intuitiva y creativa del inconsciente. Esto es una contradicción, por un lado, se privilegia el desarrollo de las capacidades racionales desarrolladas por la ciencia y se demerita el poder racional que implica la enseñanza artística y por otro, se trata de anular la experiencia subjetiva, intuitiva e irracional de toda actividad creadora.

Los códigos visuales y convencionalismos que se han empleado en la pintura, sobretodo los que generan volumen, son sumamente apreciados por la mayoría del público y se los considera reglas inamovibles y estandartes de lo que debe ser la pintura sin entender que son reglas aprendidas a través de la tradición. Valiosas y parte fundamental del lenguaje plástico pero, su identificación obsesiva por parte del espectador imposibilita un acercamiento libre hacia otro tipo de obras. Y aquí nos surge una pregunta acerca de la apreciación artística, si sabemos que es importante el conocimiento y entendimiento de la función de los convencionalismos plásticos entonces, ¿por qué la mayoría de los espectadores no tienen un acercamiento con la obra genuino y libre de prejuicios? Tal vez los métodos de enseñanza no son los correctos o tal vez se privilegia sólo un tipo de estrategia didáctica.

Sin duda la respuesta a esta pregunta, en cuanto a la enseñanza artística, es material que abre la puerta a otras investigaciones por demás complejas, no es el propósito solucionarla en este momento, ni tendríamos las herramientas para hacerlo. Pero consideramos que es importante estar atentos a los mecanismos inconscientes que enriquecen el trabajo creativo; la educación artística puede apuntar en dos direcciones, el trabajo teórico y conceptual y el desarrollo de la creatividad a partir de métodos específicos y concretos.

La enseñanza del arte involucra algo más sustancial que el mero desarrollo intelectual, también el desarrollo espiritual y sensible, por eso es integral. En ello reside su importancia ya que su análisis y ejecución puede desarrollar una visión crítica y aguda. Si en nuestro texto hemos recalcado los dos aspectos del quehacer pictórico que involucran la percepción profunda y la percepción gestalt, la razón y la intuición, lo consciente y lo inconsciente es precisamente por esta característica netamente humana del arte.

#### **4.4 EL PROCESO CREATIVO PERSONAL Y LOS CÓDIGOS VISUALES QUE GENERAN “PROFUNDIDAD” EN LA PINTURA.**

Si bien, parte importante en el desarrollo de esta investigación se nutre de nuestra experiencia profesional como artista visual y como docente, resulta útil esbozar algunas reflexiones acerca del trabajo personal en ambos sentidos. Dichas actividades nos han brindado la oportunidad de abordar los conceptos fundamentales del lenguaje plástico desde enfoques distintos; como alumnos, como docentes y como productores.

Cualquier artista visual, producto de su formación académica trabaja con conceptos teóricos, conoce los convencionalismos de su oficio y los emplea en su obra. Sin embargo, nos parece que quizá en algún sentido, aprendemos este lenguaje de manera intuitiva a través de la experiencia. La actividad docente en cambio exige un manejo concreto de conceptos y de objetivos que deben ser explícitos y sencillos, este hecho enriquece de una manera muy especial el desarrollo de un pintor y su propio entendimiento de la pintura y de su trabajo plástico. A través de la observación del proceso creativo del “otro” y de sus dificultades y motivaciones nos hacemos conscientes de las propias.

Nuestro objetivo en esta investigación no ha sido propiciar recetas establecidas ni instrucciones mecánicas para el desempeño profesional y mucho menos para el ejercicio de la labor docente. Las convenciones plásticas que se han señalado corresponden al entrenamiento a través del cual nos preparamos para dar salida a la verdadera actividad creadora. Tanto en la enseñanza como en la producción pictórica se establece un juego dialéctico, hay que controlar y también hay que soltar, hay que oír y desoír, hay que aprender y desaprender. Coincidimos con la propuesta de Anton Ehrenzweig al afirmar que la producción artística y su desarrollo en cualquier etapa y nivel implica un trabajo profundamente racional y también profundamente inconsciente. En el aula se diseñan estrategias con las que el alumno refuerce los conceptos teóricos a través de la práctica, pero también ejercicios y estados de ánimo en los que el joven se libere de lo aprendido y empiece a experimentar sin ningún prejuicio. En lo que respecta a nuestra producción pictórica, la obra que se presenta en esta ocasión no ha partido de un bocetaje previo y tampoco fue creada ex profeso para ejemplificar el uso de los elementos plásticos y los

códigos visuales mencionados. Por el contrario, la investigación nos ha servido para ver nuestra obra personal con otros ojos. Las reflexiones sobre nuestro proceso se dan en un intervalo de tiempo y espacio y una vez concluido éste. Los cuadros seleccionados forman parte de dos series distintas, cada una con un tema particular que agrupa el conjunto de obras, sin embargo consideramos que la exposición de los motivos que nos llevan a realizar el trabajo puede interferir con la apreciación de éste. No pretendemos en este apartado hacer una interpretación de nuestro trabajo ni un análisis de todos sus recursos formales, porque no es el propósito encasillar la obra en el manejo de los elementos plásticos, como ya hemos señalado, los códigos que generan profundidad convergen en una obra aunque el creador no se lo proponga. En algunas ocasiones son utilizados con la clara intención de exagerar la tridimensionalidad, no es nuestro caso. Lo que buscamos es enfatizar que el uso de los códigos visuales se da en una mezcla de accidente y control.

Los mecanismos inconscientes de la percepción profunda y sus formas inarticuladas actúan y emergen tanto en el momento de la creación como en el de la contemplación, éste proceso incluye al creador al espectador. Los gestos, manchas y colores que se producen durante este proceso pueden establecer un puente entre la obra y la percepción profunda del que la observa. Por ello consideramos que un primer acercamiento con la pintura debe de ser a partir de sensaciones y emociones propiciando con ello la acción de la percepción profunda y dar cabida después a nuestra mente racional y ordenadora.

Afirmamos en otro momento que en general aprendemos el uso de los recursos plásticos y los códigos visuales de manera intuitiva y a través de la experiencia pictórica y de igual manera su empleo a veces es intuitivo y diríamos que en cierta medida irracional. Pero es necesario conocer concienzudamente nuestro oficio (y nos referimos al trabajo pictórico), sus herramientas, su lenguaje y sus posibilidades para después dejar que actúen libremente sin forzar su empleo. Estos recursos y soluciones aflorarán en el trabajo queramos o no.

Existen varios caminos para propiciar un proceso creativo; a través de un bocetaje previo, por medio de una lectura que despierte nuestro interés, de la selección un tema particular, en fin, la manera en que cada pintor produce su obra es resultado de una predilección absolutamente personal.

En nuestro caso el trabajo plástico aquí presentado está encaminado a dialogar a través de las sensaciones y posibilidades que nos brindan las manchas, los colores, las líneas y los gestos, pero esto corresponde al “cómo decirlo”. En el terreno del “qué decir” se encuentran los intereses concretos que nos llevan a realizar las series y también motivos inconscientes.

Nuestra aproximación al lienzo es a través de un proceso de aplicación aparentemente fortuita del color, de manchas y esgrafiados, sin una finalidad definida, en este método de trabajo no existe una intención precisa de emplear tal color o tal código visual, la misma obra va dictando el camino a seguir. En ese sentido somos afines a las ideas de Ehrenzweig, las primeras intenciones dirigen el trabajo hacia un camino incierto, a veces con óptimos resultados, a veces no, ésta a nuestro parecer es la parte más compleja de la obra abstracta y gestual. Con ello no queremos decir que cada cuadro sea un universo sin conexión con los demás, generalmente, una experiencia particular nos lleva a una búsqueda por largo tiempo. El lenguaje artístico, sea cual sea su índole, actúa de diversas formas y tiene muchas posibilidades, nos interesa particularmente un acercamiento a los elementos fundamentales de la pintura como el color y la mancha es por ello que recurrimos a la abstracción, pero no tenemos ningún rechazo hacia cualquier dato referencial si la obra así lo requiere. No se pinta pensando que elementos se emplearán, qué colores, qué códigos, el objetivo es alcanzar un momento en el que el movimiento de la mano deje de ser mecánico y se vuelva fluido. Alcanzar ese instante no es cosa sencilla, se da a través de un trabajo constante en el lienzo, pero cuando se alcanza ese estado no hay conceptos que se quieran decir, no hay elementos plásticos por analizar, no hay códigos para emplear; sólo el movimiento y el impulso. Quizá ahí, cuando las cosas fluyen y por momentos nos olvidamos de todo, emergen las formas inarticuladas de la percepción profunda y las motivaciones más escondidas, este es un estado de satisfacción pero no es duradero. Sin embargo, después de esto las formas cobran vida, se relaciona espacialmente con otros elementos de una manera que no contemplamos ni diseñamos en un principio. Ahora el cuadro se construye de otra manera, los gestos, las manchas, la combinación de colores, es decir, la materia fundamental de la pintura, crea un mecanismo propio en la obra. El siguiente paso es respetar ese lenguaje que quizá en ese momento sólo nosotros comprendemos para darle vida. Reestructurar las manchas, los gestos y las formas sin destruir el primer impulso y la

cualidad del trazo es una esta etapa más racional y ordenadora y corresponde a la acción de la percepción gestalt. El primer impulso ya generó un camino y lo que queda es recorrerlo y descubrir si fue el correcto o no.

“A lo que le tienes que tener realmente miedo no es a hacer las cosas bien o mal, sino a tener enfrente una hoja en blanco, al pánico de preguntarte ¿Ahora qué hago con este universo?, y asumir el compromiso de que una vez que hagas la primera mancha, tu misión será devolverle su unidad”.

Gilberto Aceves Navarro<sup>70</sup>

Hasta ahora no hemos hecho referencia a conceptos como escorzo, perspectiva lineal, volumen, perspectiva atmosférica o transparencia y es porque en nuestra obra existe la intención de anular cualquier referencia tridimensional; aunque como ya hemos comentado, si el trabajo lo requiere se respeta esa opción. Pero si identificamos el tratamiento recurrente de texturas visuales, contrastes de color, traslapos y yuxtaposiciones o diagonales. Lo más visible en la obra es el empleo de los elementos fundamentales del lenguaje pictórico: punto, línea, mancha y color como protagonistas. Estamos claros que toda imagen visual sea pictórica o no, parte del principio fundamental del traslapo y como tal tiene “profundidad”.

No pretendemos de ninguna manera que nuestro proceso creativo sea claro ejemplo de los “procesos primarios” y de “condensación” que plantea Ehrenzweig pero su propuesta nos parece acertada porque lo hemos experimentado en nuestra producción. Sin duda el quehacer pictórico es arduo y a veces nos lleva por caminos desconocidos, al pintar se generan sentimientos y sensaciones muchas veces contradictorios, en un cuadro hay cosas que se deben desechar y otras que se deben rescatar. Por ello es importante recalcar que este proceso de “condensación” a través del cual las formas inarticuladas de la percepción profunda se combinan con las formas gestales o racionales, no es lineal ni secuencial. Cada productor en el área que le corresponde tiene una metodología de trabajo propia y estas etapas o momentos en los que aflora el inconsciente o el raciocinio son guiadas por motivos internos.

---

<sup>70</sup> Martínez, Fernández, Maritere. *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. p. 186



El manejo de la textura en la obra “*Bodegón*” surgió a partir de las necesidades del mismo cuadro, lo que sí se tenía claro, una vez que se definieron ciertas formas, era la intención de conservar una atmósfera. Se pueden identificar otros elementos que evidencian la profundidad como la línea de horizonte que divide el plano o la línea que recorta las figuras y las separa del fondo sin embargo, no existe un interés consciente ni previo de crear profundidad o de seleccionar tal o cual elemento. Pero no todo el proceso de elaboración se da de manera fortuita, después de varias etapas ya tenemos un idea clara de que lo que queremos alcanzar en la obra y es en ese momento cuando creamos una estructura más racional en el cuadro que se apoya en los recursos técnicos y en el conocimiento de los agentes plásticos y de los códigos visuales. Sólo a partir de ese momento buscamos en el repertorio plástico lo que necesitamos; un color opaco, uno frío, texturas, contrastes...



Fig. 38  
Paloma Cardona Cuevas. *Bodegón*. Acrílico/tela. 80 x 100 cm

“*Vuelo otoñal*” es una obra que surgió a través de la experimentación con el color, precisamente lo que se formó en un principio fue un contraste clarooscuro y esa solución, producto de un impulso, se explotó hasta dar como resultado la pieza en cuestión. La dirección de las pinceladas fue creando un movimiento que se acentuó con la textura. Es importante señalar que en muchas ocasiones el agente principal es la pincelada porque es el contacto más inmediato entre la materia y el inconsciente y guía de manera importante la construcción del cuadro. El empleo de texturas con línea o punto se da en las últimas fases de este proceso creativo sin un fin predeterminado, sin una preocupación por crear volumen; son utilizados como agentes secundarios que refuerzan las direcciones y el movimiento.



Fig. 39 Paloma Cardona Cuevas. *Vuelo otoñal*. Óleo/tela. 100 x 100cm

En la obra “Péndulo”, por ejemplo, la dirección de las manchas y su peso visual se conservó desde que surgieron. La intención más importante en esta ocasión fue conservar la expresión de las manchas y la dinámica que establecieron los colores. Pero esto no es fortuito, una vez que se establece esta relación entre mancha y color se tiene que desarrollar un proceso de construcción que es totalmente consciente y racional pero que respeta y se nutre de la cualidad del gesto. Los niveles de profundidad se formaron a partir de la interacción de los colores; nuestro objetivo no fue generar estos avances y retrocesos del color, sino conservar su expresividad. El agente principal que define nuestra obra, en general, es el color.

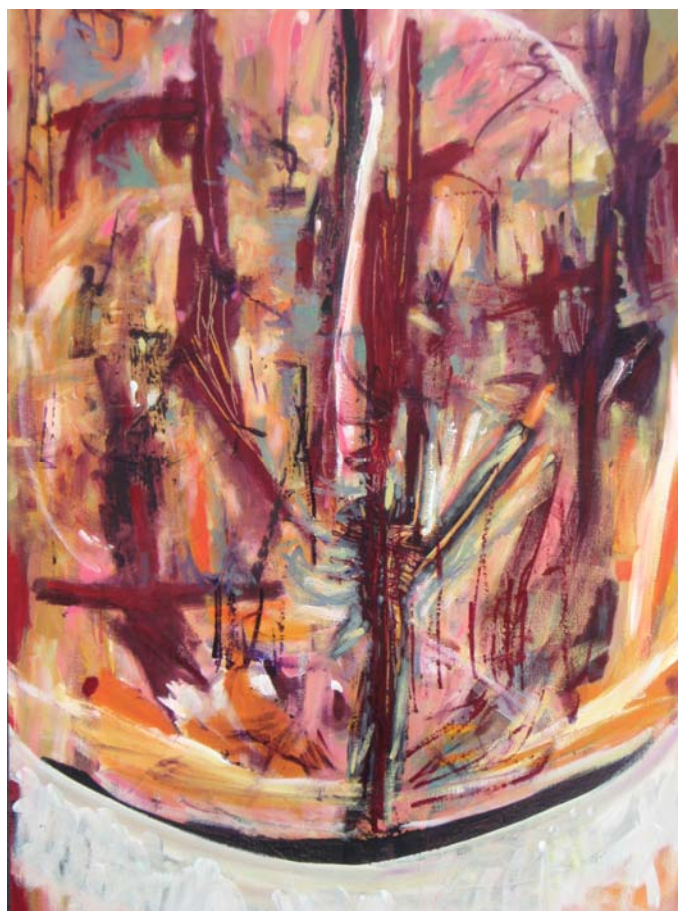


Fig. 40  
Paloma Cardona Cuevas. *Péndulo*. Acrílico/tela. 150 x 100



Si bien, hemos recalcado la importancia de la línea oblicua y de las diagonales porque generan dinámica y desplazamiento y como consecuencia profundidad, se podrá observar que en la obra “*Sensación 2*” actúan principalmente a favor de la expresividad. Los cambios de textura, en esta ocasión, si tuvieron la finalidad de acrecentar la profundidad sin necesidad de degradar el color. La luminosidad del color desde un principio fue marcando el camino a seguir y se decidió emplear de manera discreta los colores opacos.



Fig. 41  
Paloma Cardona Cuevas. *Sensación 2*. Acrílico/tela. 80 x 120 cm

En esta obra la línea actúa principalmente para generar textura y aunque presenta cambios en su tamaño y dirección no genera volumen porque dichos cambios no son graduales. Podríamos equiparar esta textura con un gradiente de profundidad en una superficie frontal; el espacio no se extiende hacia el infinito, las manchas generan una vista frontal, se anula el efecto tridimensional en su mayoría. Sin embargo son los colores los que empujan o alejan las formas.

Se podrá observar que en general el trabajo plástico aquí presentado no recurre a códigos visuales que aludan a la tridimensión como la perspectiva atmosférica, lineal o escorzos; básicamente empleamos traslapos, diagonales, contrastes de color y sobre todo las diversas posibilidades que brinda la línea y la mancha. Lo cierto es que la constante en nuestro trabajo es la creación de especialidad a través del color.



Fig. 42

Paloma Cardona Cuevas. *Sensación 3*. Óleo/tela. 120 x 150



Si atendemos el caso de *Tzompantli*, el papel predominante lo tienen las formas que emergieron. Estos resultados que se generan en el lienzo a partir de un trabajo previo, no se dan de manera espontánea, éste es un proceso que a veces es positivo y a veces no, sus tiempos también son impredecibles. Una vez más, las manchas, el gesto y el color son los protagonistas.



Fig. 43  
Paloma Cardona Cuevas. *Tzompantli*. Acrílico/tela. 100 x 80 cm

## CONCLUSIONES

En el cuerpo de esta investigación hemos relacionado diferentes puntos de vista para abordar un problema concreto, la creación de la “profundidad” en el plano pictórico (es decir, la distancia entre las formas y objetos que lo conforman), dichos enfoques nos han servido para generar una visión integral sobre la percepción y la construcción de la “profundidad”. A partir de diferentes teorías de la percepción revisamos este concepto porque creemos que es pertinente propiciar puntos de comparación y reflexión para enriquecer la comprensión del uso y creación del sistema de convenciones propias de la pintura y su relación con el trabajo plástico.

Hemos abordado el concepto de la “profundidad” desde varios enfoques:

1- Desde la fisiología, con la teoría de la Percepción del espacio visual propuesta por James Gibson, para explicar la apreciación de la “profundidad” en el mundo físico. Con ello destacamos la importancia de la llamada teoría de los “Gradientes” y la diferencia entre las superficies de nuestro entorno para explicar la percepción de la “profundidad” en el mundo visual. A partir de aquí podemos concluir que existen condiciones físicas en el contexto que nos ayudan a percibir “la profundidad” pero, nuestro sistema perceptual está diseñado para apreciar y generar una distancia entre las formas y objetos. Gibson señaló algunas características del medio físico que tienen, en la mayoría de los casos, un correlato en los códigos visuales empleados en la pintura para sugerir distancia; la perspectiva, el claro-oscuro, el cambio de tamaño de los objetos, el traslapo, entre otros. Ésta distancia puede ser física, como en la arquitectura y en el entorno cotidiano, o conceptual, como en la pintura.

2.-Desde los parámetro de la teoría Gestalt, concretamente, las reflexiones de Rudolf Arnheim sobre la percepción visual. Sus observaciones en cuanto a la Arquitectura nos han servido para identificar algunos códigos visuales propios de esta disciplina y relacionarlos con los empleados en la pintura en la solución plástica de la “profundidad”: los espacios

intermedios, el vacío, las formas verticales y horizontales, el sentido de orientación, por citar algunos. Con esto hemos corroborado que, aparte de ser producto de un proceso cerebral y fisiológico, la apreciación de la “profundidad” es una construcción conceptual ideada por las necesidades sociales y culturales de cada época. Y no sólo eso, también es un mecanismo cambiante y continuo, tanto en la arquitectura, como en la pintura y en la realidad. Este concepto se transforma debido a las preferencias, desplazamientos, intereses y conocimiento del espectador.

3.- Desde la visión psicoanalítica de la percepción artística planteada por Anton Ehrenzweig para explicar el proceso creativo y su relación con el empleo de códigos visuales empleados en la pintura para sugerir “profundidad”.

Esta teoría nos ha provisto de un enfoque complementario al destacar la importancia de la estructura inconsciente de la percepción en la selección y reconocimiento de formas inarticuladas que no son captadas por la percepción consciente (principio gestalt). También, nos ha servido para resaltar el papel de lo irracional y subjetivo en la creación y apreciación artística. El trabajo llevado a cabo por la “percepción profunda” se manifiesta tanto en la pintura figurativa como en la abstracta. Ya que través de la “**condensación**”<sup>71</sup> vincula la actividad racional, como el manejo de códigos y convenciones aprendidas, con la esfera inconsciente, que se manifiesta a través de trazos gestuales, manchas, y la integración de formas inarticuladas que escapan a un orden lógico. Y es precisamente en este “proceso primario” donde se encuentra, según Ehrenzweig, el poder expresivo del arte. Nos parece importante el hecho de que estas afirmaciones no contradicen el principio gestalt de la “constancia perceptual”, lo toman en cuenta y lo integran a una visión integral de lo que es la percepción y producción artística.

4.- Asimismo seleccionamos algunos de los recursos plásticos más empleados en la pintura para generar “profundidad” y retomamos algunos conceptos Gestaltistas defendidos por Arnheim y por Gyorgy Kepes sin embargo, la parte medular de esta revisión se nutrió a partir de la experiencia en la producción plástica y de la actividad docente.

---

<sup>71</sup> Ver capítulo 3 p. 57



Los puntos anteriores han complementado un enfoque integral sobre la noción de “profundidad”. En lo que toca a la teoría Gestalt, ésta se dirigió sobre todo al estudio de un espacio representativo pero no real. Sus observaciones sobre la percepción de la forma dejaron a un lado la identificación de formas inarticuladas que escapaban al principio gestalt, pero cuya existencia estaba demostrada por Freud y por William James y reconocida incluso por los mismos teóricos Gestaltistas. La aportación de Anton Ehrenzweig fue incorporar a través del psicoanálisis los mecanismos inconscientes de la percepción a los principios de la Gestalt y con ello proponer una definición incluyente de la percepción artística al vincular lo consciente con lo inconsciente.

En cuanto a la percepción de la profundidad, los Gestaltistas, no se centraron en el mundo visual y sí en el campo visual, en este sentido, James Gibson propuso una observación de las características físicas y concretas del espacio y destacó aspectos contundentes, tanto en el entorno, como en nuestro sistema perceptual que nos ayudan a percibir la “profundidad”.

Lo anteriormente descrito nos permitió atender el estudio de la “profundidad” desde el aspecto físico, desde el práctico, desde el conceptual y desde el creativo. Para entender porque esta cualidad del espacio nos atrae tanto y ha sido una constante en la historia de la pintura. Porque de qué sirve hablar del espacio, si no podemos identificar nuestra vinculación emocional con él, de qué sirve resaltar la importancia del análisis de las formas pictóricas, si somos incapaces de analizar nuestro contexto y nuestra realidad. Para qué sirve conocer las convenciones plásticas empleadas en una época, si no podemos discernir los convencionalismos vacíos que controlan el actuar, sentir y pensar de una sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan Introducción a la teoría de los diseños. México, ed. Trillas, 1988, 162 p.
- Albers, Josef. *La interacción del color*. España, Alianza Forma, 1997, 115 p.
- Arnheim Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. España, ed. Alianza, 1997. 503 p.
- Arnheim Rudolf. *Nuevos ensayos sobre Psicología del arte*. España, Alianza, 1989. 319 p
- Arnheim, Rudolf .*El pensamiento visual*. Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria. 1971, 343 p.
- Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la Arquitectura*. Barcelona Ed. Alianza, 1998, 319 p.
- Arqueología mexicana. Nov.-dic. 2005, volumen XIII, número 76
- Bachelard Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 256 p.
- Barrera Vázquez, Alfredo. *Arte Maya, Uxmal, Sayil, Labná, Kabah y Región Puuc*. México, Editora del Sureste, 1981,287 p.
- Bell, Julian. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001, 300 p.
- Berger, Rene. *El conocimiento de la pintura*. España, Noguer, 1961. 404 p.
- Calabrese Omar. *El lenguaje del arte*. España, ed. Paidos. 1987.279 p.
- CONACULTA. *El alma de México*. España, Océano.2004.462 p.
- Clement, Greenberg. *La pintura Moderna y otros ensayos*. España, Editorial Siruela, 2006,127 p.
- Curiel Gustavo. *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex, A.C. 1999.367 p.
- D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*. España, Gustavo Gili.1985, 210 p.
- Da Vinci, Leonardo .*Tratado de la pintura*. Madrid, Akal, 1986, 508 p.
- Daucher, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. España, Colección Comunicación Visual Gustavo Gili, 1978, 186 p.

- De Anda, Enrique X. *Historia de la Arquitectura Mexicana*. México, Gustavo Gili, 1995, 253 p.
- Edwards, Betty. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. España, Ed. Hermann Blume. 2a. Reimpresión 1988, 207 p.
- Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, 328 p.
- Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte*. España, Editorial Labor, 1973, 331 p.
- Francastel Pierre. *Pintura y Sociedad*. Madrid, Ed. Cátedra 1990, 173 p.
- Gibson J. James. *La percepción del mundo visual*. Argentina, Ed. Infinito, 1974, 319 p.
- Gombrich, Ernest Hans. *Arte e Ilusión*. Barcelona, Alianza, 1979, 394 p.
- Gombrich, Ernest Hans. *La Historia del Arte*. Barcelona, Alianza, 1979, 394 p.
- Gombrich, Ernest Hans. *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza, 1987, 302 p.
- González, González Sergio. *Escala. Formación del Arquitecto. La dimensión*. Bogotá, Ed. Escala distribuidora latinoamericana.
- Gutiérrez Haces Juana. *Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado*. España, Fomento Cultural Banamex A. C. 1997. 444 p.
- Gruzisky Sergio, Mermet Gilles. *El águila y la Sibila*. Frescos indios de México. Barcelona, Moleiro Editor. 1ª. Edición 1994.196 p.
- Hall, T. Edward. *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI, 1985, 255p.
- IIE.UNAM *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, Ed. UNAM, 2004,559 p.
- IIE, UNAM. *Estudios sobre Arte, 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, Ed. UNAM, 1998, 596 p.
- Itten, Johannes. *El arte del color*. Nueva York, Edit. Van Nostrand Reinhold Company, 1973, 155 p.
- Kenneth, Clark, *El desnudo*. Madrid, Alianza Forma. 1ª Ed. 1991, 425 p.
- Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires. Ed. Infinito, 1976, 301 p.
- Leoz, Rafael. *Redes y Ritmos espaciales*. México, UNAM, 1981,361 p.

Leroi-Gourhan, Andre. *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria*. España, Ed. Istmo, 1983, 649 p.

Lynch Kevin. *La imagen de la ciudad*. Ediciones Infinito. Buenos Aires. 4ª. Edición 1976.207 p.

Martínez Fernández, Maritere. *¡Cambiemos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México, CONACULTA, 2003, 336 p.

Merlau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós, 1989. 397 p.

Mondrian, Piet. *Realidad Natural y realidad Abstracta*. México, Ediciones Coyoacán Arte. 2005, 126 p.

Moreno Negrete, Sarbelio. *Esplendor de la Arquitectura Novohispana*. Querétaro, México, Gráficas Monte Albán, 2004, 255 p.

Morin, Edgar. *El método. Libro IV. Las ideas*. México, Ed. Cátedra, 1992, 102 p.

Nicolaidis Kimon, *The Natural Way to Draw*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1969.

Neuman, Eckhard. *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. España, Colección Metrópolis, 1992, 286 p.

Panofsky, Erwin. *Dibujos de Miguel Angel*. Revista El presente, num. 13, 1992.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1973, 123 p.

Parini, Pino. *Los recorridos de la mirada. Del estereotipo a la creatividad*. España, Paidós. 2002. 208 p.

Pevsner, Nikolaus. *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid, Alianza, 1994, 234 p.

RAE[www.rae.es](http://www.rae.es)

Rapoport, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 381 p.

Rasmussen, Stein Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona, Reverte, 2004, 222 p.

Roth, Leland Martin. *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003, 599 p.

Rubert de Ventos, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, Ed. Península, 1979, 580 p.

Salas, Portugal Armando. *Sobre la arquitectura de Luis Barragán*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1992, 197 p.

Wittkower, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. España, Alianza Forma, 1995, 231 p.

Wright, Lawrence. *Tratado de la Perspectiva*. Barcelona, Stylos, 1985, 406 p.

Wolfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Barcelona, Ed. Paidós, 1986, 163 p.