



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

“LA IMAGINACIÓN POÉTICA EN EL PROCESO
CREATIVO”

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA

OLGA RODRÍGUEZ AGUIRRE

DIRECTOR DE TESIS
Mtro. LUIS RENÉ ALVA ROSAS
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ACADEMIA DE SAN CARLOS

MÉXICO D.F., ENERO 2013.





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.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene por objetivo estudiar de manera teórica-práctica al dibujo como parte del proceso creativo en la pintura y como herramienta para la imaginación y creatividad con la finalidad de lograr la construcción de un lenguaje pictórico a partir de esta disciplina, así también exponer la importancia de la poética y la construcción del espacio.

Sabemos de la importancia del dibujo que a través de la historia ha tenido pues desde las primeras imágenes creadas por el hombre, dibujo y pintura han tenido una relación que hasta ahora no ha terminado. Aunque las posibilidades y las funciones de la disciplina son amplias ya que pueden ser el medio para esbozar, bocetar y/o diseñar en campos como la pintura, escultura, estampa, arquitectura, teatro, cine e incluso en campos no artísticos como la ciencia, la ingeniería, etcétera; esta se considera como fundamental para quién aspira a formarse en el campo de las artes visuales. A pesar de que el arte contemporáneo ha generado una gran diversidad de manifestaciones plásticas, técnicas y materiales que en apariencia no requieren del dibujo, hay quienes todavía lo consideran necesario. Así su práctica y conocimiento, se verá, resulta indispensable aún en nuestros

tiempos por su versatilidad pues permite plantear de primera mano ideas, trazos, líneas, expresiones gráficas, transformar objetos o entornos y apropiárselos para insertarlos como elementos temáticos dentro del discurso de una pintura con toda libertad. La experiencia disciplinada del dibujo es abordada en esta tesis como una vía de acceso de cada artista para comunicar su propia individualidad, expresividad creatividad y la experimentación con materiales.

Uno de los objetivos será esclarecer que una de las ganancias de la práctica del dibujo es el manejo de la imaginación y la creatividad ambas presentes gráficamente a través de una expresividad directa que descubre la capacidad de cada individuo. Vigotsky le llama actividad creadora a toda realización humana creadora de algo nuevo, así pues se verá en cada uno de mis referentes prácticos cómo un método creativo está adecuado a la manera individual de percibir el mundo y su creación va de la mano con la producción del pintor que transforma lo que ve en una metamorfosis de nuevas significaciones.

-Para el primer capítulo de esta investigación estudiaré de manera teórica al dibujo como herramienta para la imaginación y la creatividad.

Plantearemos que para algunos teóricos convencidos e interesados en el fenómeno de la creatividad, su estudio implica descubrir algunos mecanismos del pensamiento humano que por ejemplo para Lev Vigotsky, la teoría de la creatividad y la imaginación se explica en términos de la interacción social que en desarrollo del hombre consiste en la interiorización de los instrumentos culturales, como por ejemplo el arte, en donde se abordará cómo este teórico de la psicología del desarrollo humano pretendía buscar las raíces culturales de la creación artística.

El pensamiento de Ernst Cassirer me ayudará a plantear que la clave de la creación radica en la comprensión de los sistemas de símbolos que los hombres crean; que la percepción y el significado no están determinados causalmente por los objetos del mundo exterior, ni derivan de ellos, sino que los significados surgen del interior del individuo y son depositados en el flujo de objetos y experiencias; que los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento y que son ellos mismos el funcionamiento del pensamiento; son formas vitales de actividad y los únicos medios de que disponemos para aprehender la realidad y sintetizar el mundo con la finalidad de construir imágenes como un ordenamiento mental que ayuda a establecer una relación estrecha con el mundo y con el individuo mismo.

Las teorías de Vigotsky como las de Cassirer, tienen en común las referencias a la cultura, sin embargo el objetivo de esta tesis no es únicamente investigar cómo se dan los fenómenos de los patrones culturales y sus símbolos, la intención aquí es explicar como a partir del entendimiento de cómo el pensamiento simbólico se convierte en punto de partida para la construcción de una nueva realidad pictórica. A la luz del concepto de *epojé* se considera al método fenomenológico adecuado como posible guía metodológica para indagar sobre el fenómeno de la creación artística, pues es mediante el proceso creativo donde se descubre la intención del artista que pretende transformar la realidad en una nueva propuesta plástica. Así también se verá que en el proceso creativo el pensamiento por sí solo no es capaz de provocar un hecho estético, necesita de la materia, la memoria reflexiva que lo ordene y lo construya.

En este mismo sentido, el pintor alemán Ulrich Gehret también plantea la transformación de una realidad y no sólo la representación de la misma, para lo cual propone el *método de visión modulativa (Modulative Sehen)* que expondré para posteriormente aplicarlo en un análisis del proceso creativo de la obra de Gerhard Richter y de cómo el dibujo ha sido para este pintor una disciplina imprescindible. Cabe mencionar que el método creativo de

Gehret servirá en el segundo capítulo como método o parámetro de análisis de los artistas referentes como Anselm Kiefer y Louise Bourgeois.

-Para el estudio del espacio en el segundo capítulo se aplica el método de análisis fenomenológico en el sentido que da Oswaldo Chuhurra en su texto *Estética de los elementos plásticos*, a la pintura o dibujo haciendo referencia al estudio del espacio cuyas estructuras plásticas aluden a la infinitud sentida y sugerida; por lo que esta infinitud toma forma y se somete a los límites de la estructura de la obra y de la imaginación. Por lo que según para el autor español, desde principios del siglo XX el espacio en la pintura es una posibilidad abierta y subjetiva que autentifica tal construcción, por lo que, tanto en Kiefer como en Bourgeois esta infinitud sentida y sugerida se desprende a partir de la estructura de sus obras.

-Por último para el tercer capítulo de ésta investigación; primero se expondrá la propuesta personal en términos de un método creativo que tiene como marco teórico conceptual, las teorías de la imaginación y la creatividad de Lev Vigotsky y el método de visión Modulativa de Ulrich Gehret, asociado con los pintores referentes.

Así también se revisará cómo a partir del dibujo, en su estudio teórico-práctico como parte del proceso creativo en la pintura, como herramienta para la imaginación y la creatividad, como disciplina de las artes plásticas; es posible construir un lenguaje pictórico personal.

CAPITULO I EL DIBUJO EN EL PROCESO CREATIVO

I.1 LA IMAGINACION EN EL PROCESO CREATIVO A TRAVES DEL DIBUJO

I.2 LA EXPERIENCIA DEL DIBUJO, REALIDAD-IMAGINACION

I.3 VER MODULATIVAMENTE DE ULRICH GEHRET

I.4 PROCESOS CREATIVOS A TRAVÉS DEL DIBUJO EN ALGUNOS ARTISTAS

I.1 LA IMAGINACION EN EL PROCESO CREATIVO A TRAVES DEL DIBUJO

Estudiar al dibujo como herramienta principal para la creatividad y la imaginación en el proceso creativo, implica también estudiar el mecanismo de pensamiento, de la imaginación, de las emociones, las sensaciones, la intuición, la memoria, la percepción y demás construcciones de la mente que viven y se manifiestan en el ser humano originarias también del contexto cultural en el que nacemos. El objetivo de analizarlas y estudiarlas aquí es porque se convierten en planteamientos significativos y únicos.

Dibujar es pensar¹, desentrañar esta frase me ha llevado a la búsqueda de una explicación en algunos teóricos convencidos e interesados en el

¹ *Dibujar es pensar* Oswaldo Chuhurra en su libro *Estética de los Elementos Plásticos* se refiere a esta frase para explicar que el acto de construir imágenes responde a un ordenamiento mental: El que dibuja construye las imágenes del mundo del cuadro. La idea es la intérprete. Y que el artista da en resumen, la idea de su sentimiento, al dibujar lo hace evidente ayudado por una conciencia pensante que ordena y construye. LÓPEZ CHUHURRA, Oswaldo. *Estética de los elementos plásticos*. México: Editorial Labor, 1971. 154 p. /P.:44.

fenómeno. Existen numerosos estudios en relación a este tema de filósofos y psicólogos.

Uno de ellos, el psicólogo ruso Lev Semiónovich Vygotsky (Bielo-Rusia 1896-1934) cuyos estudios enfocados principalmente en el tema del desarrollo humano y la creatividad, aún son vigentes. Siempre ejerció como pedagogo, primero en Gómel y más tarde en Moscú. Enseñó psicología, estética e historia del arte aplicando estos conocimientos a la educación. A lo largo de su vida su trabajo contempló otros temas, como:

- El origen y el desarrollo de las funciones mentales superiores.
- La relación entre el lenguaje y el pensamiento.
- La psicología del arte.
- La filosofía de la ciencia.
- Metodologías de la investigación psicológica.
- La relación entre el aprendizaje y el desarrollo humano.
- La formación conceptual.
- El juego entendido como un fenómeno psicológico.
- El estudio de los trastornos del aprendizaje y del desarrollo humano anormal.

Para la segunda década siglo XX en Rusia dominaban las teorías de Iván Pávlov por lo que los estudios de Vygotsky en relación a la psicología, aprendizaje y demás eran vistos con cierta suspicacia. Para Vigotsky el

conocimiento se da a partir de las relaciones ambiente-yo en términos de la interacción social del sujeto y la *internalización*² que éste hace de normas, valores y demás instrumentos culturales como el lenguaje, reflejado a su vez en el desarrollo individual así como en el avance y preservación de una sociedad. El Constructivismo es un modelo pedagógico cuya teoría intenta explicar la naturaleza del conocimiento humano partiendo de que nada viene de nada, es decir, una persona que aprende algo nuevo lo incorpora a sus experiencias previas y a sus propias estructuras mentales y cada nueva información es asimilada y depositada en una red de conocimientos y experiencias que existen previamente en él. Aunque el Constructivismo es una posición compartida por diferentes tendencias de la investigación psicológica y educativa: Jean Piaget (1952), Lev Vygotsky (1978), David Ausubel (1963), Jerome Bruner (1960); ninguno de ellos se denominó como

² <http://constructivismo.blogspot.com> (Caracas-junio-2005)

www.wikipedia.org. **Internalización:** Fenómeno psíquico en el cual el sujeto en su proceso de autoformación se constituye a partir de la apropiación gradual y progresiva de una gran diversidad de operaciones de carácter socio-psicológico a partir de las interrelaciones sociales. Vygotsky niega que la actividad externa e interna del hombre sean idénticas, y que estén desconectadas. La explicación a esto es que su conexión es genética o evolutiva: es decir, los procesos externos son transformados para crear procesos internos. Los procesos de interiorización no son la transferencia de una actividad externa a un plano de conciencia interno preexistente: es el proceso en el que se forma ese plano de conciencia.

constructivista, pero sus ideas y propuestas ilustran claramente las ideas de esta corriente. Existen diferentes matices entre ellos, pero se pueden destacar dos de los autores más importantes que han aportado más al constructivismo, como, Jean Piaget con el Constructivismo Psicológico y Lev Vigotsky con el Constructivismo Social. Aquí nos ocuparemos de Vigotsky quién dicta que el conocimiento se forma a partir de las relaciones ambiente-yo. Pero nuevos conocimientos se forman a partir de los propios esquemas del individuo, producto de su realidad y su comparación con los esquemas de los demás individuos que lo rodean.

Bajo parámetros vigotskianos podemos decir que el aprendizaje es un proceso subjetivo que cada persona modifica constantemente a la luz de sus experiencias siendo esencialmente un proceso activo. Sus estudios referentes al arte siempre los encaminó hacia la búsqueda de las raíces culturales de la creación artística. En su libro ***La imaginación y el arte en la infancia***³; dibujo, literatura y arte en general, son parte de los productos culturales que forman parte del proceso de construcción del conocimiento, por lo que para Vigotsky la creación artística debe ser estudiada desde las primeras raíces culturales del hombre, es decir la infancia. En el texto, el

³ VIGOTSKY, Lev Semiónovich. ***La imaginación y el arte en la infancia***. México: Ediciones Coyoacan, 2008. 109 p.

autor define a la actividad creadora (creatividad) como la capacidad del hombre por generar algo nuevo a partir de los reflejos del mundo exterior; de los recuerdos de la memoria individual y colectiva que se reproducen o repiten en contextos vividos o no por el individuo, así también los rastros de antiguas impresiones vividas o no por él. Dichos elementos también intervienen en la construcción de la imaginación.

El texto hace referencia a tres de los elementos participes en la creatividad: Realidad, imaginación y fantasía, que se combinan en un proceso complejo, los *Mecanismos de la imaginación creadora*, en donde la percepción externa e interna sirven de base a nuestra experiencia. Vigotsky plantea que la mente opera con cuatro mecanismos que se ligan a la actividad imaginativa con la realidad lo cual explica que la imaginación no es un proceso caprichoso de nuestro cerebro, sino una función necesaria y vital. Es decir, *que la imaginación no es más que un catastrófico parto consecuencia de una larga gestación*⁴.

⁴ VIGOTSKY, Lev Semiónovich. *Op. cit.* . P.: 31.

A continuación se explica el proceso y los elementos:

DISOCIACIÓN. Extracción de las impresiones percibidas externa e internamente que conforman un complejo compuesto de partes aisladas. El proceso de disociación consiste en extraer algunos de estos elementos o impresiones que están aisladas, siendo la disociación necesaria para la imaginación y la fantasía.

EXAGERACIÓN. Este elemento resulta muy necesario para el arte ya que en este proceso de cambios y modificaciones esta intrínsecamente ligado con la dinámica de las excitaciones nerviosas que ocurren en el cerebro, las impresiones que percibimos del exterior se mueven, transforman, cobran vida, mueren, y se reelaborándose nuevamente, ya transformadas estas terminaciones nerviosas se reconstituyen fisiológicamente, alterando otra vez nuestra percepción hacia el exterior. La agrupación de elementos exagerados y/o modificados puede tener lugar sobre bases distintas y adoptar formas diferentes, por ejemplo, la agrupación puramente subjetiva de imágenes, o el ensamblaje objetivo científico, propio de la representación.

AGRUPACIÓN. Otro mecanismo de la imaginación, es la combinación de

imágenes aisladas, ajustándolas a un sistema, encajándolas en un cuadro complejo. Pero no termina en esto la actividad de la imaginación creadora, sino que, como apuntamos antes, el círculo de esta función se cerrara solamente cuando la imaginación se materialice o se *crystalice* en imágenes externas.

CRISTALIZACIÓN. Es un proceso que va del tránsito de lo imaginario a lo real. Según el análisis psicológico que establece Vigotsky plantea tres principales factores psicológicos de los cuales dependen todos estos procesos antes mencionados que en apariencia surgen de forma aislada. El primero es la necesidad que experimenta el hombre de adaptarse al medio ambiente que le rodea; si la vida que le rodea no le plantea al hombre tareas, si sus reacciones naturales heredadas le equilibran plenamente con el mundo en que vive, entonces no habría base alguna para el surgimiento de la acción creadora. El ser que se haya plenamente adaptado al mundo que le rodea no podría desear, no podría experimentar afanes, no podría crear nada. Por eso en la base de toda acción creadora reside siempre la inadaptación, la fuente de necesidades, inquietudes, anhelos y deseos. Sin embargo las necesidades y los deseos nada pueden crear por sí solos como meros estímulos, son solamente resortes creadores.

No obstante para crear se necesita además otra condición, segundo factor: el surgimiento espontáneo de imágenes; llamando surgimiento a lo que aparece repentinamente, sin motivos aparentes que lo impulsen. Estas imágenes de todos modos existen, pero esta acción es confundida con una forma oculta de pensamiento o función inconsciente del cerebro en analogía con el estado emocional del ánimo.

La existencia de experiencias, necesidades o de aspiraciones ponen en movimiento al proceso imaginativo reviviendo las huellas de las excitaciones nerviosas, con lo que brinda material para su funcionamiento. Ambos factores son necesarios para comprender la actividad de la imaginación; sin embargo existe también el conocimiento técnico de las tradiciones, o modelos de creación que influyen en el ser humano.

Por lo tanto es importante mencionar, como tercer factor, la presencia del medio ambiente. Frecuentemente vemos en la imaginación una función exclusivamente interna, independientemente de las condiciones externas, o en todo caso, dependiente de estas condiciones por un lado, un tanto en cuanto estas condiciones determinan el material en que debe trabajar la imaginación. Por lo que al propio proceso imaginativo se refiere, su dirección,

podiera parecer de primera instancia estar orientado sólo desde el interior por los sentimientos y las necesidades del hombre, condicionado las causas subjetivas, no objetivas, pero realmente no es así, desde hace mucho tiempo que la psicología estableció una ley según la cual al ansia de crear se encuentra siempre en proporción inversa a la sencillez del medio ambiente. Las clases privilegiadas han dado un porcentaje considerablemente mayor de creadores científicos, técnicos y artísticos por tener precisamente en sus manos las condiciones necesarias para la creación, ya que por muy insensible que parezca, toda creación incluye siempre en sí un coeficiente intelectual social.

Con el análisis anterior y retomando el tema central de la tesis, el dibujo como herramienta principal para la creatividad y la imaginación en el proceso creativo, reitero mi consideración respecto de la disciplina del dibujo como una actividad creadora, transfiguradora de las referencias o datos tomadas del mundo exterior, la memoria, experiencias vividas, la influencia de las emociones, las sensaciones, la intuición y demás construcciones de la mente que se convierten en planteamientos significativos únicos que no necesariamente tienen que ser recreados, pues la

razón de tener conciencia del origen social y cultural, es para transformarla plásticamente.

El estudio de la interacción entre dibujo y pintura en el proceso creativo es en un estado de *epojé*⁵ en donde lo esencial es la interiorización y transformación de la realidad. Pero la mente sola no es capaz de provocar un hecho estético, pues necesita de la materia y de la mente que ordena y construye; a través de un medio como el dibujo para dar forma a la pintura en su proceso de construcción y donde la forma revela el pensamiento del artista, con la aparición de la imagen que exterioriza y se hace consciente de aquello que ha creado y por lo cual considero que a la luz del método fenomenológico se puede describir mejor esta idea de que el individuo puede llegar a acceder a experiencias en las que se pone en entredicho la carga cultural; es decir ante la vivencia de experiencias, donde puede llevar a cabo un proceso creativo para crear algo nuevo.

⁵ *epojé* concepto del método filosófico de la fenomenología de Martín Husserl, que Oswaldo Chuhurra propone como método de análisis en la obra antes citada *Estética de los Elementos Plásticos*. Poner todo entre paréntesis o en entre dicho para encontrar la prima razón en la concepción de una obra de arte.

I.2 LA EXPERIENCIA DEL DIBUJO, REALIDAD-IMAGINACION

En la estructuración de signos-figura mediante líneas, manchas, luces, sombras, el dibujo puede transmitir sugerencias de profundidad volumen y atmósfera expresiva que no sólo deriven a la referencia a lo real mediante procesos gráficos. Al igual que el poeta se vale de las palabras con una significación propia, y partiendo de esta significación dada, sin renunciar a ella, el poeta crea y trasciende una nueva significación. En el caso del dibujante, parte de una figura real para transfigurarla, no para quedarse en ella. *El poeta no procede de manera arbitraria con el lenguaje verbal (fonemas o letras), no suprime el significado original pues el lenguaje poético no existe al margen del lenguaje ordinario de donde toma las palabras o reglas combinatorias; la nueva significación trasciende la significación objetiva originaria, partiendo del objeto real, al objeto figurado*⁶. Este último se nos presenta como una totalidad en el que se vinculan de un modo formal los signos gráficos. En el lenguaje gráfico el dibujante dispone de un mundo

⁶ SÁNCHEZ, Vázquez. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de cultura económica. 2003. 292 p. /P.: 120.

de significaciones dadas inherentes a objetos reales de la cuales parte al representarlos en el lenguaje creado o lenguaje figurado trasciende las significaciones objetivas de las formas reales dejando de ser tributario de estas. El no quedarse en un nivel de percepción ordinaria y captar nuevos significados implica también un nivel de percepción estética que nos permite acceder a una articulación de signos que forman parte de un sistema y que conforman un *estilo*⁷. El dibujante se apropia de un fragmento de lo real y la figura opera como signo que puede cumplir dos funciones: Reproduciendo y representando al objeto real o remitiendo en el modo de representarlo, una actitud humana hacia la realidad.

El dibujo es un lenguaje basado en la representación esquemática de nuestra percepción visual y táctil de las distancias y las dimensiones, sintetiza de una manera elemental o esencial el espacio. Este lenguaje, como orden simbólico ordena contrarios: grande-pequeño; pesado-ligero; así como cualidades visuales de la forma; cerca-lejos, claro-oscuro, liso-rugoso, lleno-vacío, transparente-opaco, estático-dinámico, único-múltiple.

⁷ SÁNCHEZ, Vázquez. Op. cit. P. :125-127.

Ernst Cassirer (Breslau 1872-1945) filósofo alemán; plantea que la clave de la creación radica en la comprensión de cómo los hombres usan los sistemas de símbolos de origen. Para él, el hombre es un *animal simbólico* que se vale de ellos para configurar el mundo cultural. En este sistema de símbolos se manifiesta el espíritu humano expresándose en el lenguaje, el mito, la religión y la ciencia; Cassirer plantea además que la percepción y el significado no están determinados causalmente por los objetos del mundo exterior, ni derivan de ellos, sino que los significados surgen del interior del individuo y son depositados en el flujo de objetos y experiencias, los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento; son el funcionamiento del pensamiento, formas vitales de actividad y los únicos medios de que disponemos para hacer la realidad y sintetizar el mundo. Es imposible concebir a la actividad de simbolizar como algo separado de la imaginación y la creatividad humana, ya que el hombre vive un universo simbólico. Cassirer reservó en un lugar privilegiado dentro de su círculo de formas de pensamiento a las artes, reconociendo que el arte suministra una imagen más rica, más vívida y colorida de la realidad que brinda una percepción más profunda de su estructura formal, otorgándole el mayor valor a la obra original espontánea en la que el hombre explora su propio

universo, ya que esta forma de originalidad es el rasgo distintivo del arte y no se puede extender a otros dominios de la actividad humana.

Pero para el hombre todas las formas encierran una significación, tanto las que genera el mundo y el cosmos; como la imagen plástica. La representación del entorno puede llevar al modelo tomado a representar una cierta apariencia de las formas o a la negación de las mismas, encontrando que en el dibujo se hayan infinitas posibilidades de representación que el universo físico de la naturaleza, como el de las cosas creadas por el hombre y demás experiencias, pueden ser transformadas y transpuestas para fundirse en relaciones simbióticas con planteamientos significativos e implicaciones subjetivas.

Las obras de artes son necesarias, según Vigotsky, no por su fuerza exterior o apariencia o como meros instrumentos técnicos con influencia en el campo práctico o aplicado de los objetos (inventos, tecnología); sino que la obra posee una *verdad interna*, desde los pensamientos, conceptos y los sentimientos del hombre. Realidad, imaginación y fantasía elementos que vinculados a la acción creadora, interaccionan en lo que Vigotsky denomina *los Mecanismos psicológicos de la imaginación y la realidad*:

-El impulso reproductor o impulso reproductivo y la actividad creadora combinada.

-Combinación de la fantasía y realidad.

-La emoción como función imaginativa: Ley del signo emocional.

-La relación entre fantasía y realidad.

El impulso reproductor o impulso reproductivo y la actividad creadora

combinada. De forma un tanto fisiológica, el psicólogo ruso explica el principio orgánico de actividad *reproductora-memorizadora*. Dice que nuestro cerebro y sus nervios, poseedores de enorme plasticidad, (entendiendo por plasticidad la propiedad de una sustancia para adaptarse y conservar las huellas de sus cambios) se transforman fácilmente en su finísima estructura bajo la influencia de diversas presiones que mantienen la huella de estas modificaciones siempre y cuando estas sean lo suficientemente fuertes o repetitivas. El cerebro conserva experiencias vividas y facilita su reiteración, pero si su actividad sólo se limitara a conservar experiencias anteriores, cualquier cambio nuevo, inesperado que no se hubiese producido con anterioridad, no habría posibilidad de tener una reacción adaptadora, por lo que junto con esta función reproductora existe otra actividad que combina y crea la capacidad de recrear el pasado y futuro desconocidos y con los cuales sí podemos formar una idea y/o una imagen (imaginación) sin ningún aparente referente; a este efecto se le llama

actividad creadora combinada. Esta *actividad combinadora* del cerebro combina a la imaginación y la fantasía. Cuando imaginamos escenas del futuro o pensamos en escenas antiquísimas de la vida como alguna lucha del hombre en la prehistórica, podemos advertir que la imaginación no se limita sólo a reproducir recuerdos, como hemos mencionado sino que además en su acción *combinadora*, el cerebro no sólo es un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, sino que es un órgano combinador, creador capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos. Para comprender mejor este mecanismo es necesario saber primero el vínculo existente entre imaginación, fantasía, memoria, realidad y la conducta humana lo cual es explicado en el segundo de los tres momentos para la creatividad.

-Combinación de la fantasía y realidad. Vigotsky define a la fantasía como una combinación y transformación de los elementos tomados de la realidad. Por ejemplo: la combinación de una mujer y un pez= a la sirena; una mujer y un insecto alado= una hada. Los sueños, los mitos, cuentos, leyendas son resultados de la fantasía. Aunque parezca que se alejan de la realidad, a final de cuentas se alimentan de esta. Son sometidos a las reelaboraciones de la imaginación, por eso, fantasía e imaginación no se contraponen. Otro

mecanismo en que operan fantasía e imaginación se da cuando el hombre es capaz de imaginar lo no visto a partir de relatos, cuentos, descripciones ajenas, cuando leemos el periódico o cuando revisamos textos y a través de su lectura o bien de las imágenes que nos ilustran dicha información podemos construir las propias, pues además la fantasía es quien combina experiencias propias y las que nos llegan por otros medios. El poder imaginar basándose en experiencias históricas y sociales ajenas constituye una condición absolutamente necesaria en donde nuestra fantasía ayuda a nuestra experiencia. En el primer caso es la imaginación la que se apoya en la experiencia, y en este último caso es la experiencia la que se apoya en la fantasía. En tal sentido la imaginación adquiere una función de gran importancia para la conducta del hombre y su desarrollo humano convirtiéndose además en un medio para ampliar la experiencia del hombre al imaginar lo no visto, este enlace de fantasía e imaginación, es posible por la experiencia colectiva, conducida por las experiencias ajenas que hacen que la fantasía sea congruente con la realidad. Recordemos que para Vigotsky es importante explicar el desarrollo del hombre en la interiorización de los instrumentos culturales, por lo que su teoría de la creatividad y la imaginación se explica en términos de la interacción social.

-La emoción como función imaginativa: Ley del signo emocional.

Continuando con estos mecanismos de la imaginación y la realidad existe otro elemento que opera de forma no tan tangible entre la imaginación y la realidad: la emoción. Emoción y sentimientos se manifiestan en imágenes e ideas congruentes con estos. Para explicarme ejemplificaré: Cuando sentimos miedo, la reacción de nuestro cuerpo se manifiesta con fuertes latidos del corazón, resequedad en la garganta, palidez en el rostro; pero además de la expresión externa corpórea de los sentimientos, las imágenes de los pensamientos llegan al cerebro impregnadas del sentimiento que lo domina. Las imágenes de la fantasía como elemento importante para la manifestación interna de las emociones, brindan un lenguaje interior a nuestros sentimientos seleccionando referentes de la realidad y combinándolos para que reaccionen por nuestro estado anímico y por la lógica exterior de las imágenes. La Influencia del factor emocional en las combinaciones de la fantasía es conocida con el nombre de *ley del signo emocional*. Todo lo que nos provoca un efecto emocional tiende a unirse entre sí, es decir que existe un mismo *signo emocional* que aglutina y combina los elementos heterogéneos de nuestro cuerpo aunque en apariencia no se vea la relación o semejanza entre las imágenes mas que por el tono afectivo de las mismas.

Alegría, pesar, amor, odio, admiración, aburrimiento, orgullo, cansancio, etcétera; pueden ser centros de atracción y combinación de las representaciones o acontecimientos carentes de vínculos racionales entre sí pero que responden al mismo *signo emocional*, es decir a una misma señal por ejemplo: lo jubiloso, triste, erótico, etcétera. Esta forma de asociación se encuentra con frecuencia en los sueños o en las ilusiones, o sea, en estados del espíritu en que la imaginación vuela con plena libertad y trabaja sin reglas fijas. Es fácil de comprender que la fantasía, movida por el factor emocional parecerá como el aspecto más interno y más subjetivo de la imaginación por lo que el factor emocional propicia el surgimiento de agrupaciones casi ilimitada en sus combinaciones pues el número de imágenes que poseen un sello emocional idéntico es casi infinito. Sin embargo la fantasía también influye en la emociones, todo lo que construye la fantasía repercute en nuestros sentimientos y aunque su estructura no concuerde con la realidad los sentimientos que provoca si son reales y vívidos para quién los experimenta.

-La influencia de la fantasía a la realidad. Consiste en que la fantasía puede construir algo nuevo no existente ni semejante a algún objeto en la experiencia del hombre pero al tomar forma nueva, esta imagen consolidada,

comienza a existir realmente en el mundo y a influir sobre otros objetos como fruto de una *imaginación combinadora* y que *ejercen su influencia en el universo real que nos rodea*⁸.

Para Vigotsky todos estos mecanismos psicológicos de la imaginación y la fantasía que intervienen de alguna manera en la obra de arte, no son meras combinaciones vanas o arbitrarias, por el contrario, siguen una lógica interna a su vez condicionada por el vínculo que se establece entre la obra de arte y el mundo exterior, la realidad. Es por eso que para Vigotsky las obras de arte pueden influir enormemente en la conciencia social debido a ésta lógica interna su verdad interna.

Para Herbert Read⁹ la creatividad se explica bajo un principio social y biológico en el que las relaciones que vinculan al hombre con las formas naturales, no son azarosas, la obra de arte constituye un orden para la naturaleza al ser una metáfora de esta, el artista como conducto de esta función transmite las fuerzas de la naturaleza en formas artísticas. Por lo general el hombre se conforma de partes de su entorno cotidiano, social,

⁸ VIGOTSKY, Lev Semiónovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. P.:25.

⁹ READ, Herbert. *Imagen e idea*.

natural lo que en su contemplación se vuelven significativo para él y que a su vez le permite conformarlo o construirlo continuamente. Según Oswaldo Chuhurra, la transfiguración¹⁰, comienza cuando el artista se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático.

Pero el objetivo de esta tesis no es únicamente investigar cómo se dan los fenómenos de patrones culturales y sus símbolos, la intención aquí es como a partir del entendimiento del pensamiento simbólico-cultural, este material se puede convertir en punto de partida para la construcción de una nueva realidad pictórica. Por eso vemos la importancia de la interacción del dibujo y pintura en el proceso creativo donde se interioriza y se transforma la realidad para construir una imagen que espera ver nacer.

¹⁰ *Transfiguración* Según René Berger (*El conocimiento de la pintura como verla y apreciarla*) y Oswaldo Chuhurra(*Estética de los Elementos Plásticos*), comienza cuando el artista se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo enigmático.

I.3 VER MODULATIVAMENTE DE ULRICH GEHRET

El método *visión modulativa*, surge del taller que el pintor alemán Ulrich Gehret (Cranz-1944), impartió por latinoamérica (1992-1993) en coordinación con el Instituto Goethe. En 1994 el pintor alemán es invitado por la Escuela de Artes Plásticas a impartir un curso. Gehret, siempre inquieto por intercambiar puntos de vista en relación a la pintura, se acerca al taller 130 del Maestro Luis René Alva. Entusiasmado por sus coincidencias vertidas en diversas pláticas durante su estancia en la ENAP, Gehret comparte con el Maestro Alva un folleto del curso- taller, *MODULATIVES SEHEN*¹¹. Dicho método y otros (José Clemente Orozco) son parte de la orientación y formación del taller de experimentación visual (pintura).

La idea de estudiar y analizar al pintor alemán será para su posterior aplicación tanto en el análisis del pintor referente de este apartado, como para su aplicación sistemática en algunos aspectos, plásticos y técnicos de mi trabajo en el campo sintáctico del proyecto de investigación.

¹¹ GEHRET, Ulrich. *Ver Modulativamente*.

Para el pintor alemán, el lenguaje gráfico es un medio para expresar las impresiones y los pensamientos surgidos por el contacto con el mundo exterior y llevar al pintor a la reestructuración de su espacio vital, a la modificación de la percepción del mundo que lo rodea y a la renovación del significado de sí mismo. La propuesta del *método modulativo* es incluir como primer acercamiento y a modo de apunte visual a la fotografía como memoria de temas transportados en el tiempo y el espacio en collages.

La intención de estos *apuntes visuales* es:

- La **disgregación** de los elementos perceptuales.
- La **reintegración** de los elementos temáticos y/o composición de las figuras.
- La **exageración** formal, que según Gehret cada pintor tiene y desarrolla a partir del dibujo y el color.

Etapas del proceso creativo

Para Gehret la confrontación del ser y del devenir, forman los puntos esenciales en un proceso creativo; cada uno ha corrido el riesgo de fracasar sin prepararse y se ha acercado al nuevo mundo entre impetuoso y

temeroso; dicha confrontación nos lleva a tomar acciones; las *acciones visualizadoras individuales* que se destacan en:

Descubrir

Experimentar

Analizar

Profundizar

Decidir

Aplicar (Realización de pinturas)

En la confrontación del trabajo o serie de pinturas se deben profundizar los descubrimientos y análisis en interacción recíproca en campos como:

Prolongación

Discontinuidad

Dislocación

Torsión

Amplificación

Consolidación integral de divergentes

Sistemas de referencia

-El método

Su realización nos permite representarse en una serie de pasos simplificados:

- Fijar una primera idea, según la necesidad de expresión distanciada.
- Amplificarla en un plan con un nivel de pensamiento (filosófico) y de percepción (estética) por medios plásticos.
- Buscar complementos en otras áreas artísticas.
- Mientras tanto elaborar un segundo plan como idea contraria a la planteada.
- Llevar funcionalmente una solución visual ambas ideas entrelazadas en competencia.

-Resultados

Después de la producción habrá que profundizar y condensar las posibles soluciones a través de un proceso de interconexión, manteniendo el descubrimiento de la imagen, su complejidad.

Cabe mencionar que el método creativo que propone Gehret servirá también como método creativo y propuesta de trabajo.

I.4 PROCESOS CREATIVOS A TRAVÉS DEL DIBUJO EN ALGUNOS ARTISTAS

El objetivo del presente apartado será aplicar el *método modulativo* que propone Gehret (disgregación, reintegración, exageración) al trabajo de Gerard Richter. Analizaré algunas de las obras de estos neo-expresionistas alemanes para fundamentar el objetivo general de esta tesis; es decir, de cómo el dibujo ha sido para estos pintores un elemento en sus obras y una disciplina imprescindible para sus procesos creativos y la construcción de su lenguaje.

Anna Maria Guasch en su libro *El arte del siglo XX*¹², menciona que la pintura neo expresionista alemana agrupa dos generaciones distintas. Una fue de los pintores que nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial llamada *generación de 1961* que se constituyó en los núcleos de Dusseldorf y Berlín; y la segunda generación de los artistas nacidos después de la Segunda Guerra Mundial originada en Berlín también, Hamburgo y Colonia. De los artistas formados en Dusseldorf destacan dos pintores Sigmar Polke y Gerhard

¹² GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX*. P.:249

Richter que desde sus inicios planteaban las nociones de crisis de estilo, autoría, expresividad y autenticidad. También expusieron su oposición ideológica y formal tanto por el arte Pop norteamericano, que a principios de los 60s se imponía como vanguardia mundial; como por el realismo social de la Europa del Este.

Gerhard Richter (Dresde 1932). La elección de éste artista como referente, se debe a que es un pintor cuya práctica del dibujo se da de forma alterna con la pintura y la experimentación de otros medios fotomecánicos. Richter inicia su obra a principios de los 60s cuestionando la naturaleza de la representación a partir de la relación fotografía-pintura. En esta primera etapa de su carrera su creencia era que el arte no tiene nada que ver con la expresividad personal. Realizaba dibujos callejeros, utilizaba las imágenes de fotografías, libros, revistas y otros medios de impresión o reproducción, las cuales utilizaba como elementos temáticos.

Asociando el *método modulativo* de Ulrich Gehret partimos del *sentido objetivo de la realidad* para Richter: Su, *no estilo, no tema, no estética, no subjetividad*. Esta postura de Richter, es para Gereth la necesidad del cambio de percepción del mundo exterior, la reestructuración de su espacio vital

propio y la renovación del significado de sí mismo; teniendo así que el proceso de *disociación* en Richter se da al dibujar escenas y personajes cotidianos, en el cumulo de datos objetivos fotografiados por él mismo o extraídos de diversos medios, que ya mencionamos.

-Disgregar. En Gerhard Richter opera la necesidad de un sentido objetivo de la realidad. *No estilo, no expresividad personal.*

-Fijar una idea principal. Por ejemplo, en la obra del pintor Gerhard Richter, plantea como idea principal el cuestionar la naturaleza de la representación a partir de la relación fotografía-pintura tomando datos reales por medio de la fotografía o de dibujos *in situ*, garantizando para él, la objetividad necesaria para aludir directamente al objeto.



Imágenes del *Atlas personal*, G. Richter (1962). En dicho Atlas podemos apreciar la selección de imágenes de escenas cotidianas, publicidad, retratos. Todas las imágenes como posibles elementos temáticos a los cuales Richter recurría principalmente en las primeras etapas de su pintura.

Su *no expresividad* personal (desvinculación de las emociones) le permite seleccionar datos directos y objetivos de la realidad a través de escenas y personas cotidianas y a través de la fotografía (*Atlas personal*).

Dibujar directamente en la calle o en espacios cotidianos como habitaciones, casas, fachadas, estaciones de tren para la recolección de datos o elementos temáticos.



Dibujos: A la derecha *Hotel*. 1965. 29.5x23.5cms. Grafito sobre papel.

A la izquierda *El músico*. 1964. 35.5x27.8cms. Grafito sobre papel.

Abajo *Dos mujeres sobre el sofá*. 1967. 86x91cms. Tiza sobre lienzo.

Para Richter, el dibujo es una práctica recurrente no sólo por la extracción de motivos temáticos, sino que además le permite experimentar con la forma.

Comienza así a reproducir al óleo los motivos extraídos, proyectándolos en la tela y manipulándolos con desenfoces, borrados, repintados etcétera.

El diálogo entre la pintura y la fotografía se daba en un sentido de crear y lograr imágenes con medios pictóricos propiamente a partir de la fotografía, no que las pinturas parecieran fotografías.

En relación al uso de la fotografía por Richter, dice Benjamin Buchloh: *Richter parece considerar la fotografía y sus prácticas diversas como un sistema de dominación ideológica, o más precisamente, como uno de los instrumentos en los que se inscriben socialmente la anomia, la amnesia y la represión colectivas*¹³. Richter afirma: *La imagen fotográfica es una fuente*

¹³ Primer ensayo de Benjamin H.D. Buchhold llamado *El archivo anómico*, extraído del libro, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter (Cuatro ensayos a propósito del atlas)*. B.H.D. Buchlod/J.F. Chevrier/A. Zweite/R. Rochlitz. P.:160p.

documental que le garantiza al pintor la objetividad necesaria para aludir directamente al objeto, sin ser objeto ella misma¹⁴.

-Exagerar. Confrontar el trabajo obtenido: Prolongar, discontinuar, dislocar, consolidación de divergentes, experimentación a través de medios diversos.

-Ampliar un plan a nivel de pensamiento (filosófico) de percepción (estética) y de experimentación con otros medios plásticos así como buscar y ampliar complementos con otras áreas artísticas.

En este sentido Richter ha experimentado y enriquecido su lenguaje pictórico, su técnica e incluso su discurso con otros materiales y otros medios mostrados anteriormente.

La continua experimentación con diversos medios y técnicas en la obra de éste pintor alemán se ve reflejada en la amplia variedad de recursos plásticos, en las diversas técnicas con las que experimenta así como de los temas que maneja. A continuación se muestran algunos de estos trabajos, la mayoría realizada sobre papel y en pequeño formato.

¹⁴ GUASCH, Ana María. *Op. cit.* P. 251.

-Fotograbados



Alpes Suizos I. 1969. 69.4 x 69.4cms.



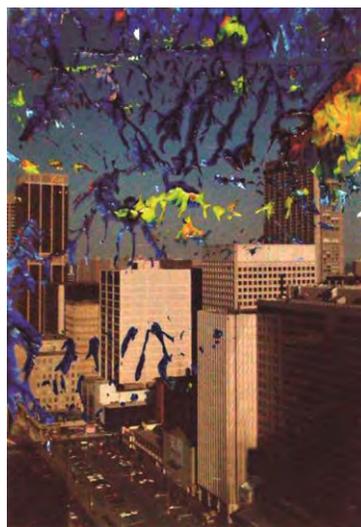
Ciudad.1968. 30.5 x 26.6 cms.

-Fotografías pintadas



Sin título. 1989. 15x10.2cms. Óleo sobre fotografía

Óleo sobre fotografía.



Sin título(vista de Toronto). 1987. 16x11cms.

-Acuarelas.



Interior. 1964. 11.5x20.9cms. Acuarela sobre papel.



Retrato de Heiner Friedrich. 1964. 11.5x20.9cms. Acuarela sobre papel.

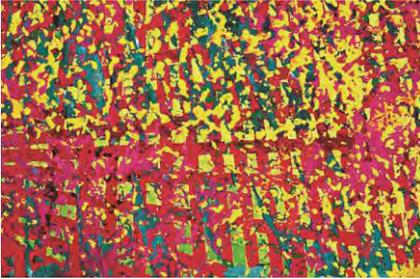
De acuerdo con el proceso (método) de la visión modulativa, en los fotograbados, fotografías pintadas y las acuarelas anteriormente mostradas; se ejemplifica claramente como son ampliadas las propuestas iniciales, a través de la experimentación con otras técnicas y medios. Por ejemplo: manejo de planos, altos contrastes y gamas de grises, esfumados y barridos que utilizaba Richter en sus inicios. Como se puede apreciar, se complementan con otros recursos formales, como los colores brillantes con trazos más libres y gestuales. Por lo que el manejo del color, el espacio y las figuras generan otras formas como parte de posibles nuevos lenguajes.

-Ampliar un plan a nivel de pensamiento (filosófico) de percepción (estética) y de experimentación con otros medios plásticos así como buscar y ampliar complementos con otras áreas artísticas. En este sentido el pintor alemán ha experimentado y enriquecido su lenguaje pictórico, su técnica e incluso su discurso con otros materiales y otros medios mostrados anteriormente.

-Elaborar un plan contrario al planteado.

De su claro principio de representación realista, Richter da un giro al experimentar con la abstracción.

Óleos sobre papel:



Estudio para una pintura abstracta. 1978.

31 x 47 cms. Óleo sobre papel.

Sin título. 1983. 61 x 86cms. Óleo sobre papel.

Nuevamente observamos los rompimientos con las formas ya alcanzadas: de la figuración a la abstracción; de la gama de grises a colores brillantes; de los trazos gestuales a las tramas y las texturas, Richter consolida un lenguaje abstracto.

-Plantear una solución visual con ambas ideas entretreídas; la primera idea fijada y la contraria. En este sentido Richter es un pintor que tiene constantes rompimientos temáticamente y formalmente. En cuanto a las temáticas, se pueden presentar las siguientes series como principales:

Pinturas grises y pinturas a partir de fotos. Gammas de blancos, negros, y grises fotográficos evitando respuestas de carácter emocional o interpretativo, Richter afirma que el uso de esta paleta va en relación a la alusión que hace del uso de los recortes de fotografías de periódicos y de fotografías en blanco y negro. Imágenes y referencias temáticas de su catálogo de imágenes, Atlas, le sirven para plasmar un manejo objetivo de la

realidad. En la década de los sesentas comienza con sus series, **Retratos**, **Paisajes**, **18 de octubre 1977**. A continuación unos ejemplos:



A la izquierda *Corsica (la casa)*. 1969. 115 x 130cms. Óleo sobre lienzo

Al centro *Retrato de Liz Kertelge*. 1966. 65 x 70cms. Óleo sobre lienzo.

A la derecha *Hombre asesinado*. 1988. 100 x 140cms. Óleo sobre lienzo.

Posteriormente continuó con las **Cartas de color** de 1966 *Farbtafeln*, ampliaciones a grandes formatos de las cartas de muestras industriales de color, realizando combinaciones azarosas con el fin de demostrar que las ideas del color no tienen razón de ser, pictóricamente hablando. Él asume que no existe diferencia entre una tela realista y una tela abstracta en esta experimentación y acercamiento con la abstracción, dice: *-ambas crean un similar efecto en el espectador*¹⁵. Sánchez Vázquez dice a este respecto que el arte no figurativo es un lenguaje pese a la desaparición de la figura, pues los signos pictóricos como líneas y colores se integran en formas que pueden

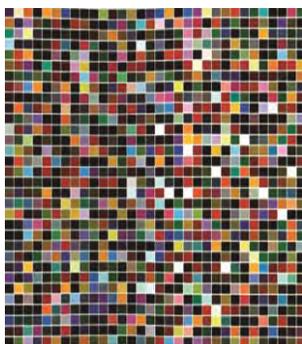
¹⁵ GUASH, Ana María. *Op. cit.* P. 253.

significar, comunicar y expresar la relación del hombre y el artista con el mundo y/o su modo de vivirlo y experimentarlo; sin embargo la abolición de la figura no supone la abolición de la significación. No basta cualquier ordenación de significados pictóricos para que la forma se halle dotada de significación, es preciso que los elementos formales se integren en un todo, en una unidad o armonía como forma, no en una superficie pintada en donde los elementos o signos formales no sólo dejan de integrarse a esta totalidad o armonía, sino que se disputan o tratan de destacar de manera individual cada uno de ellos con su propio valor dejando paso a la decoración y no a la significación.

Como se ha mencionado la pintura no figurativa también es un medio de expresión y comunicación mediante la creación de formas que no reproducen las formas reales y que se organizan en el campo perceptivo sin pasar por una referencia directa real; no obstante aunque que en el caso de la pintura figurativa la referencia con lo real y los signos que la integran guardan una relación más estrecha con esta referencia, por lo que la superioridad de un lenguaje sobre otro no existe pues cada uno tiene sus posibilidades y sus límites, sencillamente son distintas formas de creación.

Así también las diferencias entre la obra abstracta de Richter se observan en las estructuras:

Pinturas abstractas.



A la izquierda **Gris**. 1967. 34 x 28cms. Óleo sobre lienzo. Al centro **Muestra de colores 1024**. 1973. 254 x 478cms. A la derecha **Hielo 2**. 1989. 200 x 160cms. Óleo sobre lienzo. Podemos notar algunas diferencias entre estos tres ejemplos: Lo geométrico – lo orgánico. Gama de grises – color- materia. Lo plano – sugerencia de profundidad. Lo gestual – lo no gestual.

Otros:



Ventanal de la catedral de Colonia. 2007.

2300 x 900 cms. Vitral.



Espejo Gris. 1991. 280 x 165 cms.

Los motivos abstractos del cristal del vitral contrastan con las figuras reflejadas sobre el espejo. En estos ejemplos se trata de ilustrar la asociación de las ideas iniciales y la experimentación con otras técnicas y materiales.

En conclusión podemos decir que la aportación de Vigotsky en materia de imaginación y creatividad, es a través de la combinación de los registros de la realidad en la memoria (colectiva e individual), las emociones, la experiencia (desarrollo individual, cognitiva y técnica) y el entorno social, como factores propicios para el desarrollo de una mente imaginativa y creativa. Incluso para Vigotsky el entorno de una sociedad con un coeficiente avanzado es un elemento coadyuvante para el desarrollo de la imaginación y de la creatividad. Para Gehret la importancia vital radica en la expresión de las impresiones y los pensamientos surgidos por el contacto con el mundo exterior para llevar al pintor a la reestructuración de su espacio vital; pretendiendo liberarse así del anquilosamiento creativo. A través de la experimentación fotográfica como lenguaje gráfico que construye nuevas imágenes extraídas del exterior se pretende ampliar las posibilidades creativas que el encierro de la subjetividad no permiten.

Los mecanismos de la imaginación de L.S. Vigotsky coinciden y se complementan con el método de visión modulativa de Ulrich Gehret, aportando un método teórico y práctico en donde elementos, psicológicos, perceptuales, sociales, filosóficos y perceptuales, como constituyentes de la imaginación potencializan la transfiguración, en una poética de las apariencias.

CAPÍTULO II ESPACIO, DIBUJO Y POÉTICA

II.1 DIBUJO Y PINTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

II.2 MECANISMOS DE LA CREATIVIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL

II.1 DIBUJO Y PINTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

En el presente capítulo atenderemos las relaciones entre espacio-dibujo, espacio-poética y materia asociados a una poética en el lenguaje pictórico. El método de análisis fenomenológico que emplea Oswaldo Chuhurra¹⁶ para explicar y redefinir a los elementos formales en las artes plásticas, ha resultado ser acertado para la presente investigación, pues en la construcción espacial de la pintura a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, queda una posibilidad abierta que se construye a partir de dos supuestos límites: los cánones que contextualizan al artista y la interpretación subjetiva que hace autentica tal construcción. Para Chuhurra el espacio es un *ente* cuya existencia se valida en el campo de las especulaciones estéticas, y en campo pictórico presenta algunas

¹⁶ LÓPEZ CHUHURRA, Oswaldo. *Estética de los elementos plásticos*. P.:13-15

características especiales; existiendo un espacio real y otro pictórico: El primero, el de la naturaleza que nos rodea y que se continúa en la extensión celeste; el espacio pensado o ideado por filósofos y científicos. El segundo, el espacio en el dibujo y la pintura que es siempre un hecho visual, concreto y finito; limitado a sus dimensiones geométricas y su naturaleza material. La pintura hace referencia a un espacio que resulta interesante por su estructura-configuración-plástica y que alude a la infinitud sentida y sugerida. Cuando esta infinitud toma forma se somete a los límites que lleva la estructura de la propia obra, el resto queda al juego de la imaginación. Pero, *el espacio también es también es ambiguo*, dice René Berger¹⁷; ya que a pesar de estar definido en sus dimensiones geométricas y materiales, en el habitan formas y figuras que aunque tengan referencias de la realidad no son reales del todo, sin embargo se ven y existen dentro de los límites del cuadro.

En la relación dibujo espacio, el Maestro José Miguel Casanova menciona en su libro, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*¹⁸, que la acción de dibujar es definir y ubicar a la forma de un espacio bidimensional a un espacio multidimensional partiendo de un trazo hasta la forma que define un

¹⁷ BERGER, René. *El conocimiento de la pintura cómo verla y apreciarla*. P.: 105

¹⁸ CASANOVA, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. P.: 7

modo de pensamiento en un espacio cultural. El dibujo ordena la percepción de la mirada a través de los recursos gráficos, puntos, líneas y/o también la representación de nuestra capacidad por generar imágenes. Es un lenguaje basado en la representación esquemática de nuestra percepción visual y táctil de las distancias y las dimensiones, configura los contrastes y sintetiza de una manera elemental o esencial el espacio ordenando los contrarios: cerca-lejos, grande-pequeño; pesado-ligero; así como cualidades visuales de la forma; claro-oscuro, liso-rugoso, lleno-vacío, transparente-opaco, estático-dinámico, único-múltiple. Pero para René Berger el espacio no está únicamente ligado a los sentidos y el fenómeno de la percepción como brevemente explicábamos en párrafos anteriores, sino que al igual que ocurre con el tiempo, el espacio también se experimenta según nuestras emociones, sentimientos e ideas, lo que puede explicar que las perspectivas o representaciones espaciales en la pintura varían según las épocas y las culturas; aunque cabe mencionar que en general se repudia y se ha repudiado la visión neutral cotidiana o *visión documental*¹⁹.

Pero retomando el método de visión modulativa expuesta en el anterior capítulo la propuesta de construcción espacial modular esta creada a

¹⁹ BERGER, René. *El conocimiento de la pintura cómo verla y apreciarla*. P.: 107

partir de la extracción de motivos o datos de diversos entornos o contextos geográficos que a su vez quedan registrados en fotografías o en evidencias físicas, vestigios coleccionados, para Ulrich Gehret la distancia (o distanciamiento) hace posible una dinámica en movimiento en la que los acercamientos y los recorridos hacia la realidad generan un diálogo, un *sistema modular espacial*²⁰. Este *sistema modular espacial* consiste en yuxtaponer, los datos extraídos (fotografías, objetos) y transportarlos a otros espacios y contextos para transformarlos en collages a modo de apuntes visuales, enriqueciendo así la experiencia visual que libera al pintor de sus condescendientes y anquilosadas impresiones.

²⁰ GEHRET,Ulrich. *Modulatives Sehen*. P.: 10

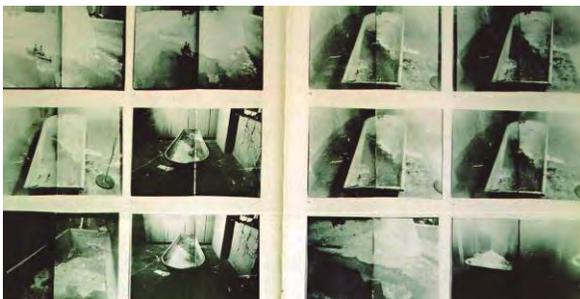
II.2 MECANISMOS DE LA CREATIVIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL

Recapitulando un poco lo que se ha tratado en la presente investigación, recordemos que en el primer capítulo hablamos sobre los procesos de creatividad e imaginación basados en el texto de Vigotsky sobre el tema como marco teórico; también se expuso el método de *visión modulativa* del pintor alemán Ulrich Gereht que ha difundido por todo el mundo en su curso- taller. En aquel capítulo, se eligió como pintor referente a Gerhard Richter, de quién se hizo un análisis de cómo opera el método de *visión modulativa* en su proceso creativo.

Para esta parte sintáctica de la investigación, retomaremos el *método modulativo*, aplicándolo ahora en la construcción del espacio. En el anterior apartado hablamos sobre el *sistema modular espacial* de Gereht, el cual consiste en la yuxtaposición y transportación de datos (fotos, objetos) a otros espacios y contextos para transformarlos en collages a modo de apuntes visuales. Para la explicación de dicho sistema tomaremos como referentes Anselm Kiefer pintor perteneciente al neo-expresionismo alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial y Louise Bourgeois artista de origen francés.

-Anselm Kiefer (Donaueschingen 1945)

Revisaremos cómo opera dicho sistema modular, en la construcción espacial de la obra de Anselm Kiefer. Los paisajes y demás contextos, como escenas montadas deliberadamente, datos y referencias (*disgregación*) que recoge Kiefer con en el uso de la fotografía (*apunte visual*), los cuales utiliza para realizar dibujos a modo de estudios de algún detalle, le permiten conformar un lenguaje pictórico basado en símbolos de hechos históricos, mitológicos y religiosos, que conforman el nivel de pensamiento (filosófico) y nivel de percepción (estética) por medios plásticos, que plantea Gehret en el *método de visión modulativa*.





Las acciones individualizadoras (DISGREGACIÓN, AGRUPACIÓN Y EXAGERACIÓN) como método o proceso creativo, a partir de la disgregación de algunos objetos. En este caso la tina de baño con la que alude la planeación de los ataques y ofensivas de Hitler. La tina de baño se convierte en un símbolo histórico que señala los absurdos y crueldades de la guerra. Dicho símbolo es recurrente hasta en sus más recientes obras como el de la Bienal de Venecia en 2010.

-La perspectiva de Kiefer como composición espacial y como discurso, parte del conflicto y la contradicción por la división de Alemania a causa de la Segunda Guerra Mundial. Los tres planos horizontales que componen el paisaje²¹ (el paisaje un género característico de la pintura del romanticismo alemán) representan en este espacio pictórico el *escenario* de los pasajes históricos y míticos de Alemania en confrontaciones campales de tiempos: pasado, presente, vislumbrando el posible futuro. Los espacios arquitectónicos o las buhardillas son recurrentes ya que simbolizan el lugar donde conviven objetos recientes y los desuso, lo nuevo y lo ancestral. Kiefer comparte la preocupación de Walter Benjamín quien plantea la necesidad de establecer una recuperación del pasado capaz de afectar al presente, *la intempestividad nietzscheana que se transforma en un salto sobre el pasado* -

²¹ ROSENTHAL, Mark. *Anselm Kiefer*. P.: 22-30

*para romper el continuum del presente*²². Sus cuadros de gran formato y compuestos a partir de imágenes fotográficas que conservan las huellas de distintos estadios a través de las gruesas capas de color y empastes superpuestos. En ocasiones Kiefer utiliza el fuego para eliminar el exceso de espesor o simbolizando lo que él define como pintar=quemar; creación=destrucción, de las capas pictóricas y de los estratos de los tiempos ya que para Kiefer la transmisión de la historia al pasar por diversos intermediarios no llega de forma auténtica. Afrontando los errores-horrores del pasado, Kiefer pretende reparar las heridas y evitar una amnesia colectiva, así como crear una revitalizada sociedad alemana. Son constantes también en su obra, los mitos de las óperas de Richard Wagner, la simbología de la Cábala y el mito del anillo de los Nibelungos. Relacionándose lo anterior con la necesidad de expresión distanciada, el *método* de la *visión Modulativa*.



Héroes alemanes espirituales. 1973. Óleo, carboncillo, resina. 307x682 cm.

²² GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX*. P.:263.

-El estilo matérico del pintor es trabajado con gruesas capas de color mezclado de materiales varios como, vidrio, madera o elementos vegetales como el alquitrán, paja, flores y otras plantas; plomo, alambre, yeso, barro, ceniza o polvo; así también materiales de desecho militar que más que meras texturas son parte simbólica de sus cuadros. Así mismo la experimentación con materiales diversos para obtener datos sensoriales (*acciones visualizadoras individuales*) refuerzan la carga simbólica - matérica de sus cuadros. Como veremos en el siguiente ejemplo el pintor alemán va consolidando la forma con el uso de la fotografía y de la materia.





Imágenes de, *Sendero de arena*. 1977. 62 x 42 x 8.5cms. Veinticinco imágenes fotográficas a doble página intervenidas con pegamento, óleo, arena y montadas sobre una superficie rígida. Es interesante observar el manejo de los materiales y de la forma, así como la transfiguración simbólica de las imágenes fotográficas de su transformación en pintura matérica.

-Como acción *agrupadora*, Kiefer *asocia* la información obtenida de sus series de fotos y dibujos, a su inquietud por abordar en sus obras temas históricos mitológicos, cosmológicos, religiosos; siendo estos, intereses compartidos con el historiador Mircea Eliade a quien conoció a finales de la década de los 80s en la ciudad de Chicago cuando realizaba una exhibición.

En su interés por los poemas de Paul Celan (1920-1970, poeta de origen judío-rumano cuyos poemas son escritos a partir de su experiencia en los campos de concentración) Kiefer retoma uno de los poemas, *Fuga de*

*muerte*²³, en donde habla de cómo los judíos eran convertidos en humo en los crematorios de los campos de exterminio, ascendiendo por la chimenea y encontrar sus tumbas en el aire. Uno de los versos de este poema inspira la serie de pinturas de Kiefer llamada, *Tu dorado cabello Margarete*, de 1981. Aquí es evidente en la *exageración* al prolongar, discontinuar, experimentar la construcción de su espacio pictórico a través de medios diversos. El recurso matérico al colocar paja como metáfora del cabello rubio de la mujer, la sugerencia espacial del paisaje y las cenizas en el plano inferior del cuadro



Tu cabello dorado, Margarete.

Acuarela y gouache/papel. 41.6x55.6 cms.



Margarete. 1981. 1980.

Acrílico y paja/lienzo.1981. 280x380cms

²³ LAUTERWEIN, Andréa. *Anselm Kiefer, Paul Celan. Myth, mourning and memory.* P. 87-88.

Como podemos observar son recurrentes algunos de los objetos temáticos ya registrados en las fotografías y dibujos anteriores como puntos de partida para otras actividades alternas a la pintura como la escultura, la fotografía, el assemblage, la instalación.



Jericó. Instalación. 2006.

La sal de la Tierra. Instalación. 2011.

Y como propone Gehret en su *método*: *Buscar complementos en otras áreas artísticas*, actualmente Anselm Kiefer ha creado un laboratorio artístico que le permite conjugar ideas y materiales, transformándolos en nuevas experiencias artísticas tridimensionales, dimensión que poco había experimentado anteriormente. En párrafos anteriores mostré ejemplos de instalaciones de años recientes; llevando a la práctica una *solución visual con ambas ideas de expresión, entretajidas en competencia (visión modulativa)*; es decir al combinar la pintura con la instalación.

-Louise Bourgeois (París 1911-2010)

Nacida en París (1911), fue la segunda hija de una familia burguesa acomodada. Estudió filosofía y matemáticas en la Sorbona en 1932; pero tal vez a su oficio de dibujante en el taller de restauración de sus padres, hace que entre 1934 y 1938 acuda a varios talleres de arte en París, donde conoce a Fernand Léger quién al contemplar sus dibujos le augura desde entonces una vocación de escultora. En 1938 tras casarse con el historiador norteamericano, Robert Goldwater, se muda a Nueva York donde residirá definitivamente y hará su carrera artística. Ya en Norteamérica se incorpora al taller de gráfica de S.W. Hayter (1947) y en este espacio conoce a Joan Miró. De hecho en New York conoce a varios de los surrealistas expatriados que se refugiaron en esa ciudad; André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy a quienes su esposo y ella tuvieron ocasión de frecuentar.

Para Ana María Guasch, Louise Bourgeois pertenece a una generación de artistas contrarios a la ausencia emocional, el carácter neutral de la obra así como de la ortodoxia de las estructuras primarias del Art Minimal. La *Abstracción Excéntrica* denominada así por el crítico M. Fried, tras una

exposición en la galería Fischbach de la ciudad de Nueva York, en la que Lucy R. Lippard en 1966 presentó varios artistas como Eva Hesse, Alice Adams, Bruce Neuman y Louise Bourgeois entre otros.

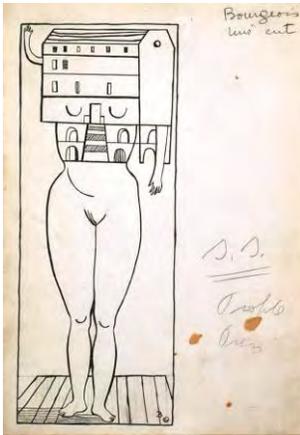
En relación a la poética como elemento de interpretación subjetiva y simbólica del espacio en la construcción de un lenguaje, la obra de Louise Bourgeois pareciera a simple vista una constante proyección de los hechos que la marcaron en su infancia, como por ejemplo, las relaciones de poder en su familia: *People misunderstood my work. I am not a surrealist; I am an existentialist.*²⁴Aplicando como análisis de obra, el método de visión modulativa; diríamos que en la *disgregación* de los elementos perceptuales, son quizá sus recuerdos y las fotografías familiares punto de partida en su obra. En la *reintegración* de los elementos temáticos para la composición, en este caso del espacio, están sostenidos sobre un concepto constante en prácticamente toda su obra, la estructura arquitectónica. Bourgeois concibe a la memoria como una arquitectura que contiene sus emociones y demás-

²⁴ <http://louisebourgeois.yolasite.com>

formas estructurales como por ejemplo, el cuerpo humano: *For me, sculpture is the body. My body is my sculpture.*²⁵

En relación a la *exageración* formal que según Gehret cada pintor desarrolla a partir del dibujo y el color; en la serie de dibujos y pinturas llamada *Femmes Maison* de los años 40, Bourgeois representa mujeres formadas por un cuerpo arquitectónico cuya única forma de sujeción son unas frágiles piernas que evitan el hundimiento de la figura. Ese cuerpo muestra la casa como lugar de refugio por un lado y como aprisionamiento por otro, la asfixia, la mujer absorbida por el hogar como ella lo está por sus recuerdos. Su llegada a Nueva York en 1938 provoca un interés y una reflexión más profunda en torno a la arquitectura como proceso paralelo a la construcción de la memoria y la relación de las figuras con el espacio que habitan, esto quizá como influencia de la contemplación de los rascacielos y de su nueva casa.

²⁵ <http://louisebourgeois.yolasite.com>

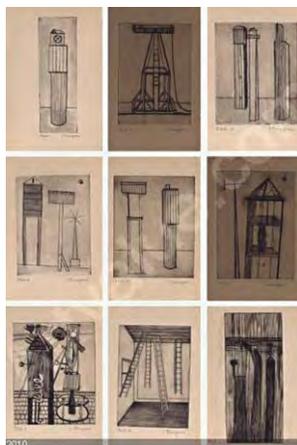


Serie: Femme maison (mujer casa).1946.47.tinta/papel.



Serie: Femme maison (mujer casa).1946.47. Óleo/tela.

Al igual que en las *Femmes Maison*, expresa diferentes sentimientos mediante arquitecturas como en su obra gráfica, *He disappeared into Complete Silence*, del año 1947; una serie de aguafuertes acompañados de historias breves, parábolas escritas en un tono hiriente, que no explican las imágenes sino que las completan. El conjunto texto-imagen transmiten una enorme frialdad y desesperanza en las relaciones humanas, tienen el efecto de un golpe frío que remiten a un profundo vacío.



Serie de nueve grabados titulados: *He disappeared into complete silence* (Él se fue en completo silencio). 1947. 25.3x35.5 cms.

Algunos de los dibujos y las pinturas que maneja en su serie de *Femme-maison* (mujer-casa) de 1946 a 1947 serán un elemento temático importante en su propia iconografía para futuras obras, como por ejemplo, *Lairs* (guaridas) de los años 60s y *Cels* (celdas) de los años 90s.

Existe interés de mi parte por los elementos poéticos manejados en las series *Femme-maison* y *Lairs*, en las cuales podemos notar algunas constantes que estructuran su poética, por ejemplo:

-Juego de opuestos. Este juego se hace evidente con su fusión de cuerpo-arquitectura, en la serie de dibujos y pinturas *Femme Maisson*, dichas combinaciones se repiten en subsecuentes obras. Motivos como; duro-blando; frágil-sólido; inanimado-orgánico; geométrico-asimétrico.

-Formas y estructuras orgánicas, antropomórficas. En la década de los 60s, frente al empleo de materiales industriales, la regularidad geométrica y modular característicos del Minimal Art, algunos escultores (de los cuales hicimos mención en párrafos anteriores) comienzan a incorporar materiales blandos y maleables, que producen una sensación de tactilidad, orgánico, erótico. En la obra de Bourgeois esta presente la dimensión corporal en donde se reflejan las resonancias antropomórficas.

-Transgresión, vulneración, ironía, extrañamiento, provocación. En su serie de grabados *El desapareció en completo silencio*, la representación de formas arquitectónicas, los tonos oscuros, líneas tensas, estructuras de carácter amurallado impenetrable que evoca el drama de la incomunicación, y una sensación claustrofóbica y de extrañamiento es una estrategia que utiliza Bourgeois al introducir elementos extraordinarios en un entorno aparentemente cotidiano.

-Repetición. La repetición de formas en sus esculturas a las que la misma Bourgeois hace referencia como *las propiedades curativas de la repetición* las cuales escenifican sin cesar las propias obsesiones, como si fueran una manera de aliviar o sedar el dolor (emociones).

-La ambigüedad. En la década de los 80s la artista francesa retomó algunas de las teorías del también francés, Jaques Derrida en el sentido de la insistencia por parte del filósofo de desarticular el sistema de oposiciones binarias del idealismo hegeliano, sobre la cual se asienta la filosofía occidental. Así mismo en los años treinta George Bataille y otros escritores surrealistas vinculados a la revista *Documents*, hablaban de la transgresión a la lógica formal y la superación de las oposiciones categóricas. La obra de Bourgeois (en ese entonces ya consolidada como escultórica) comenzó a llenarse con formas ambiguas, identidades híbridas, sexualidades ambiguas.

La capacidad de Louise Bourgeois por introspectar, explorar y exponer su pasado, ha dado voz a miedos, fantasías y deseos albergados en secreto por muchas mujeres, ha dado forma a una serie de ideas y experiencias compartidas por el género femenino, *lo personal es lo político*²⁶. Su obra da forma a la diferencia sexual y plantea una polaridad primitiva de las figuras paterna/materna, una y otra vez. Independientemente de si Bourgeois se considera feminista o no, existe un punto en el que las diversas corrientes del feminismo parecen estar de acuerdo; y es que la diferencia sexual constituye

²⁶ Célebre slogan del Movimiento por la liberación de la mujer. MAYAYO, Patricia; *Louise Bourgeois*. P.:10.

una de las diferencias fundamentales en torno a las cuales se han construido históricamente la identidad y la cultura.

Oswaldo Chuhurra menciona que la construcción espacial en la pintura es una posibilidad abierta a partir de los cánones que contextualizan al artista, en tanto que el espacio en el dibujo y la pintura es un hecho visual, concreto y finito y su estructura o configuración plástica alude a la infinitud sentida y sugerida, cuando esta infinitud toma forma se somete a los límites de la propia obra quedando el resto a la imaginación de una interpretación subjetiva.

La creación espacial, dice el Maestro Luis René Alva²⁷, trata en dos aspectos: El primero, en su carácter sintáctico en el manejo técnico, formal, plástico, el lugar donde la forma se define y se somete a los límites del cuadro. El segundo, como interpretación subjetiva en diálogo con aspectos culturales. El espacio pictórico como lenguaje, *es la visión del mundo del hombre y su historia*²⁸.

²⁷ Tesis de grado en maestría. ALVA, Rosas Luis René; *De la idea a la imagen en la creación artística: Un estudio del pintor mexicano José Clemente Orozco y de los pintores alemanes Ansel Kiefer y Georg Baselitz*. P.: 10.

²⁸ ALVA, Rosas Luis René. Op. cit. P 33.

Para Kiefer la composición espacial como discurso, parte de los tres planos horizontales que componen el paisaje característico de la pintura del romanticismo alemán los cuales representan el escenario de pasajes históricos y míticos. Lugar de confrontaciones campales de tiempos pasados que son retomados para ser resignificados. Los espacios arquitectónicos simbolizan el lugar donde conviven objetos recientes y los objetos en desuso; lo nuevo y lo ancestral. Cabe destacar el empleo de la fotografía como recurso técnico formal, en donde las imágenes obtenidas son documento y registro de eventos diversos.

En el caso de Louise Bourgeois, el espacio es concebido como representación de vivencias del pasado en donde los espacios interiores aluden a la exposición de lo íntimo, a la reconstrucción del pasado, de espacios domésticos llenos de objetos que son realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Bourgeois ha conformado una metodología y un lenguaje visual propio, un diálogo con el espectador completamente personal y finalmente una forma de terapia psicoanalítica tan subjetiva como poderosa que ha constituido su fortaleza y su búsqueda constante.

CAPÍTULO III SERIE TEMÁTICA

III.1 VER MODULATIVAMENTE. PROCESO CREATIVO

III.2 MÓDULOS CREATIVOS E IMAGINACIÓN

III.1 VER MODULATIVAMENTE. PROCESO CREATIVO

Para éste primer apartado expondré la propuesta personal en términos de un método creativo que tiene como marco teórico conceptual a Lev Vigotsky y el pintor alemán Ulrich Gehret.

El aporte teórico y metodológico de Vigotsky (mecanismos de la imaginación) y Gehret (visión modulativa) como marco teórico han sido fundamentales para la construcción del método creativo. Ambos métodos concurren y aportan un método teórico y práctico en donde elementos, psicológicos, sociales, filosóficos y perceptuales, como constituyentes de la imaginación potencializan la transfiguración en una poética de las apariencias. Con los elementos del marco teórico analizaré algunas series temáticas.

A continuación un esquema de los elementos del marco teórico conceptual

<u>Lev Vigotsky</u>	<u>Ulrich Gehret</u>
<p>Mecanismos de la imaginación y la creatividad</p> <p>Disociación, Exageración, Agrupación, Cristalización.</p> <p>Factores psicológicos para la cristalización de la imaginación y la realidad</p> <ul style="list-style-type: none"> -La necesidad del hombre por adaptarse al medio ambiente. -El surgimiento de las imágenes. -El medio ambiente. Coeficiente social. 	<p>MÉTODO MODULATIVO</p> <p>Procesos Internos de realización (apuntes)</p> <p>Disgregación</p> <p>Reintegración</p> <p>Exageración.</p>
<p>Impulsos psicológicos de la imaginación y la realidad</p> <ul style="list-style-type: none"> -Impulso reproductor y acción combinadora -Fantasía y realidad -Ley del signo emocional -Relaciones entre la fantasía y la realidad 	<p>PROCESO: Acciones Visualizadoras Individuales</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descubrir -Experimentar -Analizar -Profundizar -Decidir -Aplicar - realización de pinturas Prolongar Discontinuar Dislocar Torcer Amplificar Consolidación de los divergentes Sistemas de referencia.
	<p>MÉTODO</p> <ul style="list-style-type: none"> -Fijar una primera idea, según la necesidad de expresión distanciada. -Amplificarla en un plan con un nivel de pensamiento (filosófico) y de percepción (estética) por medios plásticos. -Buscar complementos en otras áreas artísticas. -Elaborar un segundo plan como idea contraria a la planteada. -Llevar funcionalmente una solución visual ambas ideas entrelazadas en competencia.

El desarrollo de la imaginación y la creatividad se construye a partir de la combinación de los registros de la realidad en la memoria, las emociones, la experiencia y el entorno social, material que el artista transforma o transfigura a un lenguaje poético o artístico (semántico). Lo anterior se aplica de manera sistemática al campo sintáctico de una propuesta plástica donde el lenguaje es un código de signos que re-significa, profundizando en una verdad interna, las referencias del entorno.

III.2 MÓDULOS CREATIVOS E IMAGINACIÓN

En el presente apartado mostraré como el dibujo ha sido primordial en mi proceso creativo. Así mismo la interacción del dibujo con otros elementos plásticos como la materia, que da forma a un espacio, ha sido parte constituyente en la construcción del lenguaje pictórico personal.

El análisis de mi proceso creativo bajo los Mecanismos *de la imaginación y la creatividad* de Vigotsky y el *Método de la visión modulativa* de Gehret, podemos decir que en la *disociación* o *disgregación* de los elementos temáticos como, árboles, insectos, casa, espacios arquitectónicos provenientes de la contemplación del el entorno y que fijan una *idea de comunicación y expresión distanciada* (Gehret).

En el análisis semántico de mi trabajo plástico podemos decir que los recursos temáticos de los mitos y los símbolos, han resultado ser recurrentes como en muchos otros artistas del pasado y de la actualidad. He sustentado con estos recursos (mitos y los símbolos) a lo largo de mi trabajo, un discurso o *nivel de pensamiento* (Gehret) creando y construyendo un *nivel de percepción estética-poética* (Gehret).

René Berger dice ²⁹que la función del artista es aún la de expresar la realidad invisible que más allá de nuestro ser físico constituye *al hombre en cuanto a hombre*, su libre voluntad, su imaginación y el sentido del orden le permiten expresar sus emociones, su visión del mundo a través de los modelos de la naturaleza.

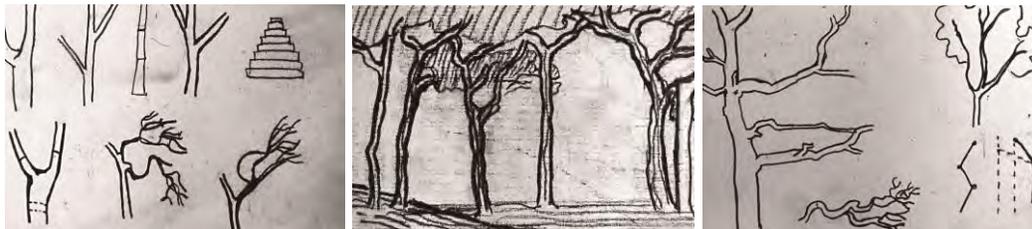
A lo largo de mi producción personal he trabajado por series “El árbol mítico”, “Metamorfosis”, “Cuerpo y Casa”. En todas estas series he realizado apuntes de los objetos temáticos para observarlos, estudiarlos, comprenderlos. Algunos fueron tomados de forma directa y otros por medio de imágenes fotográficas o de medios impresos. De la observación y experimentación visual del signo-figura con el mismo medio gráfico y en

²⁹ BERGER, René. *El conocimiento de la pintura, cómo verla y apreciarla*. P.:20

combinación con otros materiales, es la acción e intención posterior de una traducción gráfica de lo observado, a la deformación y transfiguración con propósitos expresivos, para la realización de una serie.

Para la serie, *El símbolo del árbol* realicé una serie de dibujos previos e intermedios a la realización de las pinturas, el crecimiento de troncos, ramas, follajes, bordes, etcétera, me permitieron un aprendizaje y una experiencia en la exploración de la forma a través de elementos gráficos como la línea, mancha, claro- oscuro y el círculo de sensaciones como método aptico del dibujo.

Los presentes dibujos fueron realizados con grafito, carboncillo, barras conté. Extraídos del cuaderno de apuntes para la serie *El árbol mítico* de 1997, 15x25 cms.



Crecimiento

Espacios

Puntos nodales. Diversidad de líneas



Ritmos y balances



Crecimientos en espiral. Ramas y bordes



Espacios y contornos

En relación a exploración de la forma a través de los recursos gráficos la experimentación con diversos materiales como tintas, acuarelas, pasteles grasos y magros, me permitió conocer las cualidades de las sensaciones que cada material y su combinación provocaban. Lo líquido o acuoso con lo áspero, lo rugoso con lo terso, lo robusto de algunos materiales con lo ligero (círculo de sensaciones). Siendo así que exaltación de la materia como principal recurso para la creación de una pintura con gran corporeidad dieron vida, animación, vibración y fuerza al material poético.

Materia	Sensaciones
Liso	Rugoso
Acuoso-terso	Áspero
Ligero	Robusto
Cálido	Frío (Con el color)
Etcétera	Etcétera

Para Gehret en el *proceso de las acciones individualizadoras; descubrir, experimentar, analizar, profundizar, decidir*; la anterior tabla de sensaciones en relación con la materia, son ejemplo de la intención expresiva de los materiales.

Serie de pinturas, *El símbolo de árbol*.



Paisaje. Tintas, 23x31.5 cms.99'



Ritmos e intervalos. Tintas. 15x25 cms. 99'



Sin título. Pasteles grasos y magros. 15x25cm.00'



1)



2)



3)

De izquierda a derecha: **1)** Sin título. Acrílico/papel.70x93cms.00'.

2) Ascención. Encáustica/tela, 120x200 cms.00'

3) Cercanos. Acrílico/papel.70x93cms.00'.

Por ejemplo en el caso de la serie de los *árboles*, la visión cósmica, religiosa del artista (pintor y poeta) del romanticismo inglés William Blake (1757-1827) un referente interesante pues utilizaba la imagen del árbol como estructura simbólica que representaba simétricamente la vinculación de la

tierra con el cielo, de lo terrenal con lo espiritual, de la vida con la muerte. Roger Cook³⁰ quien realiza un estudio global del símbolo del árbol en distintas culturas, arcaicas y actuales infiere que el tronco del *árbol mítico* o *árbol simbólico* constituye el eje rector del cual gira el cosmos en donde se unen el ser mortal con el inmortal o trascendental; el símbolo del árbol marca la pauta de la ascensión en muchas culturas contemplativas. Para el antropólogo e historiador Mircea Eliade³¹ el símbolo del árbol, es también el *símbolo del centro* que da cuerpo a los mitos, ritos, una especie de ombligo del mundo con el cual el hombre (*homo religiosus*) ha mostrado su profundo deseo por comprender la realidad esencial del mundo y/o el origen esencial de las cosas. Pero aún el hombre actual (*homo profanus*) el cual es el resultado de una desacralización de la existencia huma continua rodeado de símbolos, mitos e incluso ritos, como los regocijos del fin de año, el nacimiento de un nuevo ser la instalación de una nueva casa, la unión de una pareja, los ritos de iniciación al cumplir cierta edad, etcétera. De igual forma en el cine y otras a manifestaciones culturales observamos como se continúan representando algunas mitologías.

³⁰ COOK, Roger. *Colección mitos , dioses y misterios: El árbol de la vida.*

³¹ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.*

Retomando nuevamente a René Berger dice *-los mitos son ordenadores vivos de otros tiempos, no existen, no sobreviven más que en débiles prolongaciones, es curioso que a pesar de todo los artistas no hayan abdicado*³².

Gustav Jung³³ por su parte explica que en la actividad inconsciente del hombre moderno no cesan aún de presentarse innumerables símbolos de los cuales cada uno tiene un mensaje que transmitir y hasta un a misión que cumplir, ya que de alguna manera aseguran una estabilidad y un equilibrio en la psique. El símbolo ayuda al hombre a acceder a lo universal, sacándolo de su situación particular³⁴.

En *La definición del arte* Umberto Eco³⁵ menciona dos conceptos de forma, el primero, la *forma* como concepto de expresión, formación de carácter físico que vive una vida autónoma como un organismo. El segundo como la *formatividad* concepto tomado de la teoría de la formatividad de

³² BERGER, René. *El conocimiento de la cultura: cómo verla y apreciarla*. P.:29

³³ Psiquiatra suizo (1875-1961) discípulo de Freud creó la psicología analítica. COOK, Roger. *Colección mitos, dioses y misterios: El árbol de la vida*. P.:26-32 pp.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ ECO, Umberto. *La definición del arte*.

Luigi Pareyson³⁶, producción y acción formante en donde el concepto de unitotalidad de la persona, su pensamiento, su moralidad su compromiso de concebir al arte como misión y deber. En la creación interviene el sentimiento, la inteligencia que afecta la vida espiritual de individuo o el artista que actúa para crear y formar, en la *forma y contenido* no deben separarse estos pensamientos, sentimientos y realidades físicas que constituyen la creación.

Dice André Malraux que lo que provoca el deseo más poderoso de pintar es el tema³⁷.

En la observación del entorno, dice Gaston Bachelard ³⁸que en un mundo donde cada vez existen más adelantos tecnológicos, en donde impera la necesidad de abarcarlo todo y en el lenguaje cotidiano predominan las palabras *macro, mega, hiper, super*, advirtiendonos que las cosas no deben pasar inadvertidas, Bachelard señala la necesidad de volver la mirada hacia los espacios internos, incluso microscópicos a los cuales no se les presta

³⁶ Luigi Pareyson (1918-1991) autor ya clásico en el seno de la literatura de la estética italiana y de la estética contemporánea; autor de numerosas obras entre las que destacan: *Conversaciones de estética*. Umberto Eco en su libro *La definición del arte*; menciona la teoría del arte de Luigi Pareyson, *La teoría de la formatividad*. Eco fue discípulo de Pareyson en la Universidad de Turín

³⁷ MALRAUX, André. *Las voces del silencio*. P.:15

³⁸ BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensueños del reposo*. P.: 14-16

atención considerándolos insignificantes, son sin embargo estos espacios la imagen de nuestra intimidad. Por mi parte la empatía por los organismos de la naturaleza, como los insectos los cuales sufren cambios en su crecimiento inclosionando, eclosionando, por mencionar un ejemplo; son un fenómeno de la naturaleza que inevitablemente me remitieron a una de las obras de la literatura más inquietante y emblemática, a propósito de cambios y espacios íntimos, la *Metamorfosis* (Franz Kafka) que para Gregorio Samsa, principal personaje; es la revelación no sólo de otro cuerpo, es la revelación de otra vida.

Siendo así para Franz Kafka que la imagen poética del escarabajo, es la proyección de una vida de burocracia inútil que refleja el vacío y el hastío existencial que tal vez lo llevó a terminar con él mismo. Pero para los lectores de la obra, y sin quererlo así Kafka, nos lega la urgencia, tal vez para algunos, de volver la mirada hacia lo pequeño, a lo “insignificante”, hacia adentro, a nuestra intimidad refugio de nuestra identidad.

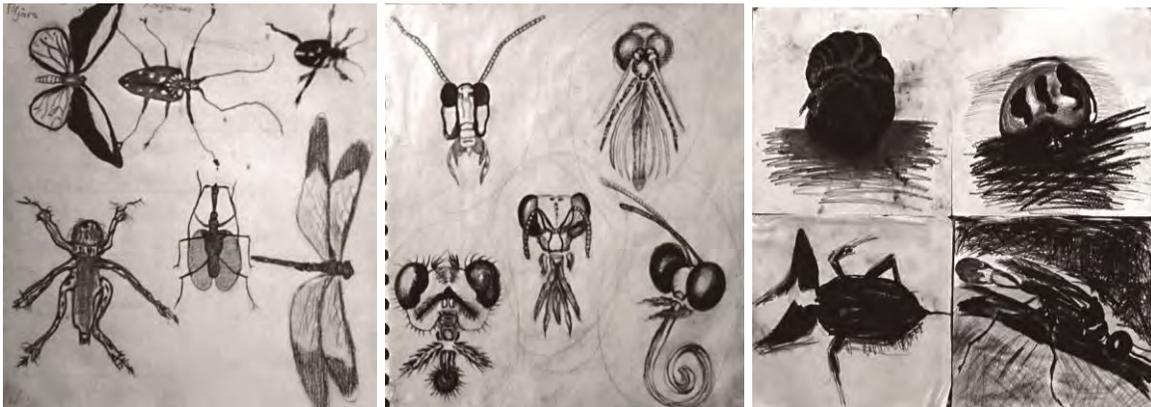
Nuevamente con la ayuda del dibujo y a manera de apuntes primero, voy descubriendo la figuración que transforme y represente expresivamente

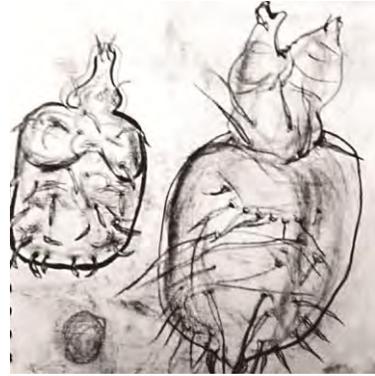
esta pequeña fauna ahora como símbolo las etapas de cambios que todos experimentamos en la vida.

A continuación mostraré primero algunos de los dibujos que conforman el proceso creativo y posteriormente exhibiré las imágenes de algunas de las pinturas de esa serie.

-Imágenes de la serie *Metamorfosis*, dibujos:

Dibujos de insectos extraídos del cuaderno de apuntes. Diferentes especies con cualidades interesantes en su anatomía, en sus texturas, sus cambios en el crecimiento, sus formas. Los anteriores dibujos fueron realizados con grafito, carboncillo, barras conté. 20x21 cms. 2000.





La última franja de dibujos son alusivos a la novela *Metamorfosis*. Grafito, carboncillo, barras conté, sanguinas. 20x21 cms. 2000.



1)

2)

3)

Serie de pinturas en papel:

1) *Ser alado*. Tintas. 20x21 cms. 2003. 2) *Etapas*. Acuarelas. 15x25 cms. 2003. 3) *Sobre la ciudad*. Pasteles grasos y magros. 2004.

-Casa y cuerpo

Un tema me llevó a otro pues en el caso de los insectos al observar y documentarme sobre algunas especies aprendí que la caparazón que algunos de ellos son su propia guardilla y escudo.

Relacionando lo anterior Gaston Bachelard dice que *nuestra alma es una morada, al recordar nuestra casa, sus habitaciones, aprendemos a morar en nosotros mismos, pues en ella habitan nuestros sueños, pensamientos, recuerdos, olvidos, nuestro inconsciente*³⁹.

Nuestro espacio vital lo habitamos de acuerdo a como nos enraizamos en el día a día con todas las dialécticas de la vida plasmando allí la propia visión del mundo a través de rituales y rutinas.



³⁹ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. P.:30-36

Desde el punto de vista antropológico cada morada se amolda al entorno y a las necesidades de sus habitantes. Es por eso la diversidad de casas en tanto los climas, la geografía, los modos de vida, épocas, culturas, jerarquías sociales y económicas. En ocasiones las casas más populares son las que mejor reflejan una sabiduría largamente acumulada.

Por ejemplo en el pasado (y todavía en algunas comunidades) las casas tradicionales de las zonas tropicales tenían sus muros de troncos cubiertos de barro o adobe, los techos de palma y con una altura que permitiera la circulación del aire y la ventilación de la vivienda, importante también la inclinación del techo para la caída del agua de lluvia. Las puertas y las ventanas frente a frente tanto para la ventilación como para la iluminación. Por lo general las construcciones actuales en estos sitios no atendieron a esta sabiduría ancestral y ni los materiales ni la distribución de espacios son adecuados para soportar las inclemencias del entorno.

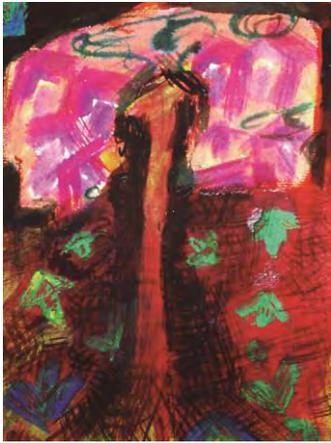
Serie *Casa Cuerpo*. Pinturas sobre papel. 2007-2008.



Entre sombras. Gis pastel. 21.5x28 cms. *Casa alada*. Gis pastel. 25.5x32 cms. *Penumbra*. Gis pastel. 28x38.5 cms.

Cada entorno tiene su cualidad, regular o irregular, en el campo o en la ciudad. Por ejemplo en el campo hay que poner límites a la inmensidad en dónde uno va a interrumpir el espacio continuo y hacia dónde se quiere mirar, dónde se quiere recibir el sol y el viento. La ciudad es una acumulación de muros que sólo se puede buscar el ángulo o la perspectiva que produzca la sensación de espacio abierto aunque sea breve.

Serie: *Casas y entornos*. Acuarela con tempera sobre papel. 25.5 x 32 cms. 2009-2010.



La anterior serie de pinturas mostradas son en relación a la casa-entorno. Es decir es representar el vínculo que existe entre el individuo-casa con el exterior.

CONCLUSIONES

El fenómeno de la imaginación, pudiera parecer de primera instancia tener únicamente causas subjetivas, pero realmente no es así, desde hace mucho tiempo que la psicología ha estudiado el problema y ha esclarecido algunas de sus causas. Así pues la exigencia de que el estudio del dibujo implicara también estudiar el mecanismo de pensamiento, de la imaginación, las emociones, las sensaciones, la memoria, la percepción como construcciones de la mente que se manifiestan en el ser humano. En este tenor los estudios del psicólogo ruso Lev Semiónovich Vygotsky en el tema de la creatividad y la imaginación, señala que los niños aún con la habilidad de realizar trazos vigorosos y espontáneos y a pesar de la creencia de que la imaginación del niño es más rica que la del adulto pues la infancia es una época en donde se desarrolla más la fantasía por el hecho de que el niño vive más en la fantasía que en la realidad, siendo que la inexactitud, la tergiversación y la exageración de la experiencia real son característicos de esta etapa. Sin embargo sabemos también que la experiencia del niño es mucho más pobre que la del adulto por lo que los frutos de la verdadera *imaginación creadora* son producto de la experiencia real. En conclusión podemos decir que la aportación de Vigotsky en materia de imaginación y

creatividad, es a través de la combinación de los registros de la realidad en la memoria (colectiva e individual), las emociones, la experiencia y el entorno social, como factores propicios para el desarrollo de una mente imaginativa y creativa. Incluso para Vigotsky el entorno de una sociedad con un coeficiente avanzado es un elemento coadyuvante para el desarrollo de la imaginación y de la creatividad.

El método fenomenológico que para los fines teóricos de esta tesis, y que en algunos de los textos seleccionados como *La estética de los elementos plásticos*, y algunos otros de la bibliografía, fueron reveladores para mí hicieron comprender que en el *acto de tomar conciencia*, el individuo tiene la capacidad o/y el deber de despojarse o poner en entre dicho la carga cultural que le contextualiza; concepto de *epojé*. Explica Antonio de Marina en la bibliografía dialogada de la *Teoría de la inteligencia creadora*, en el ir *a las cosas mismas* de Edmund Husserl nos indica ir a la conciencia donde se manifiestan las cosas mismas.

Pudiera interpretarse una contradicción en el marco teórico de la investigación, pues por un lado las ideas de Vigotsky quien menciona que la actividad creadora tiene su razón de ser en la conciencia del origen social y

cultural; y por otro lado con el concepto de *epojé* en la fenomenología que pone entre paréntesis dicho origen socio cultural. Por lo que mi reflexión al respecto es que, más que contraponerse, son dos métodos que se complementan pues somos producto de nuestro entorno socio cultural, por lo que no se trata de negar este hecho sino de hacerlo consciente para entonces cuestionarlo y transformarlo plásticamente; visto fenomenológicamente como método creativo, como es mi intención, pues la mente sola no es capaz de provocar un hecho estético, necesita de la materia, espacio, forma, de un lenguaje con el cual comunicarse exponiendo nuestro trabajo a la consideración de los demás.

El *método modulativo* del pintor alemán Ulrich Gehret resultó un enorme complemento que nos ayuda a realizar lo anteriormente expuesto, del marco teórico conceptual, al campo de lo práctico. El pintor pretende ampliar las posibilidades creativas que el encierro de la subjetividad no permiten, llevar al pintor a la reestructuración de su espacio vital, de su percepción del mundo que renovando el significado de sí mismo para expresar sus impresiones y pensamientos surgidos por el contacto del mundo exterior con él. Gehret presenta a la fotografía como un lenguaje gráfico que a modo de apunte visual se convierte en una memoria de temas

transportados en el tiempo y el espacio. En este sentido la elección de los pintores referentes tienen también relación con el uso de la fotografía o de imágenes de reproducción masiva en su proceso creativo.

Como ya he advertido en el tercer capítulo ambos métodos el de Vigotsky y Gehret, catalizan a la imaginación y la creatividad como herramientas de un proceso creativo. Por un lado los *mecanismos de la imaginación y la creatividad* descifran la interacción de la imaginación, fantasía, realidad y el *método de visión Modulativa* propone un método que ejecuta y da forma a lo primero.

La elección de Gerhard Richter como primer artista referente, se debe a que práctica el dibujo de forma alterna con la pintura y la experimentación de otros medios fotomecánicos. Es por eso que la obra de este artista alemán ejemplifica lo anteriormente expuesto en relación a los métodos de Vigotsky y Gehret, pues dibujando escenas cotidianas, datos objetivos fotografiados por él mismo o extraídos de diversos medios de reproducción masiva Richter parte del *sentido objetivo de la realidad, no estilo, no tema, no estética, no subjetividad*. Lo que puede significar para Gereth la necesidad del cambio de

percepción del mundo exterior, la reestructuración de su espacio vital propio y la renovación del significado de sí mismo.

Es así que a través de una disciplina como el dibujo en el proceso de construcción de la forma se revela también el pensamiento y la expresividad del artista con la estructuración de signos-figura, a través de líneas, manchas, luces, sombras. En el lenguaje gráfico el dibujante dispone de un mundo de significaciones dadas en los objetos reales de la cuales parte al representarlos, sin embargo el lenguaje creado o lenguaje figurado, como se vio en el estudio de mis referentes prácticos, trasciende las significaciones objetivas de las formas reales al no quedarse en un nivel de percepción ordinaria sino el ser capaz de captar e imprimir nuevos significados a un nivel de percepción estética. Por lo que concluyo que la manera de construcción de un lenguaje pictórico y su relación con la materia, espacio y la forma en relación a la transfiguración de un entorno físico y cultural se da de forma poética-estética en la comunicación expresiva.

Para el segundo capítulo el estudio de las relaciones entre espacio-dibujo, espacio-poética y materia asociados a una poética en el lenguaje pictórico tomé como guía ***La estética de los elementos plásticos*** de Oswaldo

Chuhurra y *El conocimiento de la pintura, cómo verla y apreciarla* de René Berger quienes me ayudaron a entender y explicar el problema del espacio, con dos naturalezas el de un espacio real y el espacio pictórico. Para René Berger la pintura hace referencia a un espacio que resulta interesante por su estructura-configuración-plástica formal en donde la sugerencia de la infinitud sentida y la sugerida queda al juego de la imaginación. Pero aún en la interpretación subjetiva del espacio que abre sus posibilidades, menciona Chuhurra, en los inicios del siglo XX, es el espacio la representación de una *visión del mundo* en sus aspectos culturales e históricos. Ejemplificando expongo el caso de un pintor que utilice como referente en mi tesis de licenciatura, el holandés, Piet Mondrian. Para él la construcción del espacio y la forma comienza a partir de un profundo proceso de escenificación y/o síntesis en una serie de progresivas esquematizaciones en su célebre serie de los árboles.

Mondrian como parte de una logia, *La sociedad teosófica*, partió de líneas horizontales y verticales desde las cuales y en su cosmovisión simbolizaban, mujer la horizontal y vertical el hombre, mismas con las que él construía el espacio estableciendo las dinámicas compositivas con estas. En Anselm Kiefer se vio que la composición espacial parte de los tres planos

básicos que componen el paisaje, esto con la intención de crear un espacio como campo semántico para abordar los temas históricos y míticos de su Alemania, interpretando y confrontando así el devenir de los tiempos. Así se concluye que los espacios arquitectónicos son representaciones simbólicas de la preservación del pensamiento pasado, ya sea del propio artista, una cultura o una deidad. En el caso de Louise Bourgeois, el espacio es concebido como la representación de vivencias del pasado en donde los espacios interiores aluden a la exposición de lo íntimo, a la reconstrucción del pasado, de espacios domésticos llenos de objetos que son realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Por lo cual puedo concluir que Bourgeois ha conformado un lenguaje visual propio, un diálogo con el espectador completamente personal y finalmente una forma de terapia psicoanalítica tan subjetiva como poderosa que ha constituido su fortaleza y su búsqueda constante.

Para concluir con mi reflexión de esta tesis; el análisis de los textos, los pintores referentes y la reflexión de mi trabajo personal ampliaron y reafirmaron mi postura inicial en la hipótesis y en cuanto a las ganancias de la práctica del dibujo en donde la imaginación y la creatividad se hacen presentes gráficamente como una vía de acceso a las naturales capacidades

de cada artista para expresar su propia individualidad a través de una expresividad directa que descubre la capacidad de cada individuo. En mi trabajo personal el dibujo me ha permitido plantear de primera mano ideas, trazos, líneas, expresiones gráficas con toda libertad, para apropiarme y transformar objetos o entornos tomados de la realidad (fotografías, imágenes de reproducción masiva, libros especializados) e insertarlos como elementos temáticos dentro del discurso poético en la pintura. Árboles, casas, insectos elementos temáticos de los cuales me he valido para descubrir, cuestionar y explicar mi entorno a través de la pintura. En la contemplación de éste, en las experiencias, en las reflexiones y por ende en las nuevas inquietudes, está la posibilidad de una revelación que me provoca ir de nuevo al encuentro con la pintura y buscar en la memoria del pasado a aquellos quienes en su tiempo y espacio les ha tocado representar, explicar y comprender la realidad esencial del mundo; ya sea plasmada en las cuevas, mano facturadas en fetiches, escrita o dibujada en papiros, pintada en lienzos o en muros. Un universo de significados se despliega ante nosotros a través de símbolos y mitos.

La libertad de acción frente al soporte para estructurar y combinar materiales en un proceso de búsqueda intensifican la expresión de lo visible,

las ambivalencias que establecen parentescos entre lo animal y lo humano, lo diminuto y lo inmenso extraídas del universo físico de la naturaleza para establecer asociaciones simbólicas relativas a experiencias subjetivas que me han permitido sacar de definiciones inamovibles a los elementos temáticos y así transfigurarlos en materia, color y forma.

Considero que la relación de dibujo y pintura aún no termina. El dibujo y su práctica tienen aún mucho por aportarnos, como disciplina autónoma de las artes visuales y como práctica para desarrollar y consolidar una propuesta artística y estética, como en mi caso lo es en la pintura.

La aportación de la presente tesis para mi práctica docente es:

-La utilidad de éste método como herramienta de enseñanza es en principio, ampliar las posibilidades creativas en la producción de nuevas soluciones por medios plásticos.

-Desarrollar en los estudiantes las habilidades de expresión y comunicación de ideas y conceptos (síntesis).

-Destacar los procesos contextuales en que vive el estudiante por medio de la observación, la identificación y el análisis de su entorno.

- Subrayar a las artes plásticas como un medio de conocimiento.

Después de esta tesis de maestría pretendo continuar con mi actividad profesional y académica profundizando y condesando las experiencias obtenidas buscando complementos en otras áreas de las artes plásticas, por ejemplo la experimentación del dibujo, la pintura con la animación y el video en una propuesta multimedia, ampliarla en un nivel de pensamiento filosófico y de percepción estética por estos medios.

ÍNDICE TENTATIVO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: EL DIBUJO EN EL PROCESO CREATIVO

I.1 LA IMAGINACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO A TRAVÉS DEL DIBUJO

I.2 LA EXPERIENCIA DEL DIBUJO, REALIDAD-IMAGINACIÓN

I.3 VER MODULATIVAMENTE DE ULRICH GEHRET

I.4 PROCESOS CREATIVOS EN LA PINTURA DE GERHARD RICHTER

CAPÍTULO II ESPACIO, DIBUJO Y POÉTICA

II.1 DIBUJO Y PINTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

II.2 MECANISMOS DE LA CREATIVIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL

CAPÍTULO III

III.1 VER MODULATIVAMENTE. PROCESO CREATIVO

III.2 MÓDULOS CREATIVOS E IMAGINACIÓN

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. *Crítica del Arte*. México: Trillas, 1992. 222 p.

ACHA, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas, 1992. 253p.

ACHA, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. 150 p.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 281 pp.

BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. 2006. 376pp.

BAENA PAZ, Guillermina. *Metodología de la investigación*. México: Publicaciones Cultural, 2007. 179 p.

BERGER, René. *El conocimiento de la pintura cómo verla y apreciarla*. España: Noguer, 1961. 404 pp.

B H.D. Buchlod/J.F Chevrier/A. Zweite/R. Rochlitz. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter (Cuatro ensayos a propósito del atlas)*. España: Llibres de Recerca, 1999. 265 pp.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. España: Paidós, 1997. 279 p.

COOK, Roger. *Colección mitos, dioses y misterios. El árbol de la vida*. España: Del Prado, 1995. 128 p.

CASANOVA GONZÁLEZ, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. 119 p.

CASSIRER, Ernst; *Antropología filosófica*. México: Fondo de cultura Económica, 1997. 335p.

COXON, Ann; *Louise Bourgeois*. Inglaterra: Tate Publishing, 2010. 116 p.

CHÁVEZ GUERRERO, Julio; Sánchez Ventura Noé; Zamora Águila Fernando. *Arte y diseño*. México: UNAM, 2002. 234p.

ECO, Humberto. *La definición del arte*. España: Martínez Roca, 1990. 285 p.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España. Paidós, 1998. 191 p.

GERET, Ulrich. *Ver Modulativamente*. Costa Rica: Instituto Goethe, 1993. 86 p.

GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX*. España. Alianza forma. 2000. 597p.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 148 p.

LAUTERWEIN, Andréa. *Ansem Kiefer, Paul Celan. Myth, mourning and memory*. España: Thames and Hudson, 2007. 256 p.

LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. México: Editorial Labor, 1971. 154 p.

MALRAUX, André. *Las voces del silencio*. España. EMECE.1956. 565pp.

MANSOUR, Mónica. *Una casa como yo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Artes de México. 2008. 140pp.

MARINA, Antonio de. *Teoría de la inteligencia creadora*. España: Anagrama, 2001. 384p.

MAYAYO, Patricia. *Louise Bourgeois*. España: NEREA, 2002. 105 p.

READ, Herbert. *Educación por el arte*. España: Paidós, 1982. 480 p.

READ, Herbert. *Imagen e idea*. México: Fondo de cultura económica, 1975. 245p.

ROSENTHAL, Mark. *Anselm Kiefer*. E.U: Philadelphia Museum of Art & The Art Institute of Chicago, 1987. 287 p.

SÁNCHEZ, Vázquez. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*.

México: Fondo de cultura económica. 2003. 292.

SAN MARTÍN, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*.

España: Anthropos, 1987. 203 p.

STÄRK, Beate. *Contemporary painting in Germany*. E.U.: Copyright, 1994.

253p.

VIGOTSKY, Lev Semiónovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. México:

Ediciones Coyoacán, 2008. 109 p.

WALDENFELS, Bernhard. *De Husserl a Derrida*. España: Paidós, 1997. 191 p.

XOLOCOTZI, Ángel. *Hermenéutica y fenomenología*. México: Universidad

Iberoamericana, 2003. 151 p.

FUENTES ELECTRÓNICAS DE INFORMACIÓN

-<http://constructivismo.blogspot.com>

-www.wikipedia.org

-<http://louisebourgeois.yolasite.com>

-www.gerhard-richter.com